

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**  
**Departamento de História**

**Nem do Morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e  
a Indústria Cultural. 1920-1945**

Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História Econômica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esmeralda B. B. de Moura.

José Adriano Fenerick

São Paulo - 2002

*A Mário Lago, que recentemente  
desfez seu pacto com o tempo.*

*Aos amigos e amigas de botequim  
que sempre fizeram coro com  
Noel: “Sol pelo amor de Deus, não  
venha agora...”*

*À minha mãe, que sempre  
soube que a felicidade da vida  
se encontra numa flauta ligeira  
de um choro carinhoso.*

## **Agradecimentos**

*Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer à **FAPESP** pela concessão da bolsa de pesquisa e pela reserva técnica para a compra de material e impressão desta tese, sem as quais este trabalho não teria se realizado.*

*À Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Esmeralda Blanco Bolsonaro de Moura pela amizade e orientação segura com que fui apresentado desde minha graduação.*

*Aos colecionadores de discos de música popular brasileira e amigos: Marcelo Marchioli, Antônio Sacco, Lino Amâncio, Eunice Barroso, Clóvis Capalbo e, principalmente, Agostinho Brandi (seu Tino), que contribuíram em muito com sugestões e empréstimos de livros e discos.*

*Aos amigos Prof. Dr. Renato Franco Bueno e Prof. Dr. Alberto Ykeda que gentilmente leram e discutiram meu trabalho, sempre fornecendo valiosas sugestões.*

*Aos funcionários do MIS/RJ, Biblioteca da FUNARTE do Rio de Janeiro e Biblioteca Nacional, pelos “galhos quebrados”. Nem sempre precisamos levar as regras ao pé da letra, o que não implica em desobedecê-las!*

*E por fim, um especial agradecimento a todos os componentes do Grupo Teatral Fazendo Arte pela coragem, dedicação e talento com que levaram algumas das idéias desta tese para o palco. Merda para todos nós!*

*Pela solidariedade expressa pelos amigos de todas as horas citados acima, nada mais óbvio do que constatar o caráter coletivo deste trabalho. Mas, só nos possíveis pontos positivos, pois nos pontos negativos, fui eu que saí do ritmo sozinho.*

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	5
CAPÍTULO I. O SAMBA NOS PRIMÓRDIOS DA MODERNIDADE BRASILEIRA .....	14
A) OS ANOS DE 1920 .....	14
B) OS ANOS 1930/45.....	38
CAPÍTULO II. O SAMBA E O CARNAVAL.....	88
A) A FESTA DO SAMBA.....	88
B) A FESTA DO CARNAVAL.....	110
C) O SAMBA E O CARNAVAL, UMA OPORTUNIDADE ÚNICA.....	125
CAPÍTULO III. O MERCADO MUSICAL, A INDÚSTRIA CULTURAL E SEUS PROFISSIONAIS....	141
A) NO TEMPO EM QUE O DISCO RODAVA COMO A VIDA. ....	141
B) PELAS ONDAS DO “SEM-FIO”.....	171
CAPÍTULO IV. DE QUE SAMBA FALAVAM OS SAMBAS E SAMBISTAS DO PERÍODO.....	225
A) O SAMBA É UMA FESTA .....	225
B) O SAMBA É CARIOCA.....	247
C) O SAMBA É BRASILEIRO .....	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	301
BIBLIOGRAFIA E FONTES .....	304
A) FONTES .....	304
B) BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA E OBRAS DE REFERÊNCIA: .....	313

## Introdução

*“Se vivêssemos numa época normal,..., normal como antes de 1914, a música de nosso tempo estaria numa situação diferente”. A. Shoenberg*

*O mundo moderno suscitou inquietas indagações aos compositores que adentravam ao século XX. Considerado por muitos como um dos pilares da música moderna, Debussy, em 1913, refletia:*

*“Não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música”.<sup>1</sup>*

*O jovem século XX, antes mesmo do início da Primeira Guerra Mundial, já havia experimentado alguns dos elementos que marcariam, sob determinados aspectos, a música do século do avião. No período compreendido entre a première do Prélude à l'après midi d'un faune (tido para alguns dos especialistas no assunto como o despertar da música moderna), de Debussy, em 1894, e a escandalosa première de Le Sacre du Printemps (uma das obras de referência do século XX) de Stravinsky, em 1913, a música ocidental já*

---

<sup>1</sup> Claude Debussy, cit. in: Griffiths, P. – **A Música Moderna**. RJ: Zahar, 1987. p.97

*operava um certo número de inovações técnicas aplicadas à sua linguagem, tais como: liberdade formal, abandono da harmonia tradicional, maior ênfase no “colorido” orquestral, maior complexidade rítmica etc. Para historiadores e musicólogos que privilegiaram em seus trabalhos o estudo da linguagem musical ao longo do tempo, a música do início do século XX nada mais era do que um desenvolvimento “lógico” da tradição ocidental. Isto é, tais inovações, para um pesquisador como Paul Griffiths, “surgiram da própria tradição, como extrapolações de tendências já existentes na música ocidental”. Todavia, prossegue Griffiths, “depois da Guerra as coisas seriam realmente diferentes”<sup>2</sup>. Ao adentrarmos no Breve século XX, como assim o denominou o historiador Eric Hobsbawn, um ronco de motor tornava-se mais belo e interessante que a Vitória de Samotrácia<sup>3</sup>.*

*No pós-Guerra, sons considerados pela tradição como não-musicais, - como, por exemplo, ruídos de todo tipo ou os sons do ambiente -, incorporam-se ao discurso musical do Ocidente. Compositores como Pratella, Russolo, Varèse, Mossolov, entre outros, faziam o que preconizavam ser a “música da era da máquina”.<sup>4</sup> Ou seja, após a I Guerra Mundial, não apenas o ruído se faz presente nas salas de concerto européias, como também a percussão passa a ter um papel destacado. Edgard Varèse, radicalizando as experiências de obras como a Sagração da Primavera - cujos efeitos de polirritmia e politonalidade criam aspectos percussivos capazes de chamar a atenção até mesmo do ouvido menos educado musicalmente -, trás para o primeiro plano aquilo que tradicionalmente sempre ficara ao fundo da música de concerto européia. Assim, em 1929, ele compõe Ionisation, apenas para instrumentos de percussão.*

---

<sup>2</sup> Griffiths, P. – op. cit. p.97. Ainda sobre o desenvolvimento da linguagem musical, ver também: Barraud, H. – **Para compreender as músicas de hoje**. 3ª ed. SP: Perspectiva, 1997; e, Schurmann, E. F. – **A música como Linguagem. Uma abordagem histórica**. 2ª ed. SP: Brasiliense/Cnpq, 1990; Para uma abordagem do discurso musical com um ponto de vista não eurocentrista e desprovida de aspectos teleológicos, ver: Wisnik, J. M. – **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. SP: Cia das Letras, 1989.

<sup>3</sup> Para Hobsbawn, o século XX só se inicia de fato com a I Grande Guerra. Sua visão não é cronológica. Cf. Hobsbawn, E. J. - **A Era dos Extremos. O breve século XX**. SP: Cia das Letras, 1995.

