



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE  
JOAQUIM VENÂNCIO

**Maria Luiza Monteiro Abreu Seabra**

**O PAI DO PRAZER E FILHO DA DOR: A TRAJETÓRIA DE CRIAÇÃO DO SAMBA CARIOCA**

**Rio de Janeiro**

**2021**

**Maria Luiza Monteiro Abreu Seabra**

**O PAI DO PRAZER E FILHO DA DOR: A TRAJETÓRIA DE CRIAÇÃO DO SAMBA CARIOCA**

**Projeto de monografia apresentado à  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio –  
Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV-Fiocruz) como  
requisito parcial para aprovação no Curso  
Técnico em Análises Clínicas.**

**Orientador(a):** Jeanine Bogaerts

**Coorientador(a):** Valéria Fernandes Carvalho

**Rio de Janeiro**

**2021**

*Dedico este trabalho a todas e todos que lutam para  
garantir o espaço da arte na vida.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio - FIOCRUZ, por me proporcionar tantas experiências fundamentais na construção de minha trajetória pessoal, política, acadêmica e profissional. Agradeço por ter podido ter acesso a essa educação politécnica, integrada e expansiva que me agregou uma visão de mundo mais libertadora, igualitária, justa e equânime. Agradeço por ser um ambiente suficientemente seguro enquanto faz borbulhar inquietações de todas as naturezas, das quais este trabalho é um dos frutos materiais.

Agradeço a cada um dos professores e professoras da minha formação. Dentre eles, principalmente os que alimentaram meus anseios de conhecimento com ideias, críticas, mais questionamentos, referências, e ainda, muito afeto e acolhimento. Agradeço ao falecido professor Jairo que na disciplina de IEP, eixo Ciência, deu alguns dos primeiros pontapés para a formação do meu pensamento científico. Agradeço às professoras Carla Cabral, Fernanda Bottino e Tainah Galdino que através da disciplina de PTCC me ensinaram e me encorajaram a fazer este projeto científico.

Agradeço com grande ênfase à minha queridíssima orientadora, Jeanine Bogaerts, que até nos momentos, talvez, mais despreziosos das suas aulas de música, cativou, não só a minha admiração e amizade, como novas perspectivas de olhar para a linguagem musical. Agradeço pelo maravilhoso trabalho que fez como professora, ao me inspirar pensar um tema de trabalho como este, como orientadora ao dedicar tanto do seu tempo e me ajudar a materializá-lo, e como amiga, por todo incentivo, coragem, acolhimento e afeto direcionados a mim durante todo esse processo.

Agradeço à minha coorientadora Valéria Carvalho por seu incansável trabalho de defesa e afirmação das lutas sociais, e por inspirar em mim a busca por uma sociedade verdadeiramente livre e plural, exprimida substancialmente neste trabalho e na minha trajetória. Agradeço pelo apoio, tempo, carinho e por toda ajuda. Agradeço aos meus coorientadores "clandestinos": o meu professor de História, André Dantas, por toda conversa, ajuda, conselho, encorajamento e generosidade; e à minha professora de Literatura, Gabrielle Paulanti, por fomentar em mim o olhar amplo e integrado que tanto contribuiu para minha formação e para este trabalho. Agradeço por toda conversa, todo conselho, toda referência e toda semente de reflexão.

Agradeço a toda minha família. Aos meus pais, por investirem na minha formação, e em especial aos meus irmãos Maria Clara, Victor, André e Maria Alice, que só por existirem, mobilizam em mim a perseverança por um mundo melhor e mais justo, bem como a constante busca por conhecimento, a fim de contribuir, de alguma forma, em suas trajetórias.

Agradeço a todos os amigos e amigas que caminham ao meu lado, estão presentes na superação dos obstáculos e nos momentos de risada e descontração. Em especial, neste momento, agradeço à Ana Luísa Hygino, Anamaria Corbo, Brenda Gomes, Cássia Miranda, Luana Souto Maior e Nayara Luiza por toda força, amparo e incentivo.

Agradeço, por último, a toda minha determinação, garra, persistência e aos sonhos que me trouxeram até aqui. Por tudo que compõe a minha fé, dando alento e segurança na longevidade dos meus passos. Obrigada.

*"Mangureira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões (...)"*

*Mangureira)*

*(Samba-Enredo 2019- História para ninar gente grande-*

## RESUMO

Este projeto tem por objetivo principal analisar o processo de criação e transformação do samba como gênero musical. Diante disso, o objetivo será alcançado, mais especificamente, em duas etapas: partiremos primeiro, do final do século XIX, com o cenário do pós-abolição da escravatura e início da república. Seguiremos pelas duas primeiras décadas do século XX, através de elementos cotidianos da cidade do Rio e suas crescentes expressões culturais urbanas, o caminho que viria gerar o samba como categoria musical: desde as festas no reduto baiano do bairro da Cidade Nova, até o primeiro registro gravado como "samba". No momento posterior, a análise prossegue a partir do cenário político e cultural dos anos 1930 e sua relação concomitante com o processo de transformação no estilo do samba. Serão feitos debates sobre as características musicais dos dois estilos, as "origens do samba" e os detalhes da relação com o panorama nacional. O objetivo será alcançado através de uma pesquisa qualitativa e explicativa, baseada na análise bibliográfica de materiais como livros, artigos, relatos de participantes da história e letras de canções relacionadas ao tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samba; Música Popular Brasileira; Cultura Popular.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 PRIMEIRA REPÚBLICA E O TRABALHADOR " LIVRE" .....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 CIDADE MARAVILHOSA?: o cotidiano na cidade do Rio e as tias baianas .....</b>	<b>14</b>
<b>1.3 O UNIVERSO DO SAMBA .....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 OS ANOS 1930: "o sorriso do velhinho faz a gente trabalhar " .....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 " EU SOU O SAMBA" .....</b>	<b>37</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS MUSICAIS .....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>57</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Expressões como "samba", "folclore", "carnaval", "música popular", etc., evocam camadas profundas da afetividade dos brasileiros, visto que ao falar de música, falam também de hábitos e até concepções ideológicas. Não obstante, deve-se constatar que essas palavras não expressam conceitos permanentes. Em vista disso, entremos em conformidade com E.P. Thompson quando diz que, "cultura popular" é um conceito problemático quando generalizado, pois nesse caso, tende a se tornar vazio. O lugar material, concreto e utilizável que lhe corresponde, é muito além dos "significados, atitudes, valores", mas sim "localizado dentro de um *equilíbrio particular de relações sociais*, um ambiente de trabalho de *exploração e resistência à exploração*, de relações de poder mascaradas pelos ritos do paternalismo e da deferência [grifos meus]" (1998, p.17). Portanto, importa saber os detalhes do processo em que os fenômenos que essas palavras designam, são socialmente construídos. No caso do samba, os detalhes musicais e sociais revelam como a eficácia de sua construção situa-se no aproveitamento seletivo de elementos sob os diferentes contextos. (SANDRONI, 2012)

O objetivo deste trabalho é, acima de tudo, analisar o processo de criação e transformação do samba enquanto gênero musical. Isto posto, em primeiro lugar, partiremos do final do século XIX, quando o cenário do pós-abolição da escravatura e início da república era de transformações profundas para a estrutura do país. Seguiremos, já no início do século XX — mais especificamente, nas duas primeiras décadas —, com elementos cotidianos da grande cidade do Rio de Janeiro e com a crescente ebulição de expressões culturais urbanas. Com isso, buscaremos traçar o início do caminho de invenção do samba carioca: desde suas influências por outros gêneros musicais, as festas no reduto baiano do bairro da Cidade Nova, até o registro da primeira música gravada na categoria musical "samba".

Em um segundo momento do texto, a análise será feita partindo do cenário político e cultural dos anos 1930, com imensa participação de intelectuais no pensar de rumos para completar a entrada na modernidade. Diante disso, retomaremos a trajetória do samba investigando o "mistério"<sup>1</sup> de sua transformação estilística, tanto musicalmente quanto na

---

<sup>1</sup> Esta ideia será desenvolvida em outro momento do texto.

concepção do que, de fato, é o samba. Buscaremos traçar, de forma crítica, os debates já existentes sobre "a busca das origens" e a disputa pelo título de "autenticidade" do samba, uma vez que seus frutos direcionam caminhos intrigantes para o entendimento da relação complexa entre a invenção e a transformação do samba e o panorama nacional, inclusive em sua constituição como símbolo do país.

Este trabalho será formulado através de uma pesquisa qualitativa e explicativa, baseada na análise bibliográfica de materiais como: livros, artigos, relatos de participantes da história e até letras de canções relacionadas ao tema. Devido à uma certa falta de variedade bibliográfica para comparação e acúmulo de elementos da análise musical, usaremos o livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni, como principal obra de referência para isso.

Deixemos claro desde já que, ao questionar os detalhes da trajetória do samba como música e tradição estabelecida, não significa ignorar ou negar seu vigor. Ao contrário: o samba foi uma invenção coletiva envolvendo grupos diversos entre si, mas se alguma resistência foi assegurada, esta se deve ao grupo de afro-brasileiros empenhados em garantir a permanência das suas expressões culturais — principalmente musicais — antecedentes ao samba constituído como gênero musical. Portanto, o interesse aqui é contribuir para um pensamento analítico suficientemente plural que possibilite mergulhar verdadeiramente na polifonia de sons que constituíram as bases sociais, culturais, estéticas e afetivas da música brasileira (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

## CAPÍTULO 1

### 1.1 PRIMEIRA REPÚBLICA E O TRABALHADOR "LIVRE"

O Brasil foi um dos últimos países a extinguir o regime da escravidão. Depois de um lento e gradual processo de desenvolvimento das forças produtivas, pela forte campanha do movimento abolicionista, mas principalmente pela insustentável pressão europeia, tornou-se claro para a classe dominante brasileira que, continuar nesse regime de trabalho, era um enorme obstáculo para a modernização do país. Assim, em 1888 é abolida legalmente a escravidão (AQUINO et al. 2011; MOURA, 1995).

O império, já em decadência por não se alinhar às transformações que se traçavam no plano econômico, sofria com o avanço do pensamento capitalista e republicano. Perdia além da classe de trabalhadores escravizados, que era sua principal base de sustentação, o apoio de militares, profissionais liberais, funcionários públicos e do clero. Com o Brasil cada vez mais alinhado e subalterno ao capital internacional, com muitas dívidas e em uma situação de déficit interno, instaurou-se um contexto de crise econômica e institucional. Em destaque o segmento militar, e sua contribuição decisiva para o golpe que derruba a monarquia, em 15 de novembro de 1889, inaugurando a primeira república brasileira, um ano após a abolição da escravatura (FAUSTO, 2006; AQUINO et al. 2011).

Anos antes da abolição, havia muita preocupação dos senhores fundiários com a garantia de seus interesses perante a ameaça que ela representava. Sabia-se que, com o fim da escravidão, era necessário políticas de integração dos ex-escravizados com a sociedade e o novo mercado de trabalho. Surgia então a Lei de Terras, que colocava sob venda qualquer terra a quem se dispusesse a comprar do Estado. Com essa lei, portanto, não havia possibilidade de ter doação de terras aos escravizados quando libertos, seu até então, dever social devido ao “serviço prestado”. E dado o grau de descapitalização dos escravizados era quase uma aquisição impossível, criando assim as premissas da marginalização social dessas pessoas (MOURA, 1994).

“A Lei de Terras tinha, no fundo, um conteúdo político. Ela deu um cunho *liberal* [grifo do autor] à aquisição de terras no Brasil, mas visava, de um lado, impossibilitar uma lei abolicionista radical que incluísse a doação pelo Estado de parcelas de gleba aos libertos

e, de outro, estimular o imigrante via, a partir daí, a possibilidade de transformar-se em pequeno proprietário, aqui chegando” (MOURA, 1994, p.71).

A transição do trabalho escravo para o trabalho livre no Brasil colocou a burguesia da época diante da necessidade de adequar a sua visão de mundo às transformações socioeconômicas que estavam em andamento. Com o fim da escravidão, a classe dominante não poderia mais garantir o suprimento de força de trabalho aos seus empreendimentos econômicos por meio da propriedade de trabalhadores escravizados. Ou seja, precisava-se de medidas que obrigassem o indivíduo ao trabalho. Esta questão só podia ser resolvida através de uma reformulação de conceitos, da construção de valores que iriam constituir uma nova ética do trabalho que precisava estar despida de seu caráter infame e degenerante característico de uma sociedade escravista, assumindo uma nova roupagem que lhe desse um caráter positivo. Portanto, vinculava-se a conceitos vizinhos e de grande atenção no momento: "ordem" e "progresso".<sup>2</sup> Estes seriam como veículos necessários para impulsionar o Brasil no sentido do "novo", da "civilização", isto é, no sentido da modernidade e da construção de uma ordem social burguesa (CHALHOU, 2012).

A principal aflição da classe dirigente era em relação ao ócio e à desordem. O intuito então era, não só "reeducar" a massa de negros egressos da escravidão, mas também estabelecer uma política eficaz de controle social dos mesmos. Não era suficiente apenas o elogio do trabalho, mas a desonra do não-trabalho pela chamada "invenção da noção do ócio". Dessa forma, o ócio era uma ameaça à ordem enquanto o trabalho era a lei suprema da sociedade e lhe servia como remédio. A injunção da ordem social capitalista em construção na cidade do Rio de Janeiro, também se materializou ao promover o espaço urbano a local de confronto. Isto é, a vigilância mental e ideológica do agente social egresso da escravidão, se completava pelo exercício da vigilância policial no cotidiano. Caso julgassem necessário, a punição lhes corrigiria e transformaria em "trabalhadores". O objeto de ação direta eram os corpos dos despossuídos de propriedade, justamente por carregarem o estigma, posto pelas autoridades, de "vadios", "desordeiros" e "promíscuos" (CHALHOU, 2012; DANTAS, 2004).

---

<sup>2</sup> Noções características da corrente de pensamento positivista, que tiveram seus princípios básicos formulados pelo francês Augusto Comte. Este autor defendia a ditadura republicana como melhor forma de governo da época, e seu pensamento acabou atraindo bastante a atenção dos militares brasileiros. "Ordem e progresso" se tornou o famoso lema da bandeira nacional (FAUSTO, 2006).

Defronte aos fatos, é evidente que há ligação direta entre a ideia de ociosidade e pobreza. O ócio, que pelo discurso dominante, seria razão direta da delinquência e vida marginal. De acordo com Chalhoub (2012) as autoridades legisladoras brasileiras muito usavam o termo “classes perigosas” como sinônimo de “classes pobres”. Isto é: pelo fato de ser pobre, o indivíduo é visto automaticamente como um criminoso em potencial, um perigo à sociedade, pois supostamente apresentavam maior inclinação à ociosidade, aos vícios, eram menos moralizados e podiam facilmente se envolver com o crime. Consoante com Dantas (2004), não é de autoria exclusiva do capitalismo, a "invenção" da marginalidade, mas a ideologia capitalista a tem como alibi para se legitimar através da negação, seu oposto. Ou seja, além de um pretexto para o trabalho, seria a solução contra a degeneração moral (CHALHOUB, 2012).