<sup>4</sup> Sobre isso, ver: Seincman, E. – “Tradição, Vanguarda, na música futurista italiana”, in: **Revista USP**. nº 9, SP: USP, mar/abr/mai, 1991, pp.151-160; ver também, Medaglia, J. – **Música Impopular**. SP: Global, 1988

Um outro aspecto importante para os novos rumos da música do século XX ocorreria ainda durante a I Guerra Mundial. Em 1917, em Paris, num momento em que tudo aquilo a que se denominava *cultura ocidental*, ou *civilização ocidental*, parecia ruir nas trincheiras da Grande Guerra, tem-se a estréia do balé *Parade*, um verdadeiro *happening* que reuniu a música de Eric Satie (que incluía o uso de máquinas de escrever e sirenes), a coreografia de Massine, o libreto de Jean Cocteau, o programa de abertura de Apollinaire, o “pano de boca” do palco pintado por Picasso e a Companhia de Balés Russos, cuja direção estava a cargo de Serguei Diaghliev. Nicolau Sevcenko comenta que, *Parade* “reencontrara a cultura popular, o circo, a música simples e cristalina, o espírito da França. Reencontrara a civilização clássica francesa, a *commedia dell’arte*, o arlequim. Reencontrara a América pujante, a energia da vida moderna, a tecnologia, o cinema. Reencontrara a cultura negra, o jazz, o ritmo, a dança. Reencontrara Paris, o bulevar, a agitação das ruas, o cosmopolitismo. Reencontrara a festa, a alegria, a vertigem, a fusão, a transmigração para outro nível mais profundo de realidade, a surrealidade. *Parade* fundiu uma nova síntese, pela violência mesmo de seus recursos estéticos, todas as partes desintegradas do mundo em dissolução e dos tempos nascentes. Lançando mão de expedientes estéticos que ressaltam a velocidade, a sincopagem precisa (sic), a abolição da linearidade evolutiva, o espaço descontínuo, a simultaneidade, a fusão de símbolos e referências em novas constelações, desprendidos de seus contextos de origem, a violência da reformulação do imagiário baseada na ação em estado puro, *Parade* fixou um novo conceito de ordem na mobilidade”<sup>5</sup>. Em certo sentido, *Parade* se constituiu num grande mostruário dos elementos formadores da modernidade feita música.

O pós- Guerra, por sua vez, efetivaria o interesse europeu por músicas de forte base rítmica: eslavas, hispânicas, mas principalmente negras. Juntamente com os produtos energéticos e estimulantes (chá, cacau, café,

---

<sup>5</sup> Sevcenko, N. – **Orfeu Extático na Metrópole**. SP: Cia das Letras, 1992. p.187

açúcar, tabaco) importados pelos europeus, chegavam também as novas danças de várias partes do mundo. Vivia-se um período onde a

dança era “a arte do momento em praticamente todos os níveis sociais”.<sup>6</sup> O aspecto rítmico do período foi muito bem observado por Mário de Andrade ao comentar sobre a música que tornara-se símbolo da década de 1920. Dizia o autor de *Macunaíma* que “não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto”.<sup>7</sup> A música negra dos Estados Unidos, mesmo antes do *grande boom* da década de 1920, já percorria o mundo. Paul Griffiths argumenta que “os ritmos excitantes e a instrumentação de brilhante nitidez do jazz dos anos 1920 traziam um novo frescor e, como pensavam alguns compositores, uma série de convenções imediatamente identificáveis para substituir as regras desgastadas da harmonia diatônica. Stravinsky abria caminho com seu *Rag-Time* de 1918, composto sem que ele tivesse ouvido a música que imitava. Na década seguinte, quando chegava ao auge a coqueluche jazzística na Europa, uma torrente de obras derivadas saíria da pena de compositores sérios e outros nem tão sérios”.<sup>8</sup> Assim posto, temos que o foxtrote, o charleston, o shimmy, o ragtime ou o blues, eram gêneros esparsos sobre os quais pairava o jazz, ao mesmo tempo em que este último os reagrupava em torno daquilo que seria a “civilização americana”. Pois a *civilização americana*, em tudo que possuía de moderno e de desejável, se fazia representar pelo jazz. “A única entidade mais onipresente que o esporte e do que Ford”, como disse o historiador Nicolau Sevcenko.<sup>9</sup>

A música moderna, contudo, não se restringe exclusivamente às vanguardas européias e ao jazz. Há todo um outro universo sonoro criado no mundo moderno que simplesmente ficou excluído, na maioria das vezes, dos estudos que pretendem abarcar a música feita no século XX. Como bem observou Alejandro Ulloa, os estudos *clássicos* sobre a música contemporânea, - freqüentemente intitulados como *música do século XX*, *a nova música*, *música da modernidade*, *música moderna*, *música do nosso tempo* etc. -, levam-nos a crer que a música do Caribe, da América Latina ou mesmo a do Brasil, para ficarmos apenas no continente americano, não seja

---

<sup>6</sup> idem, ib. p.160

<sup>7</sup> Andrade, M. de – **Ensaio sobre a música brasileira**. SP: Martins/Brasília: INL, 1972. p.58

<sup>8</sup> Griffiths, P. – **A música moderna**. op. cit. p.109

*música moderna, do nosso tempo, nova música ou música do século XX*<sup>10</sup>. Além do forte eurocentrismo facilmente perceptível na grande maioria dos autores desses trabalhos - (muitos inclusive, latino-americanos, norte-americanos ou mesmo brasileiros) -, o que também chama a atenção é uma oposição muito clara, em tais obras, entre as chamadas *música erudita* e a *música popular*, justamente num momento histórico onde tais conceitos precisariam ter menor rigidez para se entender o processo de fusão entre os vários elementos formadores da cultura moderna, tal como ocorrida na citada síntese promovida pelo balé *Parade*. Para Ulloa, a oposição eruditoXpopular, “funciona por disjunção, por exclusão e como não-reconhecimento da criação estética dos setores subalternos que produziram a música de seus respectivos países neste continente, e com ela contribuíram para formar a assim chamada cultura nacional em cada um deles”.<sup>11</sup> Assim, por meio desse discurso excludente, é possível observar que o choro, por exemplo, só ganha validade estética (“universal”) quando aparece na obra de um Villa Lobos, do mesmo modo que o jazz só aparece vez ou outra citado em tais estudos por sua remota relação com Stravinsky ou por fazer parte do repertório de um Gershwin. Despidos de seus *elegantes* trajes de *casaca sinfônica* esses gêneros não costumam freqüentar o cenário da *moderna música do século XX*. Juntam-se, concomitante a outros gêneros, ao limbo do *folclore* (um conceito por demais problemático, pois pauta-se na ideologia da *pureza e imobilidade* culturais) ou da denominada “música de consumo”, ou “música comercial” (uma idéia pouco precisa, normalmente carregada com conotação pejorativa).

Tendo estas considerações iniciais em mente, o presente trabalho visa estudar as transformações ocorridas com o samba no período pioneiro do surgimento dos modernos meios de comunicação de massa no Brasil. Trata-se de um trabalho que busca captar os vários elementos que compuseram a cena

---

<sup>9</sup> Sevcenko, N. – **Orfeu Extático na Metrópole**. op. cit. p.181

<sup>10</sup> Ulloa comenta as obras: *Introdução à música do século XX*, de Eric Salzman; *A nova música*, de Aaron Copland; e, *Música da Modernidade, origens da música do nosso tempo*, de J. J. de Moraes. Entretanto, a lista poderia ser mais longa, pois as obras de Paul Griffiths, Henri Barraud e E. F. Shurmann, já citadas neste trabalho, não diferem muito das demais em seus pontos de vistas e em suas escolhas sobre o que seria o *Moderno* em música. Sobre o comentário de Ulloa, ver: Ulloa, A. – **Pagode. A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. RJ: Multimais, 1998. pp.23-29

<sup>11</sup> Ulloa, A. – **Pagode...**, op. cit. p.24

brasileira no momento da modernização do samba, ou seja, de sua transformação estética e sociocultural, propiciada pelo incremento das forças modernizantes do capitalismo do início do século XX. Em outras palavras, o samba é um produto de nossa *modernidade mestiça*, para utilizar esta expressão de Ulloa<sup>12</sup>, emergente no contexto da urbanização acelerada de nossas principais cidades, em especial o Rio de Janeiro, que aflorava no momento como o *cartão-postal* do Brasil. Guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, as mesmas forças que propiciaram o surgimento do jazz ou das vanguardas européias – a metrópole moderna, os novos meios de transporte e de comunicação, a vida agitada etc. -, foram também as forças que propiciaram o aparecimento do samba moderno brasileiro. Assim, o samba aqui abordado, é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que ao decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em *coisa* para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões,- capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio -, ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna “civilização brasileira”.

Conforme observou Hobsbawn, “a cidade tende a separar o artista do cidadão, e a transformar a maior parte da produção artística em ‘entretenimento’, uma necessidade especial, suprida por especialistas”<sup>13</sup>. Nesse sentido, a história do samba contada aqui não poderia estar dissociada de seus “profissionais”. Devido ao “preconceito” ainda latente em relação ao *comercialismo* de um determinado artigo cultural, é importante enfatizar que o samba moderno é também um produto de mercado feito por músicos, que no caso do período estudado (1920/45), estavam iniciando o processo de profissionalização e de organização em torno da luta por seus direitos de criadores. Dadas as condições do país, a modernidade brasileira (compulsória e excludente) se deu por meio de um encontro brutal com uma sociedade de bases tradicionais, resultando num processo doloroso para aqueles que queriam adentrar no novo mundo do *show business*, e também para aqueles que lá chegando, quisessem ter seus direitos minimamente respeitados.

---

<sup>12</sup> idem, ib. p.193

<sup>13</sup> Hobsbawn, E. J. – **História social do jazz**. RJ: Zahar, 1990. p.176

No geral, são estas as preocupações que nortearam as reflexões e análises contidas neste trabalho, que foi dividido em quatro capítulos:

No Capítulo I, será abordada a questão da modernização do país e como a sociedade brasileira discutiu, ao longo das décadas, os conceitos de modernidade e nacionalidade, tendo o samba como o foco principal.

No Capítulo II, a questão apresentada gira em torno das práticas tradicionais do samba inseridas no contexto da modernização do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que procura analisar as relações do samba com o carnaval, um elemento muito importante no processo de difusão e produção do samba moderno.

No Capítulo III, a questão colocada é o processo de inserção do samba e do sambista no contexto da moderna indústria de diversões que se implementava no Brasil do período. Este capítulo também procura observar alguns pontos relevantes do processo de organização dos músicos brasileiros na luta por seus direitos autorais.

Finalmente, no Capítulo IV está uma análise das letras de alguns sambas, cujo intuito é a apresentação das transformações de significados que o samba teve ao longo do período estudado.

Como uma última observação, cabe salientar que este trabalho se realizou a partir de um minucioso levantamento das músicas feitas no período estudado, além da pesquisa em jornais e revistas especializadas da época, depoimentos de sambistas, obras memorialísticas e antigos programas de rádio. Também foram utilizadas várias obras publicadas e/ou teses acadêmicas de autores militantes em áreas do conhecimento das mais diversas (jornalistas, antropólogos, musicólogos etc.), juntamente com um material audiovisual que pudemos ter em mãos no decorrer da pesquisa. A *eterna* busca por uma documentação diversificada, ao menos em parte, explica a longa lista de obras (principalmente as biográficas) arroladas na *bibliografia e fontes*. Todavia, a grande quantidade de material pesquisado foi também uma opção metodológica, pois algumas das preocupações aqui abordadas foram, de certo modo, apresentadas por outros autores. A diferença é a perspectiva adotada, uma vez que em muitos casos, determinados pressupostos teóricos e/ou metodológicos, - como o arraigado compromisso

com a *pureza do samba*, ou a exacerbação de seu aspecto de *resistência cultural*, ou o *preconceito* quanto ao fato do samba ser um *produto comercializável* -, impediram a alguns autores enxergar o processo como um todo. A perspectiva metodológica deste trabalho, na medida do possível, procurou se afastar desses pressupostos, ou ao menos relativizá-los, para poder mostrar que o samba moderno é um fenômeno cultural de um país que se modernizava, que queria ter um projeto de nacionalidade expresso por meio de um bem cultural moderno, e para tanto, não era possível convocar apenas uma parte da sociedade brasileira para concluir tal tarefa. O samba moderno não poderia ser feito apenas pelo (ou no) *morro*, ou apenas pela (ou na) *cidade*, ele precisava dos dois universos culturais agindo mutuamente para a sua criação e difusão.

## Capítulo I. O samba nos primórdios da modernidade brasileira

### a) Os anos de 1920

*“É inútil, irmão, trancares  
a cidade, mesmo que  
tenhas a chave”.*  
Oswaldo de Camargo  
(extraído do poema *Que  
farás?*)

O Rio de Janeiro ascendeu ao século XX com condições muito favoráveis ao desenvolvimento e modernização capitalistas. Centro populacional, econômico, político e cultural do país, a Capital Federal "viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais".<sup>14</sup> Cidade litorânea, o porto do Rio de Janeiro alcançava o terceiro posto em circulação de mercadorias no continente americano. No entanto, tanto o porto como a cidade não estavam adequados à circulação do novo montante de mercadorias provenientes das relações comerciais internacionais. A cidade precisava de reformas modernizadoras e o recém regime republicano, sob o governo de Rodrigues Alves (1902-1906), trabalhou nesta direção, dando cartas brancas ao então prefeito Pereira Passos, um *discípulo* do Barão Haussmann<sup>15</sup>. A palavra de ordem do momento, propagada aos quatro cantos da cidade, era: *Regeneração*, uma espécie de síntese de progresso e modernização.