O tema da miscigenação já era também uma preocupação da classe dominante nesse momento, que através de um olhar racista e escravocrata, via o povo negro como uma “ameaça racial”. A sociedade brasileira do final do século XIX era etnicamente produto das violências aos povos indígenas e principalmente da colonização e escravidão dos africanos. E sob tal olhar, a mestiçagem não podendo ser mistura positiva, era condenada. A partir dessa lógica, a burguesia insistiu na importação de trabalhadores europeus a fim de obter um branqueamento social, idealizando o imigrante como ferramenta de civilização cultural e racialmente regeneradora (MOURA, 1995; MUNANGA, 1999; NASCIMENTO, 1978).

“A orientação predominantemente racista da política imigratória foi outro instrumento básico nesse processo de embranquecer o país. A assunção prevalente, inspirando nossas leis de imigração, considerava a população brasileira como feia e geneticamente inferior por causa da presença do sangue africano” (NASCIMENTO, 1978, pág. 85).

A política imigratória visando o desaparecimento do elemento negro através da "salvação" do sangue europeu significava, segundo a ideologia dominante, estimular a vinda de trabalhadores estrangeiros brancos capazes de dominar "técnicas mais avançadas de produção" e branquear a população brasileira. Com isso, desvaloriza-se o trabalhador nacional e reforçava a tendência dos ex-escravizados se tornarem força de trabalho excedente, constituindo uma verdadeira massa de trabalhadores como reserva e substituíveis. Os ex-escravizados foram

colocados à margem desse processo de mobilidade social, bloqueados pela sua condição de cor e classe, e por isto, impossibilitados de competir nesse processo de modernização na área do trabalho. Essa situação os alojou, na crescente estrutura econômica urbana, impiedosamente como força de trabalho desqualificada (MOURA, 1994; NASCIMENTO, 1978).

A estratégia paliativa da abolição da escravidão, combinada com a adesão predominante dos imigrantes europeus no mercado de trabalho brasileiro da época, demonstra o posicionamento estatal na formação desse contexto. Isso tudo alimentou e se sustentou pelo estatuto da suposta cientificidade das teorias raciais preconceituosas e discriminatórias, denominada posteriormente como corrente do "racismo científico". A noção sobre a mestiçagem, cujo uso é ao mesmo tempo científico e do senso comum, parte de um fenômeno biológico para discussão ideológica. Portanto, os debates mobilizando a intelectualidade brasileira no final do século XIX e começo do XX, interessados em formar alguma interpretação do país e sua composição étnica, eram fortemente racistas (SANTOS e SILVA, 2018; MUNANGA, 1999).

Definitivamente a abolição da escravidão no Brasil não resolveu as contradições econômicas e culturais da vida do povo negro. O Estado brasileiro não ofereceu a essas pessoas recursos para o redirecionamento de suas vidas a partir de uma nova posição na sociedade. O negro passou do trabalho escravo ao trabalho livre, sem que se alterasse, contudo, sua posição na estrutura social. Portanto, a persistência na ideia de que os ex-escravizados eram incapazes do desempenho de tarefas mais elaboradas, combinado às desumanas condições de vida às quais foram submetidos no Brasil, deixaram marcas muito profundas, principalmente no imaginário social (MOURA, 1995; CHALHOUB, 2012).

De modo mais geral, sabe-se que a abolição da escravatura e a imigração em massa foram dois processos que, gradualmente forjaram o que entende-se como "trabalhador livre"— o "livre" é da propriedade dos meios de produção, desprovido, que deveria submeter sua força de trabalho ao assalariamento — figura essencial do período do capitalismo em formação (CHALHOUB, 2012).

O Brasil passava por transformações profundas e determinantes nos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais. Marcado por debates ainda sobre o fim da escravidão, concepções sobre a mestiçagem, a imigração e o branqueamento social. Discutia-se, na base de todos os outros assuntos, caminhos possíveis para a modernidade, progresso e civilização, à luz do pensamento europeu (SAMPAIO, 2009).

## 1.2 CIDADE MARAVILHOSA?: O cotidiano na cidade do Rio e as tias baianas

As atividades abrangidas pelo complexo cafeeiro deslocaram, do ponto de vista socioeconômico, o polo dinâmico do país para a região Centro-sul. Os portos foram aparelhados, empregos foram criados e aconteceram muitas transformações nos transportes. Este processo não foi repentino, houve gradualmente a decadência do Nordeste e fortalecimento do Centro-sul em função do café (FAUSTO, 2006).

É também, desde a segunda metade do século XIX, que o Brasil vê acentuar o fluxo migratório partindo do mesmo sentido. Este deslocamento em massa, acompanhando a mudança do eixo econômico, também estava muito ligado ao tráfico interprovincial de escravizados, elevado após o fim do tráfico africano em 1850. Os dados não são precisos, mas é mensurado o número de aproximadamente 222.500 indivíduos, onde a maioria foi enviada para as lavouras de café do Vale do Paraíba ou ficou no Rio de Janeiro. Isso a partir de uma "migração" forçada que alterou de forma definitiva a organização de suas vidas, indicando a tamanha vulnerabilidade dos escravizados envolvidos neste comércio. A intensa circulação de pessoas teve desdobramentos profundos, não só demográficos, mas principalmente sociais e culturais (FAUSTO, 2006; SAMPAIO, 2009; SANDRONI, 2012).

Por outro lado, este processo tem um agravante: muitos ex-escravizados já libertos ou nascidos livres, que faziam parte das redes de relações dos que ainda eram escravizados, sentiram os efeitos da separação forçada e partiram para outras províncias — neste caso voluntariamente — buscando recuperar o contato com estes entes queridos. Assim, com o Centro-Sul crescendo em economia, urbanização, produção industrial, fluxo de mercadorias e dinheiro, crescia também naquela região as oportunidades de trabalho para o conjunto de ex-escravizados, logo trabalhadores livres, compondo em maioria a crescente classe trabalhadora da época. Dessa forma, para essas pessoas, se tornou atraente a migração em direção ao Rio de Janeiro, capital do país na época, como busca de um novo recomeço (SAMPAIO, 2009; FAUSTO, 2006).

O demasiado número de ex ou ainda escravizados chegando no Rio ao final do século XIX e início do século XX, simultâneo aos trabalhadores europeus, alimentou com diversidade a classe trabalhadora que era estabelecida no contexto pós-abolicionista e republicano. Ao passo que cresce na cidade, a quantidade e variedade de trabalhadores em origem social, racial, cultural,

experiência, todas eram, ainda assim, prestadora de serviços à classe dominante. O Rio de Janeiro cada vez mais se tornando uma “civilização” (MOURA, 1995; SAMPAIO, 2009).

Negros libertos vindos de todas as partes aportam na cidade, procurando espaço em um mercado de trabalho onde teriam dificuldades, tendo em vista o imaginário estrutural sob as suas características raciais e culturais. Diante da relação de trabalho a qual estavam submetidos, os negros buscaram ocupar as proximidades da região de maior oferta de ofícios, pois dessa forma podiam se deslocar sem grandes custos. Assim residiam, geralmente, nos cortiços da zona central da cidade. Este período é, por isso, marcado por muita tensão e instabilidade. O aumento da população levava a conflitos crescentes entre os recém-chegados, dentre as quais protagonizam-se questões relacionadas ao problema de habitação e em situações de trabalho. Ao tratar dessas questões, destacam-se as rivalidades étnicas — entre pessoas brancas e negras/mestiças — e nacionais — entre brasileiros e imigrantes — enquanto expressões de tensões surgidas da concorrência da força de trabalho, todas em condições muito precárias, em um cenário de mercado capitalista em formação (CHALHOUB, 2012; AQUINO et al. 2011; SAMPAIO, 2009; MOURA, 1995).

Grande parte dos escravizados recém chegados no Rio, vieram transportados da Bahia, principalmente de sua capital, Salvador, que por ser uma grande cidade-porto recebeu uma enorme quantidade de africanos ainda na época do tráfico transatlântico, e neste momento alimentava com força de trabalho muitos outros lugares do país (SAMPALIO, 2009; MOURA, 1995).

Poucas cidades pode haver tão originalmente povoadas como a Bahia. Se não se soubesse que ela fica no Brasil, poder-se-ia sem muita imaginação tomá-la por capital africana, residência de poderoso príncipe negro, na qual passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo o que corre, grita, trabalha, tudo o que transporta e carrega é negro (AVÉ-LALLEMANT, 1859, apud MOURA, 1995 pág.36)

Para o negro baiano, o Rio era uma miragem e, de repente, uma realidade. É fundada praticamente uma pequena “diáspora baiana” no Rio de Janeiro. Este grupo, especificamente, foi se alojando aos poucos na região portuária da cidade, por entre o cais do porto, Pedra do Sal, Praça Onze, incluindo os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo, onde a moradia era mais

acessível. Muitas dessas pessoas terminariam por se identificar com o lugar, por causa da força da rede de acolhimento entre elas, que em tempos de transição, possui papel importantíssimo na reorganização da classe popular carioca (MOURA, 1995).

Em grande consonância com Barata (2002) quando diz que a cidade não é só um espaço físico, mas também espaço que expressa mensagens, símbolos e significados. Nela circulam muitos modos diferentes de ser, que interagem entre si, em ambientes de cultura e saberes diferenciados. Cada um destes ambientes comunica uma forma particular de sentir, pensar e atuar no mundo, que acontecem para além da superficialidade do espaço físico. Assim, a partir da investigação do espaço, pode-se compreender as formas e as motivações pelas quais os sujeitos atribuem sentidos e significados à vida. A cidade é um documento e deve ser lida.

Portanto, aos poucos, a região portuária da cidade ficou conhecida como o berço negro da cultura popular urbana carioca, a posteriormente chamada “Pequena África”. Comunidade reunida em torno das famosas “tias” baianas, que exerciam papel de líderes, geralmente relacionadas ao comércio ambulante<sup>3</sup> nas ruas e às casas de candomblé. Elas já faziam parte do cotidiano carioca, com seus famosos tabuleiros, presentes nos mais diversos pontos da cidade: praças, esquinas, becos, estações, e também nas festas tradicionais das igrejas católicas. Para as mulheres negras da cidade, a maior possibilidade de encontrar sustento era no ramo doméstico ou através de pequenos ofícios de artesanato e culinária. Para os homens, era o trabalho braçal da região, nas indústrias, e em alguns casos, até no Exército e na Marinha. De modo geral, essas pessoas ofereciam serviços ou vendiam o que produziam, mas quase sempre ligadas ao mercado de trabalho informal. Muitos ficam à margem: por atividades criminosas, sobrevivendo pela prostituição e cafetinagem, por exemplo (SAMPAIO, 2009; VELLOSO, 1990; MOURA, 1995).

A imigração maciça dos europeus foi o grande fator que forjou a condição de empregos para os negros, pois a competição de mercado era esmagadoramente desvantajosa para eles, que não receberam qualificação profissional. Como na nova ideologia do trabalho, construída pela classe dominante, a competição era conceito valoroso e equivalia à competência profissional — isto é, técnica, obediência, disciplina, etc. —, para os trabalhadores este valor se traduzia na necessidade de sobreviver, de garantir minimamente a reprodução material da existência. A vida prática da

---

<sup>3</sup> O comércio ambulante era derivado mais da necessidade e da tradição do que de uma escolha propriamente dita desses indivíduos. Esse tipo de trabalho prospera na cidade e escapa com maestria da repressão que lhe é imposta pelo “progresso” da classe dominante, tão bem retratado pela ânsia demolidora — mas dita “civilizadora” — do prefeito Pereira Passos. (CHALHOUB, 2012)

classe trabalhadora é conflituosa de forma geral, onde a competição é a única maneira de garantir sobrevivência. Entretanto, de forma contraditória em aparência, a necessidade de sobreviver também se traduz na resistência, na construção de redes de solidariedade e ajuda mútua entre familiares, amigos e vizinhos, a fim de viabilizar a reprodução da existência de todos. O maior e mais representativo exemplo desse momento foi a "Pequena África" (CHALHOUB, 2012; MOURA, 1995).

Infelizmente sem muitos registros historiográficos, o reduto baiano da região portuária se impôs: com seus hábitos, costumes e valores, agregando-os ao cotidiano carioca. Com uma lógica de organização familiar diferente dos padrões europeus almejados, quase tudo funcionava ao redor do trabalho das mulheres, responsáveis pelo sustento financeiro e o cuidado doméstico. Assim foi tecendo-se uma rede de sociabilidade de muita união e solidariedade entre essas pessoas. Era um ponto de acolhimento para resistir à vida conturbada na cidade (VELLOSO, 1990).

O centro do Rio de Janeiro era uma junção de elementos diversos como comércios, pequenas indústrias, casas de pessoas muito ricas ao lado das mais pobres, e dessa forma ainda era considerado obsoleto para as funções exigidas pela modernidade. Assim, na primeira década do século XX, acontece o grande conjunto de reformas urbanísticas no centro do Rio durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903- 1906). Com essas reformas e também sob a ideia de limpeza do centro da cidade, os cortiços foram destruídos e a parcela da população que os ocupava foi expulsa, precisando buscar outras regiões para se abrigar. Sem dúvidas, um marco decisivo para a nova ordem urbano-industrial da cidade que concentrava cada vez mais fábricas e comércios (SAMPAIO, 2009; VELLOSO, 2014; HERMANO VIANNA, 1995; MOURA, 1995).

As transformações na economia urbana, derivadas de investimentos capitais que outrora eram direcionados a outra área, provocaram certa valorização do espaço urbano e processo de acumulação capital pela burguesia emergente. Assim, a política de planejamento urbano que visava "saneamento" e "embelezamento" da então capital da República<sup>4</sup>, de toda forma a valorização do ambiente urbano, afetou diretamente o problema das habitações populares. Seria justamente na administração de Pereira Passos o apogeu deste processo, que, através de uma concentração de poderes nas mãos do prefeito, sucede-se um período de bastante violência com a

---

<sup>4</sup> Foi batizada de "Cidade Maravilhosa" por Coelho Neto em 1908. (CHALHOUB, 2012, p.134) Em 1934 dá nome à uma marchinha carnavalesca escrita por André Filho cujo refrão diz: "Cidade Maravilhosa/ Cheia de encantos mil/ Cidade Maravilhosa/ Coração do meu Brasil" e também dá nome à essa seção do texto.

reforma urbanística nas áreas do centro da cidade, regado de autoritarismo de todo tipo (CHALHOUB, 2012).

Por um lado, havia a cidade tentando se ajustar também fisicamente às necessidades da nova estrutura política e econômica, atendendo aos valores civilizatórios da burguesia. Por outro, a "negligência" — como um projeto de marginalidade — com os problemas de moradia, transporte e abastecimento daqueles que foram expulsos de seus tradicionais bairros do centro para a periferia, que se ampliava por todo o Rio. Portanto, a grande reforma projetada por Pereira Passos, demonstra de forma muito marcada, quais são os interesses — os burgueses — defendidos pelo Estado. Com isso, acelerando o processo de materialização de uma sociedade totalmente marcada pelas desigualdades, no espaço físico da cidade, definindo um padrão também desigual de ocupação e convívio entre as diferentes pessoas. Sempre na tentativa de aproximar o Rio à modernidade europeia, embora na prática, isso aconteça de forma bastante artificial (VELLOSO, 1990; VELLOSO, 2014; MOURA, 1995).

"Tratava-se, afinal, de fazer com que o país se inserisse na 'civilização'. O testemunho histórico, no entanto, é de profunda resistência à mudança. Se é verdade que a burguesia sonhava em 'criar um mundo à sua própria imagem', também é verdade que acabou tendo de se contentar com uma imagem, no mínimo, bastante imperfeita." (CHALHOUB, 2012, p. 253)

O projeto de civilização da classe dominante para com o resto da sociedade, se associa à sua necessidade de força de trabalho barata para os objetivos e a manutenção “do progresso”. Há então um novo Rio de Janeiro submisso. Não era mais o da escravidão, mas sim o dos subúrbios, da periferia, das favelas, que neste período, das primeiras décadas do século XX, se expandem progressivamente. O Rio se transforma, se transtorna (MOURA, 1995).

### 1.3 O UNIVERSO DO SAMBA

A comunidade baiana também foi expulsa por causa das obras no cais do porto. Assim, essas pessoas passaram a habitar predominantemente o bairro da Cidade Nova, próximo à região mas, mais afastado das grandes ruas do centro da cidade. Já superpovoada por abrigar muitas pessoas pobres que não tinham para onde ir depois das obras, o bairro, mais especificamente a

Praça Onze, se torna ponto de encontro de grupos muito diversos e suas formas de cultura. A ideia era afastar do centro da cidade tudo que não se encaixava dentro da homogeneidade modernista da maquete da cidade idealizada por Pereira Passos, a qual claramente a “Pequena África” não tinha lugar (VELLOSO, 1990; MOURA, 1995).

Na forma de moradia popular, sob a qual os baianos estavam inseridos no Rio, não havia muitas divisões internas dos espaços, de modo que eles se misturavam. Era comum ter o ambiente de sono junto com o de trabalho, alimentação, etc. Assim, essas casas geralmente compartilhavam o espaço com os cultos religiosos, sendo também terreiros de candomblé e abrigando momentos de lazer. As casas das tias baianas ficaram muito conhecidas pelas festas que promoviam, com muita comida, bebida e música, também realizadas sob o pretexto religioso. Uma grande expressão do lazer popular da época. A baiana mais lembrada é a Hilária Batista de Almeida (1954-1924), conhecida como Tia Ciata. Nascida em Salvador, chegou ao Rio bem jovem e se casou com João Batista da Silva, também baiano (SANDRONI, 2012; VELLOSO, 1990).

O lazer popular é um elemento muito representativo do cenário da época, e não por coincidência, sempre havia uma previsível contrapartida: a repressão policial. Ela se faz presente como manutenção de controle social das relações, como forma também de combater o “ócio” dos trabalhadores — como se de alguma forma houvesse uma oposição entre lazer e trabalho. Não obstante, havia muita atenção da polícia às reuniões dos negros, principalmente por estarem ligadas ao candomblé, que era considerado primitivo e sofria perseguição policial a mando da classe dominante. Segundo relatos de João da Baiana (Donga et al., *As vozes desassombradas*, p.51-2 apud SANDRONI, 2012 pág 103), sua mãe, Tia Perciliana, promovia muitas festas também, assim, “era preciso ir até a chefatura e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim”. Já as reuniões tradicionais na casa de Ciata se mostram como um local privilegiado. Seu marido era trabalhador de muito respeito do gabinete do chefe da polícia da capital federal, e as reuniões corriam livre de repressão ou interrupções, se tornando assim referência no universo negro carioca. Porém foi o trabalho de Ciata que garantiu a afirmação da identidade afro-baiana nesses espaços ao passo que teciam sutis relações com o mundo da burguesia (MOURA, 1995; SANDRONI, 2012; CHALHOUB, 2012).

Como percebido no depoimento de João da Baiana, as reuniões de lazer nas residências baianas também eram chamadas de “sambas”. A palavra era muito usada como sinônimo de

“baile popular”. Não pelo sentido coreográfico apenas, mas sim por festas em que danças, música, bebidas, comidas e interações íntimas não podiam ser concebidas separadamente. Essa discussão da etimologia da palavra “samba” tem sido importante e recorrente. A palavra foi testemunhada em Angola e no Congo no século XIX por viajantes portugueses como *semba*. Também é encontrada em vários pontos diferentes das Américas e quase sempre ligada ao universo dos negros. Na *Enciclopédia de música brasileira* (EMB), no verbete “samba”, a palavra é derivada “do quimbundo<sup>5</sup> *semba*”, que significaria “umbigada”, um movimento coreográfico. O gesto consiste no choque dos ventres, umbigos, e tem função marcada no desenrolar de algumas danças, traço que ajuda a caracterizá-la como parte da cultura negra, de origem africana. De modo geral, os participantes formam uma roda e dançam no meio dela individualmente, sendo a umbigada o gesto que marca a substituição da pessoa que dança no centro. Outras palavras eram usadas ao se referir a essas danças de forma genérica, como “batuques” (SANDRONI, 2012).

O samba não era comum no Rio de Janeiro até o final do século XIX. Era tido, até então, como fator estrangeiro, não só por fazer parte do universo cultural de pessoas negras, pela localização associada à Bahia, mas também por ter um caráter rural que se opunha aos costumes urbanos que cresciam na capital. O samba também era referido como “fado” no Rio, porque esta era uma forma genérica de se referir às canções populares. Havia também outras formas de falar do samba, como fez o escritor França Júnior na década de 1870 uma crônica de jornal sobre a Bahia: “nos sambas, que são os nossos cateretês<sup>6</sup> etc”. (França Júnior, *Folhetins*, p.207 apud SANDRONI, 2012). O “nossos” se refere ao que é familiar ao público leitor do Rio, que até então, tem o samba como elemento exterior (SANDRONI, 2012).

Aos poucos, nas últimas décadas que antecedem o século XX, começam a aparecer relatos de danças que se encaixam na lógica das de umbigada. Entretanto, o cenário delas não é mais a Bahia nem mesmo as fazendas, e sim os bairros populares da capital federal. Há junto, descrições dos elementos musicais utilizados na execução deste samba, como por exemplo: viola, pandeiro, prato-e-faca e palmas dos que compunham a roda (SANDRONI, 2012).

A umbigada também estava presente nos registros sobre os primeiros gêneros tidos como originalmente brasileiros. O lundu, um desses pioneiros, começa a ser mencionado em registros

---

<sup>5</sup> nome de uma língua do grupo banto, falada em Angola.

<sup>6</sup> uma outra forma de se referir às canções populares.

escritos ao final do século XVIII e na primeira metade do século XIX, e nessa época, é tido como o gênero popular mais conhecido, indissociavelmente ligado à modinha. Musicalmente surgiu dos “batuques africanos”, pela lógica genérica e superficial a que era tratado, acompanhados por palmas. Quanto à coreografia, curiosamente, possuía semelhança com traços de dança espanhola mas com o marco característico da umbigada (ALBIN, 2003).

Uma figura de destaque na gênese da história da música popular brasileira foi o padre Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), do Rio de Janeiro. Era compositor de lundu e modinhas, de onde teve sua principal formação musical: a vivência. Mais tarde vai morar em Lisboa e é considerado o introdutor não só do lundu, mas da modinha brasileira na capital portuguesa. A modinha era, diferente do lundu, um gênero de canção que já tinha origens europeias. A associação destes dois elementos diferentes viria a dar origem ao chamado “lundu-canção”. Na prática os nomes se confundiam, gerando uma dificuldade de separá-los historicamente a partir deste período (NAVES, 2010; SANDRONI, 2012).

Depois de serem praticados em Portugal e tendo tido contato com músicos mais "elitizados", o lundu e a modinha sofrem processos de modificação semelhantes: a modinha, mais melodiosa, protagonizando a temática amorosa em suas letras, e o lundu sob forte apelo rítmico, com o conteúdo sexual, sarcástico, sob o cenário das relações entre senhores e escravizados. Musicalmente, o lundu que já havia sofrido muitas modificações ao ter como principais instrumentos de acompanhamento os de corda, passou a ser executado em salões por pianos, da mesma forma que suas danças passam a se arranjar em coreografias. O lundu possuía a característica de canto estrofe-refrão, justificada na influência africana que o gênero possuía. Posteriormente, ao adentrar salões da sociedade colonial da época, passa de uma manifestação cultural caracterizada pela oralidade e improviso, para os registros musicais escritos em partituras. Assim, fica mais conhecido como gênero de canção e dança de salão, mas depois é estabelecida como uma forma de canção "folclórica" (ALBIN, 2003; SANDRONI, 2012; NAVES, 2010; VIANNA, 1995).

A palavra “samba” substitui “batuque”, ao se tratar de festas populares, muito ao serem vistas de forma preconceituosa e indistinta pelo universo exterior ao dos negros. Os mesmos “batuques” ligados às danças de umbigada, que segundo Sandroni (2012), são, no Brasil, consideradas de domínio “folclórico”. Por essa lógica, pode ser chamado de samba de umbigada,

também de samba baiano, que tem relação direta com o que é mais “tradicional” da cultura afro-brasileira.

Entretanto, em conformidade com Ortiz (1986), o folclore definido como saber "tradicional" das classes dominadas das nações civilizadas, provocaria de imediato, equivocadamente, associá-lo ao "atraso". Dessa forma, a tradição é colocada hegemônicamente como categoria do passado, além de que, ao falar de "progresso" dentro de uma busca pela modernidade, seria parte do processo desagregá-la. Portanto, na realidade, não é como se houvesse uma ruptura absoluta entre passado (tradição) e presente (movimento), como se, de alguma forma, o "movimento" estivesse sob anulação da influência da "tradição" em suas definições, em qualquer grau que seja. Essa concepção legitimaria, equivocadamente, a existência de uma estrutura dicotômica da sociedade. Como se, de um lado, houvesse a burguesia como fonte e promulgadora do "progresso", de outro, as classes populares que representam só a permanência de formas culturais acumuladas ao longo do passado longínquo (DANTAS, 2004).

Com isso, concordando com E.P THOMPSON:

"Cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa [...] assume a forma de um sistema". (1998, p.17)

Essa "pressão imperiosa" é tão efetiva em seu propósito, que qualquer herança cultural africana existe em permanente estado de confronto com o sistema dominante, configurado historicamente, para negar seus fundamentos e degradar suas estruturas. E ao "assumir um sistema" é omitida a realidade histórica de que as culturas africanas precisaram se impor — dentro do contexto brasileiro — e ainda assim, na condição de cultura perseguida e povo marginalizado, conquistaram certo lugar. De forma geral, sob essa lógica, ela pode ser incorporada à cultura dominante pela aculturação, contanto que, na estrutura social, continue sendo elementos de cultura "folclórica", do "primitivismo" ou "agregados suplementares" à cultura dominante. Um dos maiores obstáculos das expressões culturais africanas é o de se afirmarem na integridade de seus valores, como quem diz: "Ser fiel às origens é um ponto de

partida, não um retorno ao passado quietista ou a tradição petrificada" (NASCIMENTO, 1980, p.132; NASCIMENTO, 1978; MOURA, 1988).

Ainda sobre o reduto baiano, diga-se de passagem que, a Cidade Nova, no Rio de Janeiro do final do século XIX, já era o bairro mais populoso e famoso pelos hábitos noturnos. Seus bares se tornaram lugares privilegiados para encontros musicais, embora fosse condenado, pelos olhos moralistas e estigmatizantes da classe dominante, tudo que viria a nascer do lugar. De todo caso, o estigma e a vigilância do espaço do lazer popular, por excelência, revela conflitos da transição para a ordem burguesa na cidade do Rio de Janeiro. Foi um processo de luta, de imposições e resistências, e não foi, nem de longe, um caminhar harmônico, linear e pacato. A fronteira entre o “civilizado” e o subalterno (MOURA, 1995; CHALHOUB, 2012).

Surge na Cidade Nova, em meio às gafieiras<sup>7</sup>, uma nova forma de dança popular. Diferente do lundu, até então a dança mais conhecida, tinha características gerais herdadas da valsa e da polca europeias: eram dançados em pares enlaçados, todos ao mesmo tempo, enquanto a música soava “externa” à dança, em segundo plano, sendo totalmente instrumental. A dança se chamava “maxixe”, e embora possuísse elementos caracterizantes de danças europeias, se consolidou por sua sensualidade e “requebrado”, associadas historicamente à cultura corporal do negro (MOURA, 1995; SANDRONI, 2012).

A música, a qual a dança era condicionada, possuía elementos rítmicos e melódicos que possibilitavam o “requebrado” da dança. A princípio era tratada como “polca-lundu” ao ser escrita em partituras de piano na época. Assim, começou sendo um gênero periférico e desencadeando repercussão negativa porque “o maxixe acionado pela síncopa e pelo dengo do lundu, sintetizava e amplificava os elementos voluptuosos de outras danças, numa coreografia contagiante de par unido” (SODRÉ, 1998 p. 32 apud ROCHA, 2015; EFEGÊ, 1974).

O maxixe se tornou expressão de um lazer urbano moderno que fuge do âmbito familiar, atraindo uma censura de costumes e a princípio, o levou para o imaginário comum de repugnância quando fora de seu ambiente. Assim, até mais ou menos a década de 1890, as “polcas-lundu” que já se confundiam com o título de “maxixe” em termos musicais, passam a ser chamadas e registradas como “tangos brasileiros”. O tango também é derivado das polcas europeias, mas se tornou elemento relacionado com a cultura afro-americana e era chamado de tango-batuque porque era tocado de forma sincopada no piano. As composições para se dançar o

---

<sup>7</sup> Nome atribuído aos salões populares de dança, pejorativamente, pois cometeriam “gafes” (MOURA, 1995).

maxixe são como “batuques” para piano. Portanto, era preferível registrar as músicas como tango para fugir da conotação vulgar do maxixe e ter mais credibilidade, como muito fez, por exemplo, o compositor pianista Ernesto Nazareth, embora musicalmente não houvesse nenhuma diferença (SANDRONI, 2012; MOURA 1995).