As "picaretas regeneradoras" (palavras cunhadas por Olavo Bilac), entre 1903 e 1906, criariam toda uma nova cidade. O mundo do automóvel, do telefone, da fotografia, do cinematógrafo, da luz elétrica, da vacina e outros

---

<sup>14</sup> Sevcenko, N. - **Literatura como Missão**. SP: Brasiliense, 1989. p.27

benefícios da modernidade não poderiam conviver com epidemias, com ruelas esburacadas, becos escuros e mal afamados, cortiços e pobreza. Assim, durante o período que ficou conhecido como o "bota abaixo" de Pereira Passos, o centro do Rio de Janeiro foi inteiramente reurbanizado. Apareceram novas praças, novos parques, novos prédios, novas avenidas, como a novíssima avenida Central (atual Rio Branco) - toda cercada de palácios de mármore, no melhor estilo *Art Nouveau* -, um imenso bulevar que "botou abaixo" as antigas construções coloniais e rapidamente se transformou na coqueluche da burguesia carioca. Isto é, transformou-se na vitrine de uma sociedade que "civilizava-se", e ao "civilizar-se" pretendia "civilizar" o país. O novo centro da Capital Federal transformou-se num "espaço de ostentação da burguesia e as avenidas serviam como espaço de desfile, dessa mesma burguesia. As finalidades eram de propiciar aos membros da burguesia emergente, os pontos de encontro e contato, onde eles pudessem entabular os seus negócios".<sup>16</sup>

O sentido último das reformas de Pereira Passos era a modernização capitalista. Contudo, o discurso das elites republicanas calcava-se, como uma espécie de justificativa moral para as tais transformações *necessárias*, em noções positivistas e cientificistas, tais como: *progresso*, *higiene* e *civilização*. Nesse período, civilização e progresso eram conceitos complementares, quando não mero sinônimos. Isto é, o progresso material é o que garantiria a civilização. E a civilização pretendida era a civilização capitalista-industrial européia. A imagem pretendida para o Brasil era a de um país *higiénico*, *burguês*, *moderno* e acima de tudo, *branco*. Assim, a burguesia carioca, norteadada pelos paradigmas da cultura européia (particularmente a anglo-francesa), criará sua identidade a partir dos *footings* nas novas avenidas, dos cursos, dos *clubs*, da moda *chic*, dos salões e cassinos, dos grandes teatros, do *five o'clock tea*, do consumo dos novos meios de comunicação e até mesmo da educação de colégios como o Sion e o Pedro II.<sup>17</sup> Em contrapartida, essa

---

<sup>15</sup> cf. Needell, J. D. – **Belle Époque Tropical**. SP: Cia das Letras, 1993, pp. 50 e sgts.

<sup>16</sup> Sevcenko, N. - "As muralhas invisíveis da Babilônia moderna". in: **Óculum** (revista de arquitetura, arte e cultura).no.1, AnoII,Campinas,1985. p.47

<sup>17</sup> cf. Sevcenko, N. - **Literatura como Missão**. op. cit.; e, Needell, J. D. - **Belle Époque Tropical**. op. cit.

elite social, apoiada pelos ditames da nova imprensa, condenará e negará qualquer elemento de cultura popular que pudesse "macular a imagem civilizada da sociedade dominante".<sup>18</sup>

Dessa forma, do centro novo da cidade, vitrine da *civilização brasileira*, foram expulsos todos os habitantes de cortiços e malocas, os freqüentadores de botequins e *freges* (bares populares), além das barracas, carroções e carrinhos de rua. Perseguiu-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os "pés descalços" e os "sem camisas", os macumbeiros, os curandeiros populares, além das tradicionais festas da Glória e da Penha<sup>19</sup>. Os dois mundos, o da *elite civilizada* e o da *plebe atrasada*, pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo que propriamente um fato. E é neste contexto que aparece o *samba moderno* no Rio de Janeiro<sup>20</sup>. As "muralhas" da cidadania estavam construídas, mas os sons e a música, ao que parece, não respeitam muito essas *paredes sócio-políticas*.

Num subúrbio carioca, não muito longe do centro da cidade, ficava a Cidade Nova, que o sambista Donga, quando indagado sobre os locais do processo de fixação do samba no Rio de Janeiro e graças à sua memória prodigiosa para guardar nomes de ruas, irá nos localizar melhor:

"... Quando se fala em Cidade Nova é basicamente na rua Senador Pompeu. Lá é que era o Quartel General, devidamente assessorado pelo grande Hilário Jovino. Lá pelos lados do Depósito, da Saúde, é onde estavam concentrados os baianos. Também na rua do Costa (atual Alexandre Mackensie). Mais para o centro tinha a rua da Alfândega, a rua do Hospício, atual Buenos Aires, aquela parte que vai até a avenida Rio Branco. Ali, onde hoje se vêem os Sírios, na época era tudo negro,

---

<sup>18</sup> Sevcenko, N. - idem, ib. p.30

<sup>19</sup> cf. Sevcenko, N. idem, ib.pp.30-33; Velloso, M. P. - **As tradições populares na Belle Époque**. RJ: FUNARTE, 1988.

<sup>20</sup> O adjetivo *moderno*, tanto aqui como no restante do texto, se remete ao samba feito e/ou praticado em termos capitalistas (de compra e venda no mercado), diferente, portanto, do samba *tradicional* feito e/ou praticado por grupos e/ou comunidades que o utilizavam de forma muito próxima de suas manifestações festivas/ religiosas. Sobre isso, ver: Sodré, M. – **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. RJ: Mauad, 1998, pp.39-41

era tudo africano, baiano. Rua do Sabão. Desse núcleo é que se formou tudo do lado de cá".<sup>21</sup>

A proximidade da Cidade Nova com o centro da cidade não era apenas geográfica. Devido à grande migração de ex-escravos ou escravos libertos, durante as últimas décadas do século XIX, para o Rio de Janeiro, formou-se nesta cidade vários núcleos de negros, muito acostumados a fazerem festas intermináveis. Essas festas, sempre com muita bebida, muita comida e muita música, por vezes atraía membros das mais diversas classes sociais e pelos mais diversos motivos. Villa Lobos, por exemplo, que durante a década de 1920 compôs uma série de 14 *Choros* para os mais diversos instrumentos e grupos instrumentais, era um dos freqüentadores dessas festas. Pixinguinha, ao explicar que conhecera Villa Lobos antes de 1922, deixa-nos observar um contraste musical entre um e outro, mas não uma oposição excludente. Diz Pixinguinha:

"...Eu conheci Villa Lobos muito antes [de 1922]. Como eu já disse ele ia na minha casa porque admirava os 'chorões'. Às vezes, até fazia um acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era *meio antigo* e ele tinha uma formação *moderna*, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa Lobos que marcam. Não só os 'Chorinhos', número 1 e 2, porém várias outras. Músicas em que precisamos prestar a atenção. Aquele 'Uirapuru', o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimentos. Villa Lobos, para mim, é um Stravinsky, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira, no conjunto. Considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento - eu sou sentimental -

---

<sup>21</sup> Donga, depoimento ao MIS, dia 02/04/1969. in: **As vozes desassombradas do museu**. RJ: MIS,1970.

não deve ficar. Eu quero ver o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria".<sup>22</sup>

As relações entre membros das camadas populares com integrantes das camadas médias e da elite social do país não eram exatamente um "fato extraordinário". Segundo Hermano Vianna, e no tocante à música, "seus primeiros registros mais claros começam com a invenção e popularização da modinha e do lundu, no final do século XVIII, quando o Brasil ainda era colônia portuguesa". E ainda seguindo com este autor,- após narrar uma "noitada boêmia" ocorrida em 1926 entre Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga com Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freire, Luciano Gallet e Villa Lobos,- comenta "ser apenas mais uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros políticos, aristocratas, escritores etc.) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira".<sup>23</sup>