Os registros de partitura são importantes para perceber os conflitos por trás delas. Uma composição importante é o Gaúcho (Corta-Jaca), de 1897, da compositora Chiquinha Gonzaga. O gênero musical escrito na partitura é “tango” e o subtítulo “Corta-jaca”, que segundo o verbete da EMB, se refere “um dos passos do samba existente na Bahia”. Inclusive, a Chiquinha teve importância ímpar para o posterior reconhecimento nacional do maxixe. Era compositora, pianista e maestrina, uma das pioneiras na atuação, além de muito sensível aos acontecimentos de seu tempo, por causas culturais, políticas, sociais, como artista e mulher, que por si só era escandaloso para aquele contexto social (SANDRONI, 2012; ROCHA, 2015).

Cabe citar neste momento, o famoso discurso pronunciado por Ruy Barbosa no Senado Federal em 7.11.1914, dias após uma festa no Palácio do Catete em que Nair de Teffé, a esposa do presidente da República Marechal Hermes, tocara no violão o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga (SANDRONI, 2012; EFEGÊ, 1974):

“Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubsçam e que a mocidade se ria!” (EFEGÊ, 1974 pág. 161)

Vê-se que Ruy Barbosa não se refere nominalmente ao maxixe, mas deixa sua presença implícita no “grupo das danças selvagens”. O discurso era, sobretudo, reflexo de uma rivalidade política. O senador, que apresentou sua candidatura na campanha civilista, compunha a oposição contra o presidente, e ao usar “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças

selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*” para se referir ao maxixe, aproveita sua má reputação para associá-la à presidência (EFEGÊ, 1974).

Sob este contexto, em que as nomenclaturas musicais soam embaralhadas dentre muitos elementos semelhantes, o fator confusão era algo novo e grande se criando, e que ainda buscava forma e nome para se consolidar (SANDRONI, 2012).

O reduto baiano da “Pequena África”, que no início do século XX, no pós reforma de Pereira Passos, compõe o bairro diversificado da Cidade Nova, mostra que as atividades do mesmo não foram criadas no vazio, mas sob influência de práticas culturais também já existentes na cidade. Portanto, seria inapropriado supor que na região denominada “Pequena África” houvesse qualquer tipo de homogeneidade social ou étnica que justifique tal caracterização. A Cidade Nova, mais destacadamente a Praça Onze, não era uma zona habitada exclusivamente por negros vindos da Bahia. Há, por exemplo, diversos relatos sobre a presença de ciganos na região, sendo frequentadores de ambientes como as festas da Tia Ciata e que participavam ativamente na construção do cenário cultural que se formava. Todavia, a cultura negra de resistência era predominantemente afirmada nesses espaços (SAMPAIO, 2009; VIANNA, 1995; SANDRONI, 2012).

Nas festas de residências baianas na Cidade Nova, havia na divisão de cômodos um simbolismo, que explicita na prática, um cenário complexo de convivência entre diferentes práticas culturais. Sandroni (2012) reúne relatos de frequentadores da época como João da Baiana, Carmem do Xibuca, Pixinguinha e Donga, todos mencionam em comum que: na sala de visitas acontecia um baile mais “civilizado”, segundo Pixinguinha (MOURA, 1995, p.83); na sala de jantar, um samba *partido alto*<sup>8</sup> e a *batucada*<sup>9</sup> no terreiro, ainda dentro da casa, nos fundos.

Essas divisões expressam diferentes níveis de formalidade: na sala de visitas o espaço mais “respeitável”, baseados em gêneros de proveniência europeia como o choro, também derivado das polcas, surgiu como gênero musical simultâneo e derivado do maxixe, com instrumentação básica composta por flauta, cavaquinho e violão. Já na sala de jantar, no samba, se batia pandeiro, agogô, tamborim, surdo, ou com o que estivesse disponível: pratos, panelas, latas, caixas, etc. Era uma esfera mais íntima e “tradicional” entre os mais velhos, um

---

<sup>8</sup> Expressão usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico, “verdadeiro” do samba (SANDRONI, 2012).

<sup>9</sup> Neste contexto faz referência a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, semelhante ao samba de umbigada onde a umbigada era substituída pela pernada (SANDRONI, 2012)

divertimento mais marcadamente misturado, do tipo afro-brasileiro. No terreiro era “batucada” não só música, mas um jogo de destreza corporal praticado geralmente entre os mais jovens, em caráter de intimidade muito mais restrito que os outros. Surgem ainda crianças nesses ambientes, as primeiras grandes figuras do mundo musical carioca: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e outras, onde aprendem as tradições musicais baianas, já em contato com as cariocas e outras (SANDRONI, 2012; MOURA, 1995; SODRÉ, 1998).

De toda forma, não é como se a separação entre a sala de visitas e a sala de jantar fosse completa. Como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que passava no outro cômodo. Essa polarização de ambientes não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira exercendo função de filtro, onde alguns comportamentos e práticas podiam ser ou não tolerados ao variar de seu público. Assim, sabendo da presença de membros da burguesia nas rodas de samba, as separações também exerciam função de censura (SANDRONI, 2012).

Ao final de 1916, Donga registrou uma composição na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro cuja indicação de gênero era “samba carnavalesco”. A canção se chamava “Pelo telefone” e a história de sua composição é um dos assuntos mais polêmicos que circundam a música brasileira. Foi o grande sucesso do carnaval de 1917 e fez com que o termo “samba” ficasse muito mais famoso. É tido como o primeiro samba a ser gravado e é a canção que marca o início registrado da trajetória do que viria a ser, uns 20 anos mais tarde, conhecido em todo país, e mesmo no exterior, como símbolo musical do Brasil (SANDRONI, 2012).

Diversos pesquisadores da música brasileira atribuem a criação de “pelo telefone” a uma noitada musical na casa da Tia Ciata. Pelo menos uma parte significativa dessa composição é fruto direto do samba tido como “folclórico” praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas. O repertório de expressão oral atrelado ao “samba de umbigada”, como dito, estava confinado às salas de jantar. Introduzi-lo formalmente na sociedade significava torná-lo público, fazê-lo passar à sala de visitas, à festa “civilizada”. Entretanto, este repertório deve sofrer diversas mediações no que ele era até então, isto é: uma forma de divertimento, com coreografia, códigos de conduta e improvisação. Era preciso, dessas relações entre pessoas e comportamentos, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os diferentes polos da sociedade. Portanto, era preciso moldar esses elementos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: as partituras para piano a serem comercializadas; arranjos para

banda; gravações em disco; letras impressas, ou seja, recursos já destoantes do caráter da oralidade tradicional (SANDRONI, 2012).

Através dos discos e do rádio, o samba adentra o sistema de produção capitalista. A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos dão destaque ao indivíduo, abrindo mão de seus laços com o campo social como um todo integrado. Para Sodré (1998), o compositor pode se definir por aquele que organiza os sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, deixar de lado seus fundamentos concentrados no coletivo para poder ser captado como força de trabalho artístico/ musical. O samba, ao se tornar propriedade de um autor, perdia algumas características estruturantes. Dentre elas a principal: o improvisado da estrofe musical (SODRÉ, 1998).

A polêmica de “Pelo Telefone” girou em torno da mudança caracterizante que o samba sofre ao ser registrado em letra fixa. Como as melodias eram cantadas em improviso coletivo da letra durante as festas, quando Donga registrou “Pelo telefone”, outras pessoas presentes na festa que teria gerado a composição, reivindicaram a autoria da canção. Pessoas como Tia Ciata e Sinhô (José Barbosa da Silva 1888-1930) — um dos mais importantes compositores desse meio. Os outros autores, apontavam, inclusive, outras possibilidades de letra (SANDRONI, 2012).

A fim de perceber a mudança explicitada anteriormente, o conflito entre a oralidade e o registro das letras, segue abaixo duas versões para a primeira estrofe da canção "Pelo telefone":

(Versão gravada)

**O chefe da folia/ Pelo telefone/ Manda me avisar**

**Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar**

(Versão anônima<sup>10</sup>)

**O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Manda me avisar**

**Que na carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar**

---

<sup>10</sup> Curioso que, mesmo que a versão gravada de Donga tenha ficado como registro oficial, anos mais tarde, em 1973, Martinho da Vila regrava *Pelo telefone*, porém, com a letra da versão anônima citada acima.

De modo geral, a canção, nas duas versões apresentadas, brinca com referências a fatos em que houve conflitos de classe e autoridade, através do elemento do telefone<sup>11</sup> — presente nas duas versões — e da roleta<sup>12</sup> — apenas na versão anônima. À medida que o samba vai se tornando famoso em toda cidade, por consequência, se torna mais refratário à repressão policial. "O chefe da polícia", ao se tornar alvo de zombaria geral, se converte em "chefe da folia", e é em torno dele, que a multidão do carnaval de 1917 canta e dança, "com alegria" e "sem questões" (SANDRONI, 2012).

Toda essa atividade marca a transformação do que até então era tido como manifestação "folclórica", restrita a uma pequena comunidade, em um gênero de canção "popular". Ela se aproximava do formato rítmico característico do maxixe, moderno, expressivo da cultura urbana que se criava, com autor, gravação, acesso à imprensa e sucesso no conjunto da sociedade. A combinação musical daria a tal medida de novidade, juntando o ainda não digerido samba ao já conhecido maxixe, possível de se realizar pela origem comum dos dois gêneros. Donga pode não ter sido o "autor" de Pelo telefone, mas ele com certeza foi autor da história quando inventa o passo inicial para o que se pode chamar de samba carioca moderno (MOURA, 1995; SANDRONI, 2012).

---

<sup>11</sup> Um conflito de jogo acontecido em 1916 em um clube chique, em um cenário anti jogos na cidade, em que o Chefe da polícia da cidade reagiu e enviou um ofício ordenando a apreensão dos objetos da jogatina. O ofício foi publicado pela imprensa no dia seguinte, entretanto, com uma observação curiosa: o pedido era que antes de oficiar o conteúdo no jornal, fosse comunicada a recomendação *pelo telefone* oficial. A questão é: *o chefe da polícia* então ordenava o telefonema para agilizar as providências ou como sugestão aos diretores do clube que minimizassem as evidências antes da chegada das autoridades? Diferentemente de quando feitas nas casas dos pobres, quando as buscas e apreensões dispensavam tais formalidades (SANDRONI, 2012)

<sup>12</sup> Os repórteres do jornal *A Noite*, em maio de 1913, para desmascarar a ineficácia da polícia do Rio, instalaram em frente à sede do jornal, no *Largo da Carioca*, uma roleta convidando os pedestres a apostar. No dia seguinte publicaram uma reportagem cujo título era "O jogo é livre" (SANDRONI, 2012).

## CAPÍTULO 2

### 2.1 OS ANOS 1930: "O sorriso do velhinho faz a gente trabalhar"<sup>13</sup>

Os anos 1930 foram agitados. Em meados de 1929, para as eleições, o presidente Washington Luís indicou o candidato Júlio Prestes, de São Paulo, para dar continuidade aos interesses favoráveis ao café na presidência. Representando os interesses regionais não associados ao núcleo cafeeiro paulista, mas visando o incentivo à produção nacional como um todo, a oposição lançou, então, a candidatura de Getúlio Vargas, do Rio Grande do Sul, e seu vice João Pessoa, da Paraíba, incentivada oficialmente pela chamada Aliança Liberal<sup>14</sup> e buscando apoio militar. Seria imprevisível, no início desse mesmo ano, a forte cisão que haveria entre as burguesias dos grandes estados, e ainda, que levaria ao fim da Primeira República (VIANNA, 1995; FAUSTO, 2006).

Já ao final de 1929, em plena campanha eleitoral, estoura a crise mundial burguesa que apanhou a cafeicultura em situação complicada, gerando certo desentendimento entre o setor cafeeiro e o governo federal. O candidato paulista, Júlio Prestes, chegou a ganhar as eleições em 1930, mas não pode assumir o cargo, pois os militares dispuseram o presidente da República e preencheram o posto com uma junta provisória de governo. A junta tentou se manter no poder mas recuou diante da pressão popular, principalmente a vinda do sul. Assim, Getúlio Vargas vai ao Rio de Janeiro e assume o cargo, transparecendo — não por acaso — seus traços regionais, muito embora insistisse firmemente no tema da unidade nacional. A posse de Vargas na presidência marca o fim da Primeira República e o início de novos tempos, ainda mal definidos àquela altura (FAUSTO, 2006).

Muitos grupos diferentes estiveram envolvidos no processo de tomada de poder em 1930, apesar disso, cabe saber quais predominaram e quais foram os objetivos desenhados. De acordo com o pensamento de Boris Fausto (2006), a partir de 1930 houve uma troca de fração burguesa

---

<sup>13</sup> Trecho da marchinha carnavalesca de Haroldo Lobo e Marino Pinto, interpretada por Francisco Alves em 1950, em prol da campanha da reeleição de Getúlio Vargas.

<sup>14</sup> Aliança política composta pelas burguesias de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. (FAUSTO, 2006).

de poder sem que houvesse grandes rupturas, onde a fração da burguesia industrial ascendia a maior foco. A ação econômica se voltava, gradativamente, para a industrialização; a atuação social com tendência a dar alguma proteção aos trabalhadores urbanos e assim estimulá-los a seguir em uma aliança de classes, a fim de promover a industrialização do país sem grandes abalos sociais; protagonismo atribuído às Forças Armadas — principalmente ao exército — como suporte da criação de uma indústria de base e sobretudo como fator de garantia da ordem interna. É criada uma nova relação com o Estado após 1930. Desde o início, o novo governo tratou de centralizar tanto as decisões econômicas como políticas em suas mãos de forma que o "todo" não fosse ameaçado pelas manifestações regionais. A irradiação de poder agora acontecia no sentido que partia do centro para a periferia e não mais ao contrário (VIANNA, 1995; FAUSTO, 2006).

Durante 1933, o governo provisório resolveu constitucionalizar o país realizando eleições para a Assembleia Nacional Constituinte e meses depois, já em 1934, a constituinte promulgou a nova constituição<sup>15</sup>. No dia seguinte, na Assembleia Nacional Constituinte, Getúlio Vargas foi eleito à presidência da república oficialmente, por voto indireto, devendo exercer o cargo até maio de 1938, pois a partir dessa data, haveria eleições diretas para a presidência. A perspectiva era de que, enfim, o país iria viver sob um regime democrático. No entanto, em 1937, as tropas da Polícia Militar cercaram o congresso e, no mesmo dia, à noite, Getúlio anunciou uma nova fase política e a entrada em vigor de uma carta constitucional. Era o princípio do Estado Novo, para a frustração das expectativas democráticas. Muitas de suas práticas vinham tomando forma no período 1930-1937, mas a partir de 1937 elas se integraram e ganharam coerência no âmbito do novo regime. A inclinação centralizadora revelada desde os primeiros meses de 1930 realizou-se plenamente (FAUSTO, 2006).