No Rio de Janeiro dos anos 1920, os locais de contato entre os membros das várias camadas sociais eram muitos. Distante poucas quadras do suntuoso Teatro Municipal avistava-se (e ainda podem ser vistos) os coloniais Arcos da Lapa e em suas redondezas, o bairro da Lapa, a *Montmartre* carioca. Luís Martins recorda que "a feição de *Montmartre* em miniatura surgiu, assim, aí pelo início da década de 20, ou fins da anterior, nos anos da mocidade boêmia de Raul de Leão, Jaime Ovalle, Ribeiro Couto, Di Cavalcanti etc." Além de abrigar a boêmia literária do período, a Lapa também era o lugar "de gente valente, refúgio da malandragem boêmia, o 'pessoal da lira', como então se dizia, equívoca sociedade de desordeiros, baderneiros, navalhistas e sambistas".<sup>24</sup> Bairro boêmio, a Lapa concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, cafés e botequins. Centro de um "meretrício todo especial", a Lapa era a "boêmia artística de literatos e músicos, artistas plásticos e jornalistas que, junto com o ambiente geral do lugar (igrejas, Arcos,

---

p.78

<sup>22</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS,1966/1968: in: **As vozes desassombradas do museu**. RJ: MIS,1970.p.28 (grifos nossos)

<sup>23</sup> Vianna, H. - **O Mistério do Samba**. RJ: Zahar/UFRJ,1995. p.37

velhos sobrados etc.), os tipos populares (meninos de rua, malandros, macumbeiros etc.) e os artistas oriundos das camadas baixas da população, definem um panorama de realidades e espaços mesclados".<sup>25</sup> Pixinguinha, que trabalhou como músico na Lapa do período, confirma o *intercâmbio cultural* propiciado pelo bairro:

"...Tinha uma vida noturna muito grande... A Lapa era uma autêntica concentração de artistas, não só dos adeptos do chorinho, mas de toda a música popular. Conheci muita gente importante em suas casas noturnas: o Souza, que depois ficou conhecido como *Tamber Lik* [cantor e animador de cabaré], o Dominginhos, a Arminda Santos, a Iracema. Tanta gente que eu nem me lembro."<sup>26</sup>

O processo civilizatório e a modernização do país, com todas as suas contradições, estava em curso e se fazia muito presente nesses primeiros anos do século XX. Assim, o intuito em expor a relação por vezes existente entre *mundos culturais diferentes* visa apenas relativizar uma situação bipolarizada e estanque entre esses universos, por vezes tomada em absoluto. Contudo, a perseguição policial, ao sambista em particular, e ao músico popular de um modo geral se fazia ferrenha, como relata João da Baiana:

"...samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento.(...)".

Entretanto, nesse mesmo depoimento, João da Baiana prossegue:

"...Uma vez o Pinheiro Machado quis saber porque. Houve uma festa no Morro da Graça - o palácio dele - e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com meus avós, que eram da maçonaria. Irineu

---

<sup>24</sup> Martins, L. - **Noturno da Lapa**. RJ: Civilização Brasileira, 1964. p.25

<sup>25</sup> Gardel, André - **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. RJ: Biblioteca Carioca, 1995. p.71

<sup>26</sup> Pixinguinha, in: **As vozes desassombradas do museu**. op. cit. p. 17

Machado, Pinheiro Machado, Marechal Hermes, Coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. (...) Ele então perguntou porque eu não fora à casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do 'seu' Oscar, o 'Cavaquinho de Ouro', na rua da Carioca n.1908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o 'seu' Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: 'A minha admiração, João da Baiana - Senador Pinheiro Machado'".<sup>27</sup>

O depoimento de João da Baiana é muito esclarecedor sobre as *mediações culturais* praticadas nos anos 1920, entre os membros da elite e os das classes subalternas. A polícia toma o pandeiro de um sambista que é amigo de um Senador da República que, por sua vez, lhe manda fazer um outro pandeiro com uma dedicatória que servirá ao sambista como *escudo* para as próximas investidas policiais. Tanto lhe serviu de escudo, que este pandeiro ninguém mais o tomou e João da Baiana tocou nele até "rasgar o couro". Depois o guardou como recordação e o manteve em sua posse até os "últimos dias de sua vida". Por vezes, era menos a polícia que os próprios elementos modernos, como a luz elétrica, que dificultavam as práticas musicais tradicionais. O mesmo João da Baiana lamentou a chegada da luz elétrica e a impossibilidade de se continuar a fazer seresta, sempre *feita ao luar*, com suas músicas sentimentais.<sup>28</sup>

Do mesmo modo que queremos relativizar a *segregação* cultural e principalmente musical imposta pelos rígidos limites do eruditoXpopular, eliteXpopular, ao apresentarmos pontos de contatos entre elementos provenientes de universos sociais diferentes, como a relação de membros da elite com os assim chamados *pioneiros do samba* (João da Baiana,

---

<sup>27</sup> João da Baiana. Depoimento ao MIS, 1966, in: **As vozes desassombradas do museu**. op. cit. p.57

Pixinguinha, Donga entre outros) também não podemos tomar essas relações como regra geral ou transpô-las para uma situação irreal. Estudos como o de Hermano Vianna são importantes na medida em que nos atentam para a questão de não se trabalhar *in totum* com a idéia de universos culturais diferentes e estanques. Há que se perceber os pontos de contato e a circularidade cultural presentes na sociedade.<sup>29</sup> No entanto, como já foi observado por outros autores, o trabalho de Hermano Vianna é basicamente um “estudo sobre as relações entre intelectuais e a cultura popular, onde a música perde toda a sua autonomia, sendo determinada pelos significados destas relações. Dando um pouco de atenção à música popular do período, o autor poderia notar que o termo ‘samba’ tinha uma enorme diversidade de significados, fato inteiramente ignorado nas páginas do livro, que uniformiza o rótulo para toda a música popular produzida por negros cariocas. Isto o leva a equívocos constrangedores, dando um papel central na elevação do samba a Pixinguinha e Donga, compositores versáteis que destacaram-se em diversos estilos, mas nunca no samba tal como é conhecido hoje. Na década de 20, estudada por Vianna, o termo ‘samba’ ainda não definia um ritmo preciso e diferenciado dos demais e um dos significados do termo era a música feita por Pixinguinha e Donga, que apenas neste sentido poderiam ser considerados como ‘sambistas’. O que o termo ‘samba’ passou a significar, principalmente após os anos 30, foi um ritmo mais balanceado, conhecido como ‘samba do Estácio’, e neste sentido, Pixinguinha e Donga estariam mais perto de terem sido derrotados neste processo do que de serem símbolos do mesmo”.<sup>30</sup>

Em que pese todas as *mediações* apresentadas até aqui sobre o processo de aceitação social do samba, a visão predominante de *civilização* durante a década de 1920 continua a ser o adotado pelas elites (econômicas, políticas, culturais etc.) brasileiras. Especialmente quando levamos em conta

---

<sup>28</sup> cf. Depoimento de João da Baiana gravado no documentário **Conversa de Botequim**, diretor: Carlos Lacerda, 1972. in: **Brasilianas 13**. RJ: Funarte, s/d.

<sup>29</sup> O conceito de *circularidade cultural* aqui se refere, principalmente, aos trabalhos de Carlo Ginzburg e Peter Burke. Cf. Ginzburg, C. – **O queijo e os vermes**. SP: Cia das Letras, 1989; Burke, P. – **Cultura Popular na Idade Moderna**. SP: Cia das Letras, 1989

<sup>30</sup> Gomes, T. M. – “Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório”. In: **História: Questões e Debates**. Curitiba: Ed. da UFPR, vol. 16, nº30, jan/jun. 1999, p.99

que boa parte da modernização brasileira deveu-se à imagem que se queria fazer do país no exterior. Ou, nas palavras do historiador Orlando de Barros, "com efeito, a imagem que se podia fazer do Brasil no estrangeiro sempre foi muito cara à maior parte da elite, pois esta se espelhava na cultura européia e preferia ser vista como usuária do modelo que preferiu. 'O que vão dizer de nós no estrangeiro' passou a ser uma fórmula recorrente, assaz presente quando o popular, mais tarde, assumiu seu lugar no auge da radiodifusão. Preferiam-se os eventos que identificavam o Brasil com a Europa: o vôo de Santos Dumont, ou a participação de Rui Barbosa na Conferência Internacional de Haia, tão próximos no tempo, eram boas oportunidades para uma celebração do tipo 'a Europa curvou-se ante o Brasil'".<sup>31</sup>

Os anos da Belle Époque haviam instalado na Europa Ocidental um interesse por culturas dos povos recém incorporados pelo processo imperialista. O "exótico", o "primitivo" estavam na ordem do dia e os mentores da arte moderna, por assim dizer, como Picasso, Gauguin, Debussy, entre outros, utilizavam esses elementos não europeus na confecção de seus trabalhos.<sup>32</sup> No período que se seguiu ao pós-guerra esse interesse se manteve, tornando-se talvez apenas mais intenso em relação à cultura de origem negra, e assim foi que a "selvagem" Josephine Baker conquistou a Europa nos anos 1920, tornando-se a "Cleópatra do Jazz" ou a "Rainha de Paris".<sup>33</sup> No Brasil, por sua vez, a curiosidade pelo "exótico" e pelo "primitivo", localizava-se dentro das "fronteiras sociais e culturais do país. Mas, mesmo assim, predominavam o preconceito e a desqualificação quanto à criação popular, mormente a de origem africana".<sup>34</sup>

No início dos anos 1920 o maxixe, juntamente com outras músicas latino-americanas como o tango argentino ou os ritmos caribenhos, por exemplo, se faziam presentes na Europa, particularmente em Paris, a capital européia mais cosmopolita do período. Entretanto, o nosso maxixe de

---

<sup>31</sup> Barros, O. - "Pixinguinha contra os foros da civilização". in: **Série Depoimentos. Pixinguinha**. RJ: MIS, 1997. p.33

<sup>32</sup> Sobre o *primitivismo* na arte moderna ver: Micheli, M. de - **As Vanguardas Artísticas**. SP: Martins Fontes, 1991. pp. 39-58; Sevcenko, N. - **Orfeu Extático na Metrópole**. op. cit. pp.153-222

<sup>33</sup> cf. Sevcenko, N. - op. cit. p.279; ver também: Rose, P. - **A Cleópatra do Jazz. Josephine Baker e seu tempo**. RJ: Rocco, 1990

<sup>34</sup> Barros, O. de - "Pixinguinha contra os foros da civilização" in: op. cit. p.32

"exportação" era um maxixe "manso", um pouco *polido* em seu ritmo e em seus passos mais sensuais e sedutores. Segundo José Ramos Tinhorão, foi em 1906 que o maxixe, "embora necessariamente desfigurado, fazia a sua primeira aparição internacional, em Paris, antes mesmo de conseguir, no Brasil, quem lhe disciplinasse os passos para o advento final como dança de salão".<sup>35</sup> O *disciplinador* dos passos do maxixe foi um dentista baiano conhecido por Duque, que juntamente com uma vedete parisiense, Gaby (sua *partenaire* definitiva), fariam um sucesso estrondoso na Europa. "Quanto à popularidade entre o povo, não resta dúvida: desde 1912, quando a dupla Duque e Gaby despontou para o sucesso, entre os cartões-postais vendidos nas tabacarias de Paris, vários focalizavam o bailarino brasileiro dançando de casaca e cartola com a antiga manequim francesa".<sup>36</sup> O sucesso no estrangeiro de Duque com seu *maxixe polido*, longe de causar constrangimento às elites do país, foi entusiasticamente bem recebido no Brasil.<sup>37</sup> O mesmo não aconteceria com a famosa viagem dos *Batutas* para Paris.

Grupo formado por Donga e Pixinguinha, para citar apenas os dois mais famosos dos integrantes, os *8 Batutas*, - talvez indo na esteira do sucesso de Duque no estrangeiro, e patrocinado pelo milionário Arnaldo Guinle, que os fez contratar para uma temporada no *dancing* de sua maior preferência e freqüência em Paris, o *Sherazade*- seguiram para a Europa em 1922. É Donga quem nos conta:

"...Então o Duque quando nos viu no Assírio queria que nós fôssemos para Paris, mas eu não confiei muito e falei com o Pixinguinha que não iríamos. O Duque sentindo que havia má vontade foi embora. Na volta, com a Gaby, é que se concretizou o negócio. Isso já no *Country Club*, já com a intervenção do Dr. Arnaldo Guinle. O Duque se agarrou com o Arnaldo e assim nós conseguimos atendê-lo. Foi assim".<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Tinhorão, J. R. - **Pequena história da música popular** SP: Vozes, s/d. (Círculo do Livro) p.81

<sup>36</sup> idem, ib. p.86

<sup>37</sup> cf. idem, ib. pp. 86-87

<sup>38</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: **As vozes desassombradas do Museu**. op. cit. p.90

Essa viagem dos 8 *Batutas* (viajaram apenas 7 integrantes do grupo), foi motivo para colocar em risco a *boa imagem* brasileira no exterior, ao menos assim pensavam alguns dos cronistas da época. Conforme relata Sérgio Cabral, "no *Diário de Pernambuco*, por exemplo, um cronista que se assinava A. Fernandes afirmou não saber 'se a coisa é para rir ou para chorar'. Temia a vergonha que iria passar com a música dos Batutas em Paris: 'seja como for, o *boulevard* vai se ocupar de nós. Não do Brasil de Artur Napoleão, de Osvaldo Cruz, de Rui Barbosa, de Oliveira Lima, não do Brasil expoente, do Brasil elite, mas do Brasil pernóstico, negróide e ridículo e de que *la chanson* oportunamente tomará conta'. No *Jornal do Comércio*, também de Pernambuco, um cronista que assinava apenas S. referiu-se a 'oito, aliás, nove pardavascos que tocam violas, pandeiros e outros instrumentos rudimentares', lamentando 'não haver uma polícia inexorável que, legalmente, os fignasse pelos cós e os retirasse de bordo com a manopla rija, impedindo-lhes a partida no *linear* da Mala Real!'. O tal S. estava irritadíssimo: 'Impunemente, porém, os Oito Batutas lá vão rumo a Paris, mais o Duque, que tem olho fino, mais fino mesmo que os pés, e sabe como treiná-los para que se mostrem uns cotubas no remelexo, nas cantilenas estropiadas de Catulo, na música lúbrica dos choros. (...) E depois ainda nos queixamos quando chega por aqui um maroto estrangeiro que, de volta, se dá à divertida tarefa de contar das serpentes e da **pretalhada** que viu no Brasil".<sup>39</sup>