Paralelamente, mas nem um pouco desvinculada, há uma busca por parte da classe dominante e do próprio Estado, nos anos 1930, por consolidar o próprio desenvolvimento social e novos caminhos na orientação política e identitária do Brasil. As teorias raciais do fim do século XIX teriam se tornado obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade impunha outro tipo

---

<sup>15</sup> cujo modelo inspirador foi a Constituição de Weimar, República que existiu na Alemanha entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazismo. A partir do fim da Primeira Guerra Mundial, os movimentos e ideias totalitárias começaram a ganhar força na Europa. No Brasil, o mais expressivo foi o integralismo que se consolidou como uma doutrina nacionalista, cujo conteúdo era mais cultural do que econômico e tinha por lema "Deus, Pátria e Família" (FAUSTO, 2006)

de interpretação. Justamente nesse cenário, o escritor Gilberto Freyre fez seu aparecimento para atender essa demanda. No clássico *Casa grande e senzala*, de 1933, é narrada uma história do mundo agrário, colonial e escravista do Nordeste brasileiro, onde há aproximação sexual entre homens brancos e mulheres negras e indígenas. Tal aproximação que, apesar da assimetria e da relação de poder entre senhores e escravizados, não impediu, segundo Freyre, a criação de uma região de "confraternização" entre ambos. Dessa forma, surge uma justificativa histórica para a miscigenação que viria a promover redução da distância entre a casa grande e a senzala. Freyre retoma a temática racial como chave para uma nova identidade para o Brasil, entretanto, ele desloca o eixo do debate no momento em que opera a passagem do conceito de "raça" ao conceito de "cultura", e assim, corroborando para a discussão de outra concepção de mestiço (ORTIZ, 1986; MUNANGA, 1999).

A grande contribuição de Freyre foi ter dado certa visibilidade para as contribuições positivas dos negros, indígenas e mestiços na cultura brasileira de forma geral. A mestiçagem foi transformada em valor positivo e isso permitiu completar os contornos da identidade que vinha sendo desenhada. Das misturas raciais de que surgiriam o mestiço, há, supostamente, o cruzamento paralelo das heranças culturais, como se houvesse outra mestiçagem: a do campo cultural. E sob esse afastamento do biológico e do cultural, a ideia de dupla mistura forjou lentamente o mito da "democracia racial", isto é: como se no Brasil não houvesse barreiras, nem preconceito, pois todos teriam uma origem comum. Ela exaltava esse olhar de convivência harmoniosa entre os indivíduos, as camadas sociais e grupos étnicos, e era útil à classe dominante como forma de mascarar as desigualdades a fim de preservá-las. Se não há democracia nem para o descendente branco da classe trabalhadora, poderia haver para os negros? (MUNANGA, 1999; ORTIZ, 1986; FERNANDES, 1989).

Tanto a mestiçagem como articulada no pensamento brasileiro entre o fim do século XIX e início do século XX, tanto como na miscigenação da forma biológica ou cultural — também entendida por sincretismo cultural —, desaguaria em uma sociedade unirracial e unicultural, pois foi construída segundo os moldes unificantes da modernidade. "O que era mestiço torna-se nacional." (ORTIZ, 1986, p.41) Dessa forma, a construção de uma identidade nacional mestiça, deixa ainda mais desafiador o discernimento entre as fronteiras étnicas, isto é, os conflitos raciais ficam escondidos e impossibilita a tomada de consciência dos grupos étnicos de suas características culturais que poderiam construir, de fato, uma identidade própria. Estes elementos

são "expropriados", "dominados" e "convertidos" pela classe dirigente, em símbolos nacionais e logo perdem sua complexidade e especificidade. Embora houvesse resistência dos grupos minoritários, estes foram inibidos de manifestar-se em oposição à chamada "cultura nacional" em construção, de forma a impor este "brasileiro" para todos os diferentes tipos de brasileiros. Em nenhum momento se debateu, no mirar do futuro, a possibilidade de consolidação de uma sociedade verdadeiramente plural, já que o Brasil nasceu, historicamente, plural (MUNANGA, 1999; ORTIZ, 1986; VIANNA, 1995).

A unidade cultural homogênea pode ser entendida como um estado extremamente frágil, conquistado por um "acaso feliz". No caso do Brasil, o intermediário, o indefinido, seria sempre o caminho mais eficaz. Um exemplo disso é o papel central atribuído ao mestiço como símbolo étnico. Entretanto, se um modelo de identidade serve para definir, como definir uma cultura projetada sob a indefinição? Vianna (1995) pontua que há dois caminhos possíveis para imaginar a comunidade nacional<sup>16</sup>: o caminho da heterogeneidade — onde as diferenças são definidas e incentivadas — ou o caminho da homogeneidade — onde a indefinição pode até "corromper", mas não pode extinguir o heterogêneo. Portanto, a ideia de uma nação múltipla, principal marca da identidade forjada, não serviu como elogio ao discrepante, mas sim para promover a anulação dos conflitos exatamente por se eleger como diversa e democrática, como se todos tivessem vez e voz (VIANNA, 1995; DANTAS, 2004).

Os anos 30 foram decisivos na reorientação da historiografia brasileira. Outras grandes obras da época contribuíram para o cenário intelectual de busca por orientação política, social e cultural como *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr. (1933) e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936). Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque estão na origem de uma instituição recente da sociedade brasileira, a Universidade. Gilberto Freyre representa o ápice de uma outra esfera, continuidade, permanência de uma tradição, que se iniciou no século anterior, mas que se prolongou até hoje como discurso ideológico. O livro de Freyre possibilita afirmar o brasileiro como um povo que se debatia ainda com a ambiguidade de sua própria definição. O regionalismo presente em *Casa Grande e senzala* é profundamente nacionalizante. Ao retomar a problemática da cultura brasileira, o autor oferece ao brasileiro uma carteira de identidade, não se tratando, portanto, de uma volta às raízes, mas da própria criação de raízes. Vale ressaltar a busca por

---

<sup>16</sup> "E, por último, ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal." (ANDERSON, 2008, p.34)

transformar radicalmente o conceito do homem brasileiro. Características como "preguiça" e "indolência", consideradas pela classe dominante como inerentes à raça mestiça, são substituídas pela ideologia do trabalho e esta ganha elogio máximo no governo Vargas (ORTIZ, 1986; VIANNA, 1995).

A política trabalhista do Estado novo deve ser vista, principalmente, pela formulação da imagem de Getúlio Vargas como protetor dos trabalhadores. Esta ganhou forma pelas várias cerimônias e pelo uso intensivo dos meios de comunicação para sua propaganda. A partir de 1942, o ministro do trabalho, Alexandre Marcondes Filho, começou a usar sistematicamente o rádio como instrumento de aproximação entre os trabalhadores e o governo. Havia palestras semanais no programa "Hora do Brasil", com vasta audiência. Estes e outros elementos colocaram Getúlio Vargas no lugar de guia dos brasileiros e trabalhadores, por meio de uma relação bastante paternalista (FAUSTO, 2006).

Educar o trabalhador livre, transformá-lo e mantê-lo "homem novo", exigia o controle do seu corpo e mente. Se o trabalho atendia à primeira parte desse esforço, eram necessárias estratégias de controle para que pudesse ser "captado pelos sentidos"(DANTAS, 2004, p.57). O regime tratou de formar uma ampla opinião pública a seu favor através da censura dos meios de comunicação para que pudesse ser o único "dono da voz" e assim poder convencer a sociedade de seu projeto. Em 1939, o Estado Novo criou o famoso DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda, rigorosamente ligado ao presidente da república, que nomeava seus principais dirigentes. O DIP adotou medidas muito extensas, restringindo a entrada na imprensa de "publicações nocivas" à reputação, à cultura e aos interesses da ordem do país, incluindo o controle do cinema, rádio, teatro, imprensa, literatura social e política, mas principalmente da produção musical (FAUSTO, 2006; SILVA, 2008).

"[...] O DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava com a música popular: concursos, espetáculos, o carnaval e também a apresentação das escolas de samba cariocas, que passavam a desfilar no asfalto. O contato entre o DIP e os compositores populares era realizado por Heitor Villa-Lobos, e o próprio Getúlio instituiu a prática de convidar cantores e músicos populares para recepções que dava no Palácio do Catete. O contato direto povo/Presidente mais uma vez se realizava sob os auspícios da personalidade paternal de Vargas e com a intermediação programática do DIP."<sup>6</sup> (GOMES, "A construção do homem novo", cit..p.159. apud SILVA, 2008, p. 50)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> "Assim, manifestamos aqui a nossa discordância da perspectiva de Gomes (1982, p. 159), que afirmou, certa vez, ter tido o DIP um "controle absoluto" sobre a produção musical popular – como forma de nos posicionarmos em

Havia no senso comum, na imprensa carioca e nas próprias letras das canções uma direta associação entre o samba e a figura do malandro. Este que se define, principalmente ainda que superficial, em sua relação esquivada com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível. Tal identidade, que ficou mais expressiva nos anos 1920 e início dos 30, é concomitante à mudança de estilo acontecida no samba<sup>18</sup> e indispensável para sua caracterização. Claudia Matos pontua: “a noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 1920 [...]” (Matos, *Acertei no milhar*, p.39 apud SANDRONI, 2012, p.161). Este processo foi regado de conflitos e contradições. Ao contrário do que parecia pensar o público em geral, o samba-malandro era também um samba em conflito de abandono da malandragem<sup>19</sup> (SANDRONI, 2012).

"[...] aquela conversa mal comportada e marota que já vinha há algum tempo suscitando reações de desagrado por parte dos setores da imprensa, autoridades e mesmo alguns sambistas, deveria ser decididamente proscrita da cena cultural. Incentiva-se os compositores a louvar os méritos e as recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro". (MATOS, *Acertei no milhar*, cit., p. 14. apud SILVA, 2008, p.49)

"A atuação do Estado para com a arte e particularmente para com a arte popular destacava-se [...] no reconhecimento do valor e do "poder de sugestão" da música popular. E os efeitos da nova política social já podiam ser sentidos em um grande número de composições".<sup>2</sup> (GOMES, Ângela Maria de Castro. "A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro". In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi de et alii. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.159. apud SILVA, 2008, p. 49)

É justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome da nova ideologia do trabalho. Portanto, a ação cultural estabelecida em direção à música popular Velloso apud Silva afirma que, para o Estado Novo, era precisamente esse o tom: a questão da cultura

---

relação à mesma questão no período anterior à criação do órgão governamental. Acreditamos que a absolutização das intenções dos agentes em disputa significa a incorporação passiva de suas verdades como as únicas possíveis, negando, dessa forma, o potencial de resistência dos dominados através das brechas da dominação." (DANTAS, 2004, p.56)

<sup>18</sup> Este assunto será discutido em outro momento do texto.

<sup>19</sup> "A figura carismática de Vargas era, na opinião do compositor, ator e escritor Mário Lago, inspirada em Mussolini. Mas, segundo o artista, com características bastante específicas: 'Getúlio, como ditador, era uma figura carismática, que apresentou uma lei regulamentando a profissão de artista, que criou o direito autoral. Por isso, os artistas tinham muito carinho por ele'" Portanto, vê-se mais um incentivo do governo para o abandono da malandragem através da carreira de compositor. ("Estado não dá samba". *Jornal do Brasil - Caderno B/Especial*, 01/11/1987, p. 12. Apud SILVA, 2008).

passava a ser concebida em termos de organização política. O Estado Novo criou aparatos culturais próprios, destinados a produzir e defender sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade". (VELLOSO, "Cultura e poder político", cit., p. 72. apud SILVA, 2008, p.84) O quadro de transformações culturais profundas se forjou da busca por adequação da mentalidade às novas exigências de um país moderno (ORTIZ, 1986).

O Estado Novo procurou transmitir sua versão da história do país, no âmbito mais recente, como consequência lógica dos anos 1930. Fazia então, recorrentemente, uma separação radical entre o "velho" Brasil — desunido, dominado pelo latifúndio e oligarquias — e o "novo" Brasil que nasceu com a "revolução" supostamente feita por ele. Toda movimentação política e cultural dessa época (pós-1930) é, indubitavelmente, centralizadora, unificadora, homogeneizadora e nacionalizadora — considerando a complexidade de cada uma dessas tendências. O Estado Novo teria realizado os objetivos "revolucionários", propiciando a busca por novas raízes, por integração e por unidade nacional, e assim, a definitiva entrada do Brasil em seus tempos modernos (FAUSTO, 2006; VIANNA, 1995).

## 2.2. "EU SOU O SAMBA"<sup>20</sup>

Ao final da década de 1920, supostamente existiam no Rio de Janeiro dois tipos diferentes de samba. O primeiro tipo é associado à região portuária, às tias baianas e aos compositores desse meio como Donga, João da Baiana, Sinhô e Pixinguinha. O segundo tipo é associado ao bairro do Rio chamado Estácio de Sá e aos compositores que ali viviam ou circulavam como Ismael Silva (1905 - 1978), Nilton Bastos (1899 - 1931), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902 - 1975) e outros. O samba do Estácio logo se espalhou e influenciou os compositores de outras regiões da cidade, se tornando um sinônimo de samba moderno e bem mais próximo do samba tal qual se pode reconhecer hoje em dia (SANDRONI, 2012).

“[...] dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras ‘tias’ baianas”. Quanto ao segundo tipo de samba, ele “surgiu há poucos anos [a

---

<sup>20</sup> Trecho da famosa composição de Zé Kéti, chamada "A voz do morro", de 1952.

referência é 1929] no Estácio de Sá, bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o morro de São Carlos e a zona do Manguê. Dali se espalhou pelas vizinhanças, galgou as encostas da Saúde, Salgueiro, Mangueira ...”. (Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p.138 e 118 apud SANDRONI, 2012, p.133)

Na literatura sobre o samba, quase não há nenhuma descrição detalhada das características musicais dos dois tipos. A diferença é tida, quase em consenso, como reconhecida "de ouvido". Como escreve Cabral: “É fácil: basta comparar uma velha gravação de um samba de Sinhô (ou do próprio “Pelo telefone”) com outra de um samba qualquer de autoria dos compositores do Estácio de Sá para estabelecer a diferença entre as duas formas de samba.” (Cabral, *As escolas de samba*, p.21) Comparar auditivamente, é, de fato, a forma mais explícita de perceber essas diferenças musicais. Não se trata aqui, no entanto, de uma diferença simples, como as que podem existir entre dois compositores ou variedades de subgêneros. Trata-se de uma diferença substancial, que coloca em pauta "a verdade do samba", uma disputa sobre sua definição mais íntima (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2012).