Tais opiniões a respeito da viagem dos Batutas para Paris guiam-se menos pelo repertório musical do conjunto que pela cor da maioria de seus integrantes, notadamente composto de negros e mestiços. Aqui se faz notar claramente o modelo civilizatório adotado pelas elites brasileiras, onde a imagem de um país *branco* é fundamental, juntamente com a permanência das teorias raciais européias do final do século XIX, a que muitos intelectuais brasileiros aderira, cada qual a seu modo, e que preconizavam *grosso modo* que o Brasil somente seria uma nação quando o povo tivesse uma feição étnica definida, quando se tornasse homogêneo, em oposição à diversidade e

---

<sup>39</sup> Cabral, S. - **Pixinguinha, vida e obra**. RJ: Lumiar, 1997. pp.73-74 (grifo em negrito no original)

à mescla de povos observadas no país.<sup>40</sup> Nesse sentido, concebeu-se a idéia da imigração maciça de europeus, numa tentativa clara de "branqueamento" do povo brasileiro. A *civilização* estava identificada com o "branqueamento" e a *barbárie* com a negritude e a mestiçagem, idéia que se estenderia facilmente para a criação musical.<sup>41</sup> Também durante a década de 1920 a *civilização* foi atentada novamente com a criação da Companhia Negra de Revista,- que contava com a participação, entre outros, de Pixinguinha e do novato e garoto Grande Otelo,- estreando em 1926 a burleta *Tudo Negro!*, possivelmente espelhada na *Revue Nègre*, companhia americana de grande sucesso em Paris e que havia revelado Josephine Baker. No Brasil, assim como no *vaudeville* norte-americano, os personagens negros das revistas eram interpretados por brancos caracterizados, mas na década de 1920 essa situação começara a mudar, "permitindo, por exemplo, que a mulata Araci Cortes viesse a se tornar estrela de primeira grandeza". E assim, no curto período em que esta Companhia durou, fez um relativo sucesso, graças em grande parte aos atributos femininos das *black girls*, como eram chamadas as coristas desta revista.<sup>42</sup>

Mas, bastava essa Companhia querer viajar para o exterior e os *foros da civilização* se viam em apuros e a SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais), na pessoa do então presidente da instituição, Bastos Tigre, prontamente se colocava na defesa da imagem do país. Para Bastos Tigre uma excursão ao exterior da Companhia Negra de Revistas redundaria,

"... em descrédito do nosso país, e a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros da civilização".<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup>Sobre as *teorias raciais* ver: Ventura, R. - **Estilo Tropical**. SP: Cia das Letras, 1991; Schwarcs, L. M. - **O Espetáculo das Raças**. SP: Cia das Letras, 1993; e, Skidmore, T. E. - **Preto no Branco**. RJ: Paz e Terra, 1976.

<sup>41</sup> Cf. Barros, O. de - "Pixinguinha contra os foros da civilização". in: op. cit. pp. 35-36.

<sup>42</sup> Cf. idem, ib. pp.27-28

<sup>43</sup> cf. Boletim da SBAT n. 37, jul. de 1927

E a companhia efetivamente não viajou, cedendo às pressões da SBAT, instituição fundada para proteger e garantir os interesses das revistas teatrais brasileiras.

Os Batutas, todavia, por ocasião de sua viagem a Paris, também encontraram defensores entre as crônicas da imprensa da época. Uma delas foi assinada por Benjamin Costalat, onde lembrando desde os tempos em que os 8 Batutas trabalhavam na sala de espera do cinema *Palais*, assim expunha sua opinião:

"Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os 'oitos batutas' apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida, em pleno almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, freqüentadores de *cabarets*, que só falam francês e só dançam tango argentino! No meio do internacionalismo das costureiras francesas, das livrarias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas, do snobismo cosmopolita e imbecil!

Não faltaram censuras aos modestos 'oito batutas'. Aos heróicos 'oito batutas' que pretendiam, num cinema da Avenida, cantar a verdadeira terra brasileira, através de sua música popular, sinceramente, sem artifícios, nem cabotinismo, ao som espontâneo dos seus violões e dos seus cavaquinhos.

A guerra que lhes fizeram foi atroz. Como os músicos eram bons, 'batutas' de verdade, violeiros e cantadores magníficos; como a flauta de Pixinguinha fosse melhor do que qualquer flauta por aí saída com dez diplomas de dez institutos - começaram os despeitados a alegar a cor dos 'batutas', na maioria negros. Segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros! O que iria pensar de nós o estrangeiro?

Tive a honra de defender (e essa defesa foi das que fiz com mais entusiasmo em minha vida de jornal) os 'oito Batutas', naquela ocasião. Já se foram quatro anos...Hoje, porém, tenho que voltar ao assunto - os 'oito Batutas' embarcaram esta semana para Paris...

- Para Paris?

- Mas isto é uma desmoralização!

- Como é que o ministro do exterior não toma providências?

- Agora é que o Brasil vai ficar inteiramente desmoralizado!

Calem-se os imbecis. Calem-se os patriotas baratos. Calem-se os músicos pernósticos que fazem música na porta das casas Mozart e Artur Napoleão.

Os 'oito Batutas' não desmoralizarão o Brasil na Europa. Ao contrário. Levarão dentro dos seus violões toda a alma cantante do Brasil - a modinha. Levarão o Brasil tal qual ele é no seu sentimento e na sua beleza. Levarão a *verdadeira música brasileira*, essa que ainda não foi *contaminada* pelas *influências alheias* e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luares do sertão e os olhos de caboclas... Levarão o perfume das nossas matas, o orgulho das nossas florestas, a grandeza da nossa terra, a melancolia da nossa gente, a bondade e o amor dos nossos corações, ditos e cantados pelo verso simples e a música sublime da alma popular...<sup>44</sup>

Apesar das evidentes boas intenções deste cronista, em sua defesa aos 8 Batutas, há em seu discurso, profundamente idealista - para não dizer *romântico* -, uma identificação do *popular* com o *pré-industrial* (com o mundo não moderno) justamente num período onde os "luares do sertão", os "olhos de caboclas" ou os "perfumes das nossas matas" cediam espaço ao mundo moderno. Ainda podemos observar na crônica de Costallat a idéia do nacional *puro*, não "contaminado pelas influências alheias", idéia essa, aliás, já cara aos intelectuais da Belle Époque, e que tornar-se-á uma referência importante no correr dos anos 1920-30, e em muitos aspectos ainda presente nos nossos dias atuais.