Vianna (1995) também levantando a descontinuidade na história do samba, decide encará-la sob outro aspecto: a mudança de estilo representa momentos diferentes da relação dos sambistas com membros da classe dominante. Primeiro, os sambistas foram reprimidos e o samba limitado às camadas populares, justo em um momento onde o samba era indissociavelmente ligado à figura do malandro. Por isso, o samba, enquanto gênero afro-brasileiro, não surpreende por ser reprimido quando era associado à vadiagem<sup>21</sup> precisamente no processo de transição do trabalho escravo ao trabalho livre e consolidação de uma ética do trabalho. Mesmo sob repressão era, na verdade, uma relação ambígua. Como coloca o próprio autor, em alguns momentos havia o olhar vigilante do chefe da polícia, do mesmo modo que despertava a fascinação<sup>22</sup> de um público cujas

---

<sup>21</sup> “Quem passa a vida a tocar viola e beber cachaça não pode fazer senão desordens”, essa frase aparece num romance de 1885, na boca de um coronel ao se referir à música popular de modo geral (Galpi, *O flor*, apud SANDRONI, 2012, p.160) No cenário da cultura brasileira a lógica é precisa: Não funcionaria, por exemplo: “tocar piano e beber cachaça”, ou “tocar viola e beber champanhe”. O instrumento e a bebida populares são os ícones do vadio, cuja recusa do trabalho numa sociedade escravagista equivale a uma incitação à desordem. (SANDRONI, 2012)

<sup>22</sup> “[...] um movimento pela valorização da cultura negra e mestiça, como resultado também de sua própria afirmação no cenário urbano nacional, em especial no Rio de Janeiro, e de um certo grau de exotismo atribuído aos segmentos pobres da cidade – o que estimulava o desejo da sociedade oficial de conhecê-los, observá-los e ouvi-los –, uma nascente indústria cultural, através, inicialmente, de teatros de variedades e clubes carnavalescos e, mais tarde, do rádio e do disco, soube explorar comercialmente esta conjunção de fatores.” (Tinhorão, 1998, p. 296 Apud DANTAS, 2004, p.54)

posses lhe permitiam ter um piano em casa e comprar partituras<sup>23</sup> (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2012).

À vista disso, no segundo momento da relação proposta por Vianna, o samba conquistou o carnaval e as rádios, não só como cultura legítima, mas exaltada enquanto símbolo máximo da cultura brasileira. Mantinha assim, relações com muitos segmentos sociais do Brasil e ajudou a compor uma nova imagem do país "para estrangeiro ver". Aí surge o que o autor chama de o "mistério do samba": o samba passou de ritmo maldito à música nacional e definitivamente a literatura sobre o samba não explica muito essa passagem, faz no máximo constata-la (VIANNA, 1995).

Um depoimento importante sobre a diferenciação dos estilos foi obtido por Cabral, ao colocar em confronto, em uma entrevista, dois sambistas, cada um representativo de um estilo. Donga representando o "estilo antigo" e Ismael Silva o "estilo novo". Cabral propôs aos dois a mesma indagação — "o que é samba?", Donga respondeu com o exemplo de "Pelo telefone" e Ismael em discordância pontuou: — "Isso é maxixe." Para ele, samba de verdade era "se você jurar" (composição dele próprio e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: — "Isso não é samba, é marcha." (Cabral, *As escolas de samba*, SANDRONI, 2012, p.134) De toda forma, muitas pessoas envolvidas com esse tema não contestam a pertinência de "Se você jurar" à categoria de samba, enquanto o mesmo não acontece com "Pelo telefone", eventualmente inserido na categoria de "samba amaxixado". A mesma coisa pensa a jornalista Alvarenga (1946, para quem "não só o 'Pelo telefone', como todas as peças de Sinhô, o primeiro grande criador de sambas, não se distinguem verdadeiramente do maxixe cantado". Eis a pergunta: quem pode definir o que é o verdadeiro ritmo do samba? (Alvarenga, *Música popular brasileira*, p.343 apud SANDRONI, 2012, p.135; VIANNA, 1995).

Todavia, nem todos os autores veem a diferença entre o estilo antigo e o estilo novo com a dualidade da questão de samba ou maxixe. Os primeiros dois livros publicados sobre o samba, por exemplo — *Na roda do samba*, de Vagalume<sup>24</sup>, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933

---

<sup>23</sup> "O pandeiro João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreenderam seu pandeiro ("o samba era proibido, o pandeiro era proibido") quando tocava nas ruas da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: 'A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado'" (João da Baiana, 1966: 7 apud VIANNA, 1995, p.114)

<sup>24</sup> O livro de Vagalume delimita um lugar social para o samba que fosse garantia de uma marca estética de resistência: o "morro" aparece então como um território mítico, lugar da "roda" onde se praticava o "verdadeiro" samba, o qual estaria sendo extinguido pela indústria fonográfica ao usar e abusar do rótulo. A "roda de samba" seria

—, usam a mesma palavra "samba" para se referir ao que mais tarde viria a ser separado entre um estilo ou outro. No mínimo curioso que essa perspectiva esteja presente em livros escritos e publicados simultâneos aos acontecimentos desse contexto de transformação do gênero, quando, inclusive, os autores tinham estreitas relações com os personagens principais da história (SANDRONI, 2012).

A discussão com esses dois autores não é sobre o primeiro estilo ser maxixe ou samba, já que quanto ao segundo, não havia dúvidas. A questão é que, para Vagalume, o estilo antigo representa "tradição" e o novo a "comercialização", como se o caminho do samba fosse "desvirtuado", e assim coloca o "verdadeiro" samba — implicitamente o antigo — em um lugar imaginário de pureza. O mesmo autor afirma em seu livro: "Segundo os nossos tataravós, o samba é oriundo da Bahia" (Vagalume, *Na roda do samba*, p.23 e 27 apud SANDRONI, 2012, p.138-9). Já Barbosa, claramente grande defensor do samba em sua nova fase, começa seu livro com a frase categórica: "O samba é carioca". (Barbosa, *Samba*, p.11 apud SANDRONI, 2012, p.138). Este já se debruça sobre os compositores ligados ao novo estilo, enquanto os compositores do estilo antigo são citados de passagem, como se fossem ultrapassados de outra época: "Não deixam morrer a lembrança do grupo que foi, há vinte anos, o precursor da vitória da música popular." (Barbosa, *ibid.*, p.36 apud SANDRONI, 2012, p.138). Mesmo que em nenhum dos dois livros em questão se discuta rigorosamente a diferença entre os dois estilos samba, ou se for o caso, entre samba e maxixe, ainda há um quadro geral de forte contraste manifestado entre esses dois discursos: um valorizando a tradição, outro a modernidade; os compositores das tias baianas e os do Estácio; a Bahia e o Rio. (SANDRONI, 2012; NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

O sambista e pesquisador Nei Lopes, grande defensor da "autenticidade" do samba contra qualquer ameaça comercial ou imperialista, faz um pequeno apanhado geral da história do samba:

"Traçando a linha evolutiva que vem do batuque de Angola e do Congo até o partido-alto, vamos encontrar: a) primeiro, o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambistas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) concluindo para o que chamaremos de samba da 'Pequena África da Praça Onze', onde o núcleo irradiador foi a

---

o lugar simbólico de uma expressão musical coletiva, "pura", "espontânea", onde a criatividade daquele grupo social era recolocada, quase como um rito de origem. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000)

casa da Tia Ciata; c) depois ainda, o samba a amaxiado da 'pequena África', dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro se dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo, e em partido-alto, próprio para ser cantado em roda" (Lopes, 1992: 47 apud VIANNA, 1995, p.122)

Dessa forma, é possível perceber que o debate por definição do samba entre um estilo e outro está diretamente ligado às questões de origem e autenticidade. O autêntico, nesse caso, é artificial, mas para ter "eficácia simbólica", precisa ser naturalizado, como quem diz: "sempre foi assim". O ambiente social e musical se transformava rapidamente e isso impedia o estabelecimento de uma tradição supostamente linear e unívoca, sobretudo, pelas várias sonoridades dinamizadas pela expansão do rádio, pressionado e impressionado pelo crescente potencial de audiências que não faziam parte do grupo social que havia configurado, inicialmente, o mundo do samba. Esses elementos precisavam de "disciplina" ao serem colocados sob o prisma da tradição, especialmente sob o momento em que o popular e o nacional eram categorias de afirmação cultural e ideológica proeminentes (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; VIANNA, 1995).

Há também outras tentativas de explicar a diferença estilística em pauta. Sérgio Cabral usa uma justificativa que lhe foi fornecida pelo próprio Ismael Silva em entrevista: "É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua ... O estilo não dava pra andar." (Entrevista a Cabral, *As escolas de samba*, p.28 apud SANDRONI, 2012, p.139). Máximo e Didier, que também entrevistaram o sambista, também reforçam o esclarecimento: "Segundo Ismael, a necessidade que os blocos têm de cantar sua música marchando e não dançando, deve ao samba do Estácio de Sá às suas características." (Máximo e Didier, op.cit., p.118 apud SANDRONI, 2012; VIANNA, 1995).

As relações entre música e dança são muito mais flexíveis do que Ismael coloca. Não há nenhuma razão aparente que impeça a utilização do primeiro estilo como estímulo ao desfile, muito menos que faça deduzir a modificação de um estilo musical a partir de uma necessidade puramente coreográfica. Entretanto, se Ismael não explica a incógnita, aponta, pelo menos, uma direção interessante ao debate. É importante levar em conta que ele parte de sua própria experiência, não fala pela "teoria". É possível que o som do estilo antigo soasse, para ele e seus

companheiros, pouco estimulante ao desfile, já que este estava diretamente associado ao samba de umbigada, onde não há desfile e sim, dança em formato de roda (SANDRONI, 2012).

Há também outras tentativas de explicação. Para Máximo e Didier, biógrafos de Noel Rosa, “as dessemelhanças rítmicas talvez se devam a ter sido [o novo estilo] criado a partir dos refrãos cantados nos improvisos e nas rodas de batucada” (Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p.118 apud SANDRONI, 2012, p.) onde o acompanhamento seria feito basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados ou inventados pelos próprios ritmistas. Trata-se pois, para esses autores, em primeiro lugar, de uma diferença de instrumentação. O estilo antigo seria, para eles, caracterizado pelo uso de instrumentos europeus e seus músicos são ditos treinados e bons tocadores, enquanto o estilo novo por instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o surdo) e músicos de mãos desajeitadas e acompanhamento rudimentar. Os instrumentos europeus permanecem junto com o treinamento especializado, enquanto aos afro-brasileiros corresponderia uma musicalidade, por assim dizer, selvagem. Assim é insinuada uma diferença de capacitação técnica entre os dois sambas (NAVES, 2010; SANDRONI, 2012).

Para Silva e Oliveira Filho em *Cartola — os tempos idos* (1989), é preferível abordar a origem social dos músicos do que pelo âmbito instrumental. De toda forma, no fundo, a conclusão que chegam é a mesma: o termo samba designou por muito tempo dois gêneros musicais de origens distintas e bastante caracterizados. Para músicos de formação profissional como Donga e Sinhô, que geralmente sabiam ler partituras e eram pertencentes à baixa classe média, o samba seria sinônimo de maxixe, derivado, principalmente, da polca européia. Já os negros e mestiços perpetuariam na música, a suposta "ausência" de qualificação técnica de seus ancestrais, sendo salvos, paradoxalmente, pela capacidade de criar um gênero que seria, ao mesmo tempo novo e continuação dos batuques angolanos (SANDRONI, 2012).

Entretanto, essa relação entre os músicos e suas origens sociais são mais complexas do que aparentam nesse universo polarizado. Os próprios Silva e Oliveira Filho, citados como exemplo, se contradizem: Donga e Sinhô, ainda que músicos profissionais, não passaram por nada que se possa chamar de "formação profissional", nem por um treinamento técnico que possibilitasse ler partituras. Embora suas músicas fossem gravadas e tocadas em teatros por orquestras, eles próprios não eram músicos de orquestra, nem regentes ou arranjadores. E mais: ambos eram de

famílias afrodescendentes, o que de acordo com os autores, os situaria automaticamente no campo estilo novo (SANDRONI, 2012).

Essa forma de explicar a diferença é, no mínimo, insuficiente. A presença dos “músicos treinados”, mesmo que evidente nos teatros e nas gravações de composições de músicos como Donga, Sinhô etc., dificilmente pode ser atribuída ao samba tal qual era praticado na sala de jantar de Tia Ciata, sob àquela relação com os cômodos das residências baianas. Portanto, são raríssimos os testemunhos indicando a presença de instrumentos europeus outros que violão e cavaquinho. Se havia tocadores de flauta e clarinete nessas festas, estes normalmente limitavam suas participações à sala de visitas, onde havia o baile animado pelo choro<sup>25</sup> (SANDRONI, 2012).

As explicações sugeridas para as diferenças entre os dois tipos de samba não são conclusivas. Ambos estilos podiam ser tocados por brancos ou negros, por orquestras e grupos de batucada, em teatros ou em reuniões caseiras. Portanto, é evidente que a distinção do samba em um estilo novo e antigo é motivada por múltiplas e variadas razões. Deve ser levado em conta como as categorias do universo musical se influenciam mutuamente em um processo contínuo de seleção de elementos, tanto da sua dinâmica musical própria, da criatividade dos músicos, como por fatores que são extramusicais de toda forma. Desse modo, se o intuito é obter respostas sobre esse processo de transformações, o olhar deve conter a complexidade que está sendo exigida (SANDRONI, 2012).

O estilo novo também teve seus lugares de preferência onde se destacam os blocos e botequins. Os blocos foram os precursores diretos das escolas de samba, geralmente eram do mesmo bairro e desfilavam cantando pelas ruas em torno de um estandarte. Quanto ao botequim<sup>26</sup>, é antes de tudo, um ponto de sociabilidade e tido como o "escritório" do sambista moderno — pois também é lá que o sambista poderá ser encontrado por seus eventuais “empregadores” —, onde o lazer e o trabalho se reúnem no mesmo lugar. Estes são lugares mais públicos, mais abertos socialmente quando comparados à sala de jantar da Tia Ciata. Não havia seleção e nem tampouco controle de quais pessoas estariam no botequim e que teriam contato

---

<sup>25</sup> O único músico do estilo antigo que se enquadra em tal caracterização é Pixinguinha, esse sim era sabedor de teoria musical, músico de orquestra, maestro e arranjador. Mas do ponto de vista da casa de Tia Ciata, era muito mais um homem do choro que do samba. “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de samba.” (Donga, op.cit., p.20 apud SANDRONI, 2012, p.142)

<sup>26</sup> Nas biografias de sambistas do estilo novo há sempre inúmeras referências a estes lugares. Uma das melhores descrições é o samba "Conversa de botequim", de Noel Rosa e Vadico, carregada de elementos caracterizantes daquele tipo de cotidiano e repleta de humor. (SANDRONI, 2012)

com o samba ali praticado. Com isso, aumenta prodigiosamente a capacidade de circulação do samba, mas em contrapartida também se presta a usos menos louváveis, como o roubo de sambas (SANDRONI, 2012).

A polêmica sobre a autoria de "Pelo telefone" é apenas uma de uma série de polêmicas sobre autorias de samba. Nos anos 20, as principais estiveram ligadas ao nome de Sinhô, autor da famosa frase: “samba é como passarinho, é de quem pegar” (*EMB*, verbete "Sinhô", p.720 apud SANDRONI, 2012, p.148). Ou seja, é fato que se cantavam, na cidade, inúmeros refrões anônimos, sem que ninguém se preocupasse em saber os autores. Se para Sinhô, assim como para outros, o samba se encontrava em estado de natureza podendo ser apanhado e publicado, sem escrúpulos, pelo primeiro que viesse, o final dos anos 1920 verá estabelecer-se um novo formato de relação na área: a compra e venda de sambas. Aliás, um dos traços definidores da noção de “música folclórica” é a ausência de autor conhecido. Por isso, a passagem do "anonimato" à "autoria" é perfeitamente palpável na literatura produzida sobre o samba (SANDRONI, 2012).

Noel Rosa, no final de 1932, afirma em entrevista: “Há compositores que compram sambas? Eu posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muitos sambas.” (Soares, *São Ismael*, p.50 apud SANDRONI, 2012, p.149). Noel chegou mesmo a pagar em samba a dívida contraída por um carro comprado a Francisco Alves. (Máximo e Didier, op.cit., p.194 apud SANDRONI, 2012, p.152). Havia vários formatos de compra de sambas. O mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria — portanto, seu nome não aparecia nem no disco, nem na partitura. Havia outros casos em que os direitos autorais eram vendidos, mas a autoria era reconhecida no disco, na partitura ou ambos. Por fim, havia o caso em que era proposta uma barganha ao músico segundo a qual ele gravaria o samba se lhe fosse cedida parte dos direitos autorais. Isso revela uma concepção de “autoria” que é mais abrangente (SANDRONI, 2012).

Noel teve um papel importante em mostrar um caminho que — mesmo que não tenha sido inventado por ele — apenas surgia diante de uma gente que gostava de samba e não tinha muitas opções de sobrevivência além da vida precária na orgia. O caminho que ia do malandro ao compositor. Este conflito encontrou expressão em um debate bastante polêmico através de letras de sambas entre Noel Rosa e Wilson Batista. Em 1933, Wilson compôs o samba "*Lenço no pescoço*" que se baseia em uma descrição da figura do malandro exibindo ostensivamente os sinais externos de sua identidade.

Meu chapéu de lado / Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço/ Navalha no bolso  
Eu passo gingando / Provoco e desafio  
**Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio** [grifos meus]

Noel, no mesmo ano, publica um samba chamado *Rapaz folgado* como resposta a Wilson:

Deixa de arrastar o seu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália  
E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata  
Joga fora essa navalha / Que te atrapalha  
Com o chapéu do lado deste rata / Da polícia quero que escapes  
Fazendo samba-canção / **Eu já te dei papel e lápis**  
Arranja um amor e um violão  
**Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar**  
**Todo o valor do sambista** / Proponho ao povo civilizado  
Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado [grifos meus]

O debate continua com a resposta de Wilson Batista em *Mocinho da Vila*, de 1934, ironizando o fato de Noel morar em Vila Isabel. Em seguida, Noel devolve com *Feitiço da Vila*<sup>27</sup>, também de 1934, um dos seus maiores sucessos, cujos versos exaltam seu bairro. Depois eles prosseguem com *Conversa fiada* (1934) de Wilson; *Palpite infeliz* (1935)<sup>28</sup> de Noel; *Frankenstein da vila* (1935) e *Terra de cego* (1935) ambas de Wilson. A polêmica se encerra com *Deixa de ser*

---

<sup>27</sup> Este samba é muito rico em elementos de análise, porém carrega muita discriminação: "A vila tem um **feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém** / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa / **Transformou o samba / Num feitiço decente que prende a gente**" [grifos meus]. Quando Noel fala que o samba foi transformado em um "feitiço decente", implica dizer que, o samba anterior à dita "transformação" era equivalente a um "feitiço indecente" e o associa a elementos característicos dos rituais de candomblé. De qual samba ele está falando? Ou melhor, quais sambas?

<sup>28</sup> Noel, em *Palpite infeliz* (1935), se posiciona de outra maneira em relação a *Feitiço da Vila* (1934). Ele diz: "Quem é você que não sabe o que diz?! Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!/ **Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz**/ Que sempre souberam muito bem/ **Que a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também**". Portanto, através da letra, ele abandona um lugar de disputa do samba e o encara como se já fosse propriedade de todos.

*convencida* (1935), composição fruto da parceria dos dois, com letra de Noel e melodia de Wilson. (DANTAS, 2004)

Enfim, é perceptível nos versos das duas primeiras músicas do embate, como o malandro das músicas de Wilson prefere a etiqueta de “vadio” à de compositor profissional. Com isso, Noel o enfrenta, como ele mesmo disse: “dando papel e lápis”, estimulando o registro escrito e autoral do samba. Outra questão é: quando Noel diz que a associação de malandro com sambista tira seu “valor”, dá a entender de alguma forma que, o sambista quando ligado à malandragem, é apenas autor de sambas e não compositor. O título de “compositor” carrega uma grande seriedade ligada ao trabalho a qual os malandros-sambistas não se viam incluídos.

Essa relação se torna bastante visível na primeira estrofe da música *Cidade mulher* (1936), composição de Paulo Portela:

**Cidade/ quem te fala é um sambista**

**Anteprojeto de artista/** Teu grande admirador [grifos meus]

Como percebido nesse trecho, o autor se reconhece e se apresenta como sambista, e não sendo suficiente, se coloca, ao mesmo tempo, como um não-artista — ou seja, um não-compositor.

O embate entre os sambistas do estilo criado em Estácio revela que este também não era um grupo homogêneo. Havia os nomes mais ligados às Escolas de Samba como Ismael Silva, e os mais relacionados aos primeiros programas musicais do rádio como Noel Rosa, João de Barro, Silvio Caldas. Portanto, a tentativa do samba estabelecer-se em tradição era concomitante à sua consagração nas rádios (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

Neste momento, voltando para as características musicais, havia entre os pioneiros do samba carioca um consenso de que o samba era metricamente curto. Assim, em uma entrevista feita por Sodré, Pixinguinha relata: “A verdade é que o choro me agradava por ser mais trabalhado, com três partes, cada uma com dezesseis compassos, e não apenas oito, como no samba.” (Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p.62 apud SANDRONI, 2012, p.192) O problema é resolvido, neste caso, pela preferência dada ao choro, que além de três partes com dezesseis compassos cada, possuía uma sofisticação harmônica inexistente nos primeiros sambas. Heitor

dos Prazeres também aborda a questão do tamanho dos sambas, em depoimento ao mesmo autor: “Minhas primeiras composições foram sambas-motivo .... A princípio, as letras eram muito curtas ou, então, um aglomerado de pequenos motivos.” (Sodré, *ibid.*, p.69 apud SANDRONI, 2012, p.192) Neste segundo caso, se resolve pela busca de técnicas que permitissem estender a duração dos sambas. Uma delas, como se vê em vários sambas do mesmo período, é a agregação de várias melodias, ou “motivos”, como diz o próprio Heitor dos Prazeres (SANDRONI, 2012).

A importância da improvisação já foi discutida na fase precoce do samba carioca, mas ainda durante os anos 1930 era prática vivíssima. Um belo exemplo disso são os desfiles de carnaval. A Mangueira, no início da década tinha costume de “desfilar com três sambas, ou melhor, três refrãos, já que os versos das segundas partes ficam por conta dos improvisadores” (Máximo e Didier, *op.cit.*, p.202 apud SANDRONI, 2012, p.157) perfeitamente perceptível como “Três sambas, ou melhor, três refrãos” expressa a diferença discutida entre samba de tradição oral e de registro autoral. Trata-se de uma diferença conceitual do que se entende por samba, daí poder dizer se é um samba mesmo ou só uma parte, se está completo ou incompleto. Portanto, se as escolas de samba se chamavam assim, é evidente que, para elas, o que faziam eram mesmo sambas, e não, como para os outros, "refrãos" ou "pedaços de samba". Essas expressões são verdadeiros anacronismos recorrentes na literatura dos sambas cariocas dos anos 1930 (SANDRONI, 2012).

Uma testemunha importante sobre o momento de transição de um estilo ao outro, é o conjunto de discos da época. Deve-se considerar alguns desafios quanto ao estudo da música popular do passado através de discos: um deles é que por ser o único registro sonoro da época, não são necessariamente o retrato fidedigno da música em questão pois exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar. O samba gravado em estúdio não é igual ao samba feito fora dele<sup>29</sup>, o que não significa que não haja relações entre ambos, nem que não se pode falar do samba cujo não exista acesso a registro sonoro, ou seja, o que não foi gravado. Portanto deve haver cautela ao falar do primeiro estilo partindo do segundo. Seja como for, no Rio do início do século XX, a música dos discos era por si só, artística e socialmente, um fenômeno de grande relevância (SANDRONI, 2012).

---

<sup>29</sup> Em outras palavras: assim como os lundus para piano e canto que estão nas partituras do século passado não são os mesmos lundus que soavam nos divertimentos daqueles que não liam partituras e nem possuíam pianos, também os sambas das gravações dos anos 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da casa de Tia Ciata ou dos botequins do Estácio. (sandroni 188)

A partir da análise feita por Sandroni, os sambas gravados entre 1917-1921 da Série Odeon 121.000 eram separados entre sambas gravados e instrumentais. As gravações instrumentais traziam os mesmos sambas, mas em versão interpretada por pequenos grupos de "choro" em sua caracterização clássica compostos geralmente de cavaquinho, violão e alguns instrumentos de sopro dos quais um exerce o papel de solista (flauta ou clarinete) e um o de baixo. Também havia um tipo de versão instrumental que era fornecido nas gravações feitas por bandas como a Banda da Casa Edison, a Banda do Corpo de Bombeiros, a Banda do Batalhão Naval e a Banda do Primeiro Batalhão da Polícia da Bahia, que eram tipos de conjunto destacados da vida musical carioca e tiveram intensa atividade na gravação de discos desde 1902 (SANDRONI, 2012).

Os intérpretes dos sambas vocais são Baiano (Manoel Pedro dos Santos, 1887-1944) — a quem coube a honra de gravar “Pelo telefone” — e Eduardo das Neves (1874-1919). Tanto um quanto o outro já trabalhavam para a Casa Edison desde o início da gravação comercial no Brasil, em 1902. Seu repertório até 1917 era composto basicamente de modinhas e lundus<sup>30</sup>, o que de alguma forma interferia na performance das gravações. O acompanhamento era feito por violão, e às vezes também cavaquinho, com apoio de flauta ou clarinete para introdução ou solos. No canto esquerdo dos discos, no selo, se lê canto ou choro, apontando se é o caso de versão cantada ou instrumental (SANDRONI, 2012).

Ainda sobre a análise dos discos feita por Sandroni, mas agora das gravações do período entre 1927-1933, surge a dificuldade de estabelecer a modalidade rítmica dos acompanhamentos de cavaquinho, piano ou batucada das gravações, devido à grande maioria delas possuir acompanhamento de orquestra. A partir disso, o autor percebe que a "nova" sensação auditiva do samba de Estácio era proveniente da articulação das sílabas melódicas, não nos pontos preferenciais de um compasso 2/4, em que são geralmente escritas em uma lógica ocidental de compasso, mas nos previstos pela imparidade rítmica. Elas tendem a contrariar a hierarquia métrica entre os compassos, principalmente pela influência do canto popular afro-brasileiro, mas essa contra metricidade tem uma tendência a acontecer em um dado período e não no outro. É uma forma mais livre e espontânea de cantar, no entanto, peculiarmente, não acontece de forma aleatória, mas sim, gerando um padrão sistemático e cíclico. Dessa forma, a melodia sugere a rítmica de uma batucada e é pilar caracterizante do estilo novo (SANDRONI, 2012).

---

<sup>30</sup> não mais os lundus impressos do século anterior, mas lundus de tradição oral, cujos traços específicos não se tem muito acesso. (SANDRONI)

Das inúmeras maneiras de cantoria improvisada encontradas na música brasileira, é mais comum que a liberdade de expressão poética seja posta sob a disciplina de certa padronização musical. No caso do samba, na segunda parte da música. Não é como se a criação melódica não possa acontecer ali, mas o improviso poético, dentro de uma métrica fixa, sobressai à variação musical, levando os cantores a adotar fórmulas melódico-rítmicas previsíveis e estereotipadas. Isto acontece com os sambas do Estácio, possivelmente devido a esses fatores (SANDRONI, 2012).

Sandroni (2012) , ao analisar atentamente as transformações das características musicais dos dois tipos de samba em seu livro, propõe o entendimento de que a criação do samba de Estácio foi, justamente, a criação de um paradigma rítmico diferente. Isto é, a mudança estilística de samba é, sobretudo, uma passagem de paradigma rítmico. A progressiva adoção do novo paradigma rítmico do samba nos anos 1930 — não por acaso, muito mais contramétrico — reflete uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitá-los. Em outras palavras, a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que podemos chamar de “cultura musical oficial” passou a, não apenas aceitar musicalmente o novo estilo — e conseqüentemente o novo paradigma —, mas identificá-lo como o "verdadeiro samba", ao passo que elegia-o a título de principal expressão musical do país.

O samba *Pra quê discutir com madame?* (1945) de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, representa muito bem em seus versos, o deboche para com o discurso de recalque ao samba, neste momento, minoritário.

Madame diz que a raça não melhora/ Que a vida piora por causa do samba  
Madame diz o que samba tem pecado/ Que o samba, coitado, devia acabar  
Madame diz que o samba tem cachaça/ **Mistura de raça, mistura de cor**  
**Madame diz que o samba democrata/** É música barata sem nenhum valor  
Vamos acabar com o samba/ Madame não gosta que ninguém sambe  
Vive dizendo que samba é vexame/ Pra quê discutir com madame?  
No carnaval que vem também concorro/ **Meu bloco de morro vai cantar ópera**  
E na Avenida, entre mil apertos/ **Vocês vão ver gente cantando concerto**  
Madame tem um parafuso a menos/ Só fala veneno, meu Deus, que horror  
O samba brasileiro democrata/ Brasileiro na batata é que tem valor [grifos meus]

Como bem pode-se visualizar, os argumentos de ataque ao samba, são justamente, os elementos que mais geram orgulho ao se auto-proclamar: o mito da democracia racial, quando fala-se do samba como democrata e agregador da mistura de raça; e o orgulho de ser música popular, quando se coloca em oposição à música erudita, ou seja, à ópera e ao concerto.

Nesse caso, só é possível pensar que a mudança de estilo acontecida no samba dos anos 1930, foi como um desvio no caminho da música popular, através da ampliação de perspectiva. O fim deste processo não se limita de 1917-1930 pois vinha acontecendo desde o século XIX. Portanto, são dois ciclos: um ciclo curto, que conduziu o estilo antigo ao estilo novo de samba; e um ciclo longo, que conduziu o paradigma rítmico chamado tresillo — do lundu, maxixe e "samba amaxixado" — ao paradigma de Estácio. A maioria dos estudos sobre o samba, trata sua trajetória como um processo único, linear, de assimilação cultural progressiva e embranquecimento, muito associado à maior comercialização. Sandroni discorda disso ao admitir que a contrametricidade na música das Américas é traço característico de origem africana e a passagem de um paradigma para outro, é na música, o inverso, visto que o paradigma de Estácio — paradigma rítmico do samba do Estácio — é muito mais contramétrico que o de tresillo — paradigma rítmico do samba da Tia Ciata. Ver no paradigma do Estácio um traço fortemente marcado de origem africana, implica supor que ele existe no país bem antes de 1930, mas estaria em estado latente, ou seja, à margem dos registros da cultura oficial (SANDRONI, 2012).

A adesão do paradigma de Estácio parece ser um compromisso possível entre as poliritmias afro-brasileiras e a linguagem musical mais comercializada de rádios e discos. Ele serviu ao mesmo tempo para que os sambistas em vias de profissionalização exibissem sua diferença, afirmando-se enquanto samba, e não maxixe, levando em conta toda carga de influência histórica que cada gênero possui. De todo modo, a vitória do samba foi também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. Alguns dos elementos escolhidos na moldagem do samba carioca, como as fórmulas rítmicas, instrumentos musicais, vocabulário, religião, são pelos quais a criatividade, sob os moldes modernos, encontrou eco no passado (SANDRONI, 2012; VIANNA, 1995).

Um samba marcante e que muito sintetizou a consolidação desse processo foi *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso.

Brasil, Meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos  
Ô Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingar/ Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor/ Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim  
Oh, abre a cortina do passado/ Tira a Mãe Preta do serrado/ Bota o Rei Congo no congado  
Brasil, Brasil  
Deixa cantar de novo o trovador/ A merencória luz da lua/ Toda canção do meu amor  
Quero ver a Sá Dona caminhando/ Pelos salões arrastando/ O seu vestido rendado  
Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim  
Brasil, Terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ De olhar indiscreto  
Ô Brasil, verde que dá/ Para o mundo, se admirar/ Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor/ Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim  
Oh, esse coqueiro que dá côco/ Onde eu amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar  
Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim  
Oh, ouve essas fontes murmurantes/Aonde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar  
Oh, este Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil, brasileiro/ Terra de samba e pandeiro  
Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim

A consolidação do samba como gênero musical e a invenção como música nacional não se deu através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, foi um processo que envolveu diferentes esferas sociais, sem que fosse centralizado nem tampouco coordenado por algum grupo. As relações de poder nunca adquiriram formas estáveis, portanto os resultados foram frutos de disputa e negociação. Entretanto, estes diferentes grupos participaram com maior ou menor ímpeto, e é inegável a prevalência dos grupos negros na criação do samba. Em suma, nunca existiu o samba pronto, "autêntico" e depois o nacionalizado. O samba é criado como gênero musical, concomitantemente à sua nacionalização, por isso os dois processos não podem ser entendidos separadamente (VIANNA, 1995; DANTAS, 2004).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória do samba é longa. Lembremos que a palavra samba era usada para designar reuniões, festas, "batuques" e até mesmo antes, estava presente em diversas expressões associadas à cultura afro-americana. Portanto, o samba não começa no período inicial proposto neste trabalho, nem termina com o fim do texto. O recorte, portanto, sugere delimitar a criação e a grande transformação dentro dos critérios de um gênero musical.

O "samba amaxiado", por influência do lundu e do maxixe, tinha a rítmica baseada no paradigma de tresillo sendo menos contramétrico se comparado ao paradigma de Estácio. Todavia, se for levada em conta a hipótese de Sandroni, de que o paradigma rítmico do samba de Estácio — samba tal como conhecemos hoje — já era praticado na música afro-brasileira bem antes de 1930, por que ele demorou tanto para aparecer na música escrita e gravada, se o paradigma de tresillo já tinha "aberto caminho" neste domínio desde o século anterior? Talvez, justamente por ser muito mais contramétrico que o outro, ele tenha ficado reprimido por várias razões: cognitiva, pois o ouvido tende a rejeitar informações demasiadamente diferentes dos padrões habituais dentro de uma cultura musical; social, já que sua "diferença excessiva" remetia aos seus emissários — os negros, escravos até 1888, marginalizados desde então — no que possuem de desconhecido, e logo, incontrolável aos olhos da cultura dominante. A rítmica, sobretudo, foi submetida à repressão estética dada a enfática marca da música africana (SANDRONI, 2012).

Evidente que o "mistério do samba" o qual Vianna se refere, representado na passagem pouco explicada de um estilo a outro, está ligada a outros mistérios brasileiros que são centrais para o entendimento da trajetória do próprio samba. Um deles é a mestiçagem, pois desde o século XIX era considerada a principal causa de todos os males nacionais e "subitamente" aparece transformada. Principalmente depois do sucesso incontestável de Casa grande e Senzala, em 1933, que surgia como afirmação da originalidade cultural do país e fomentação do interesse pelas "coisas brasileiras". Reflitamos: o que são essas coisas brasileiras? Quem as define e, portanto, o que é digno de interesse? Sob quais critérios decidiu-se que era válido não só legitimar e se interessar, mas valorizar as "coisas" como foi com o samba? E mais: por que os pensadores desses símbolos nacionais e da cultura de massa, escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados? (VIANNA, 1995)

À vista disso, concluímos: o samba não nasceu "autêntico", ele foi "autenticado" ao longo dos anos 1920 e 30. Isto é: sua trajetória musical foi, sobretudo, um processo de "invenção de uma tradição". A invenção dessa tradição que, a partir das práticas sociais daquele determinado presente, se ancorou em conteúdo com muita força no passado e passam a ser vistas como "naturais", como se não pudesse haver mediação de interesses e ideologias em busca de legitimação histórica (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

Todos os debates que buscavam entender se aquela música da Cidade Nova era de fato samba, estavam partindo do pressuposto que samba mesmo era feito em Estácio, senão não haveria de questionar a legitimidade do primeiro. A partir daí podemos entender, nessa disputa entre narrativas sobre a "verdade" do samba, quem "venceu". Quando Donga e Ismael Silva discutiram se samba mesmo era "Pelo telefone" ou "Se você jurar", Ismael argumenta que a música de Donga não era samba e sim, maxixe. Reflitamos mais uma vez: quem tem a verdade sobre o samba? Quem pode assegurar com clareza sua "real" origem histórica, e portanto, se era "puro"? Existe, de fato, uma expressão cultural que seja exatamente "pura"? Esse não é o "mistério" de toda e qualquer tradição? (VIANNA, 1995)

Observemos este debate na música *Argumento* (1975), de Paulinho da Viola:

Tá legal/ Eu aceito o argumento  
Mas **não me altere o samba tanto assim**  
Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
De um **cavaco**, de um **pandeiro**/ Ou de um **tamborim**  
Sem preconceito/ Ou mania de passado  
Sem querer ficar do lado/ De quem não quer navegar  
Faça como um velho marinheiro/ Que durante o nevoeiro/ Leva o barco devagar [grifos meus]

É perfeitamente perceptível saber qual samba venceu a disputa por autenticidade. Na letra, Paulinho da Viola usa até a instrumentação característica do samba de Estácio para defender a permanência deste como tradição, e assim, que não seja misturado com outros elementos musicais, pois poria fim à sua "autenticidade" de samba. Depois busca ponderar o discurso da anti mudança no samba em "sem preconceito ou mania de passado" e "sem querer ficar do lado de quem não quer navegar", parecendo entender que cultura nenhuma, mesmo que no caso do

samba seja seu discurso de tradição, fica inerte ao tempo e imune à mudanças. Afinal, o que não pode ser alterado? quem pode ditar até onde o samba pode ser modificado? (VIANNA, 1995)

Alguns dos traços musicais como as fórmulas rítmicas, instrumentação, vocabulário, a poética, são pelos quais, na seleção de elementos do samba carioca, a criatividade encontrou eco no passado e na resistência de certos elementos. Ainda assim, a vitória do samba tal como foi, também foi a vitória de um projeto de nação moderna. O samba saiu do Estado Novo sob enorme valorização da cultura popular, e o Brasil tem sido desde então o Reino do samba. Inclusive, quando falo Brasil, me refiro principalmente ao Rio de Janeiro, já que este foi, por uma escolha política, selecionado como local representante da unidade nacional (SANDRONI, 2012; VIANNA, 1995).

Na música *A ordem é samba* (1966), composição de Jackson do Pandeiro, é visivelmente criticada através de uma linguagem irônica, essa relação de supremacia e quase imposição do samba e da cultura musical do Rio de Janeiro:

**É samba que eles querem/** Eu tenho  
É samba que eles querem/ Lá vai  
É samba que eles querem/ Eu canto  
É samba que eles querem/ **E nada mais**  
**No Rio de Janeiro/ Todo mundo vai de samba**  
**A pedida é sempre samba/**E eu também vou castigar  
Lá vai, lá vou eu de samba/ **Somente samba**  
**A ordem é samba/** E nada mais [grifos meus]

Jackson, um grandioso nome da música brasileira, era um músico da Paraíba que estava mais associado a ritmos do nordeste como o Coco, Xote, Baião, etc. e sua música imprime essa marca, ainda que em papel de mediação com a cultura do sudeste, a reivindicação era de uma maior expressão da pluralidade — principalmente de ritmos — na música brasileira. Portanto, a seguinte reflexão deve ser feita: por que as músicas do sudeste (principalmente carioca) são diretamente associadas ao nacional e as diversas músicas de outras regiões do país são comprimidas à única categoria "regional"? (CAMPOS, 2017)

Como é de um processo de constituição da modernidade: unificante, centralizador e nacionalizante, o samba, sob um discurso de autenticidade e pureza, foi produto de uma longa negociação. Retomemos, neste momento, o conceito de "cultura popular" proposto por E.P Thompson que a define como, acima de tudo, um "equilíbrio particular de relações sociais, [...] exploração e resistência à exploração" (1998, p.17). Tanto resistiu, se impôs e disputou narrativas de sua própria história, como, ainda assim, se constituiu como tradição sob os moldes específicos da modernidade em construção no país (VIANNA, 1995).

Por fim, finalizamos este trabalho com a composição de Cartola *Tempos idos* (1977), que sintetiza, sob a compreensão de um próprio sambista, elementos da trajetória de invenção do samba discutidos ao longo dos capítulos:

Os tempos idos  
Nunca esquecidos  
Trazem saudades ao recordar  
É com tristeza que eu relembro  
Coisas remotas que não vêm mais  
Uma escola na Praça Onze  
Testemunha ocular  
E perto dela balança  
Onde os malandros iam sambar  
Depois, aos poucos, o nosso samba  
Sem sentirmos se aprimorou  
Pelos salões da sociedade  
Sem cerimônia ele entrou  
Já não pertence mais à Praça  
Já não é mais o samba de terreiro  
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro  
E muito bem representado  
Por inspiração de geniais artistas  
O nosso samba, de humilde samba  
Foi de conquistas em conquistas  
Conseguiu penetrar o Municipal  
Depois de atravessar todo o universo  
Com a mesma roupagem que saiu daqui  
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty

## REFERÊNCIAS MUSICAIS

ANDRÉ FILHO. Cidade maravilhosa. Rio de Janeiro: Odeon: 1934. (2min47)

ARY BARROSO. Aquarela do Brasil. Rio de Janeiro: Odeon: 1939. (5min55s)

CARTOLA E CARLOS CACHAÇA. Tempos idos. Rio de Janeiro: Estúdios RCA: 1977. (3min32s).

DONGA. Pelo telefone. Rio de Janeiro: Casa Edison: 1917. (4min17s)

JANET DE ALMEIDA E HAROLDO BARBOSA. Pra que discutir com madame?. Rio de Janeiro: Continental: 1945. (2min31s)

NOEL ROSA. Rapaz folgado. Rio de Janeiro: Brasilis classics: 1933. (3min30s).

NOEL ROSA E VADICO. Feitiço da vila. Rio de Janeiro: Odeon: 1934. (2min38s).

PAULINHO DA VIOLA. Argumento. Rio de Janeiro: Odeon: 1975. (3min15s).

PAULO PORTELA. Cidade mulher. Rio de Janeiro: 1936. (3min20s)

WILSON BATISTA. Lenço no pescoço. Rio de Janeiro: Victor: 1933. (3min12s)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB/** Ricardo Cravo Albin. - Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. — São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARATA, Denise. **Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca.** Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri (2017). **Jackson do pandeiro e a música popular brasileira:** liminaridade, música e mediação. 2017. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. - 3º ed. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DANTAS, André (2004). **Pensamento social brasileiro e canção:** memórias da malandragem entre os anos 1930 e 1970. Dissertação de Mestrado, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

EFEGÊ, Jota. 1902 - **Maxixe-** A dança excomungada; folclore Brasileiro. Ilustrações de Israel Cysneiros, Célio Barroso, K. Lixto, Storni, Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** - 12. ed., 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro** — São Paulo: Cortez. 1989. — (Coleção polêmica do nosso tempo; v.33)

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história:** palavras, sons, e tantos sentidos/ Miriam Hermeto. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro/** Clóvis Moura.-- São Paulo: Editora Anita, 1994.

—————. **Sociologia do negro brasileiro.** Editora Ática S.A — São Paulo, 1988.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**- 2a edição- Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra/ Kabengele Munanga- Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado.-- Rio de Janeiro, RJ. Editora Paz e Terra S/A, 1978.

\_\_\_\_\_. **O Quilombismo**. Petrópolis - RJ. Editora Vozes Ltda, 1980.

NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba**: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n° 39, p.39, p. 167-189. 2000.

NAVES, Santuza Cambraia, **Canção popular no Brasil**: a canção crítica - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2° edição. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

ROCHA, Maristela. **O maxixe como gênero periférico**: Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Júlio Reis e Ernesto Nazareth. In: Interfaces Comunicacionais, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2015. Rio de Janeiro. 15 páginas. Artigo completo.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **Conexões Rio- Bahia**: Identidades e dinâmicas entre trabalhadores, 1850- 1888. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, n 1, p. 67-84, jan/jun 2009 - pág. 67

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)/ 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Raquel; SILVA, Rosângela. **Racismo científico no Brasil**: um retrato racial do Brasil pós- escravidão. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 253-268, mar./abr. 2018.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78) — 2° ed. — Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

**Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais**: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo/ Rubim Santos Leão de Aquino...[et al.]. - 7 ed.- Rio de Janeiro: Record, 2011.

SODRÉ, Muniz, 1942. **Samba, o dono do corpo**/ Muniz Sodré. -- 2.ed - Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**. Revisão técnica Antonio Negro, Cristina Meneguello, Paulo Fontes. — São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELLOSO, Monica Pimenta. **A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900- 1930):** mediações, linguagens e espaço. 2. ed. atual. segundo a nova ortografia/ Monica Pimenta Velloso. - Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

\_\_\_\_\_. **As tias baianas tomam conta do pedaço:** Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-243, dez. 1990.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. -Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 1995.