Os aspectos acima verificados do discurso de Costallat não estão dissociados. Isto é, o *nacional* é o que está *livre* do cosmopolitismo engendrado pelo processo de modernização do país. A "verdadeira música brasileira" é aquela "pura" do período pré-industrial, a *sentimental modinha*

---

<sup>44</sup>Costallat, B. - "Carta de Benjamin Constallat (sic)". *Gazeta de Notícias*, RJ: 22/01/1922. Documento reproduzido, em *Apêndices*, in: Barbosa da Silva, M. T. & Oliveira Filho, A. L. - **Filho de Ogum Bexiguento**. RJ: MEC/ Funarte, 1979. pp.199-201 (grifos nossos)

vinda dos tempos do Império. Em outras palavras, havia um latente interesse dos cariocas pelo *exotismo do meio rural*, que pode ser detectado desde a Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, realizada no Rio de Janeiro em 1908, que contou com vários estandes com *produtos típicos* dos vários estados do Brasil. Desse modo, nos anos subsequentes há um aumento do interesse pelo regional, pelo mundo rural, e que nas letras das músicas do período poderia ser facilmente percebido pela constância do trinômio: roça/ choça/ palhoça; além do surgimento, a partir de 1915, da moda da canção sertaneja, cujo grande impulso dado para a consolidação dessa moda musical, de acordo com alguns autores, seria o enorme sucesso do *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá* (de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) durante o carnaval de 1914.<sup>45</sup> Segundo Santusa Cambraia Naves, “os efeitos dessa onda regionalista seriam sentidos igualmente no teatro, no carnaval – que aderiu aos temas nordestinos, desde o ritmo às roupas típicas – e na produção de obras de pesquisa folclóricas que datam da virada e do início do século, como *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1887), *Festas e tradições populares*, de Mello Moraes Filho (1901), *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho (1903), *Folclore pernambucano*, de Pereira de Mello (1908), *Os nossos brinquedos e Cantigas das crianças e do povo*, de Alexina de Magalhães Pinto (1909 e 1911) e *O Norte* (impressões de viagem) de Osório Duque-Estrada (1909)”.<sup>46</sup> Ainda poderíamos citar as conferências de Afonso Arinos sobre *temas folclóricos* em 1915, a viagem pelo nordeste de Villa-Lobos e de João Pernambuco (este último patrocinado por Arnaldo Guinle) à cata de *material folclórico*, entre outros exemplos possíveis. No limite, portanto, o que Costallat está discutindo é a oposição entre o moderno e o tradicional, com uma nítida opção pelo segundo, num momento onde a modernização do Rio de Janeiro já

*se fazia presente, ainda que dificilmente teria força suficiente para modificar totalmente a sensibilidade provinciana do carioca desse período. Nessa mesma crônica acima citada, prossegue Costallat:*

---

<sup>45</sup> Cf. Naves, S. C. – **O Violão Azul**. RJ: FGV, 1998, p.147

<sup>46</sup> idem, ib. pp.147-148

"O sucesso dos 'oito Batutas', em Paris será grande. Será a revelação de uma música inteiramente nova na beleza de seus ritmos e de sua melodia.

Paris que eu vi, ainda há meses, festejar uma grande orquestra americana de pretos, 'The Syncopated Band', que tocava Beethoven e todos os clássicos com acompanhamento de buzina de automóvel, apito de trem, campainhas, latas velhas e os barulhos mais infernais e mais prosaicos que a imaginação mórbida do *jazz-band* conseguia inventar, uma orquestra que enlouquecia, uma música que dava cólicas; Paris, que foi em peso, de casaca, com luxuosíssimas *toilettes*, ouvir religiosamente todo aquele ruído ridículo no Theatre des Champs Elysées, naturalmente saberá fazer distinção entre nossos músicos e os palhaços americanos, os homens das latas, das buzinas e dos apitos...

Os americanos levaram barulho, os nossos levam sentimento. O que saiu das latas, vai agora sair dos corações. A diferença é grande... Não é mais Beethoven com chocalhos que os franceses vão ouvir. É a música de uma terra e a alma de uma gente distante. Terra do luar, da cabocla, do violão...Terra admirável de sentimento onde até os coqueiros morrem de saudade!..."<sup>47</sup>

Os 8 Batutas, conjunto musical formado em 1919 a partir de um grupo carnavalesco - o Grupo de Caxangá, assim denominado graças ao grande sucesso carnavalesco de 1914, a embolada *Cabocla de Caxangá* -, apresentavam-se freqüentemente no cinema *Palais*, todos vestidos a caráter, isto é, de *sertanejos* (com roupas de couro, chapéus de aba virada para cima etc.). O "tipicamente brasileiro", nesse momento, se identificava com as coisas e o repertório ligados ao sertão, ao rural. No salão de espera do *Palais*, seu proprietário, Isaack Frankel, havia mandado instalar um letreiro com os dizeres: *A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro*. E os anúncios dos jornais diziam algo como:

---

<sup>47</sup> Costallat, B. - op. cit. p.201

"Agência Geral Cinematográfica Claude Darlote, Cine Palais, *hall* de espera. Convidamos V. Excia. a vir ouvir no Cine Palais a Orquestra Típica Oito Batutas. Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira. Maxixes, lundus, canções sertanejas, batuques, cateretês etc."<sup>48</sup>

O repertório dos 8 Batutas, até onde pudemos constatar, era extremamente variado, onde emboladas e cateretês se avizinhavam com polcas, maxixes, sambas e choros, entre outros gêneros.<sup>49</sup> Essa variedade se explica não somente pelo fato do Rio de Janeiro aglutinar todos esses gêneros (além de muitos outros), como também em parte pelas excursões do grupo, graças ao sucesso realizado na temporada do *Palais*, patrocinadas também por Arnaldo Guinle, ao interior do Brasil.<sup>50</sup> Músicas do sertão, música dos rincões mais distantes do país faziam sucesso na Capital Federal nos anos imediatamente anteriores a 1920, e que interessavam a intelectuais e alguns membros da elite social por se tratarem de "coisas típicas", "coisas nossas", têm uma continuidade no decorrer da nova década. Os próprios 8 Batutas contribuiriam, de certo modo, para a permanência da onda sertaneja na música do período, na medida em que *influenciaram* a formação de, pelo menos, um conjunto de muito sucesso na época, os Turunas Pernambucanos (que tinham como integrantes Jararaca e Ratinho). Ainda seguindo a onda sertaneja (de formato rural), apareceria no Rio de Janeiro o conjunto Bando de Tangarás, de onde saíam nomes como Noel Rosa, Almirante e Braguinha. Todavia, a década de 1920 foi, a assim batizada pelo escritor Scott Fitzgerald, *A era do jazz*. E o Brasil não ficou de fora desse *modismo* internacional. Do Rio de Janeiro a Porto Alegre, passando por São Paulo e estados do nordeste, a onda da *jazz-band* havia pego o país. Segundo Sérgio Cabral, "a moda das *jazz-bands* estimulou as apresentações da música instrumental, como reconheceu um repórter do jornal *A Notícia* que, em outubro de 1923, escreveu

---

<sup>48</sup> cit. in: Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e Obra.** op. cit. p.45

<sup>49</sup> A respeito do repertório dos 8 Batutas ver: Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e Obra.** op. cit.; Cazes, H. - **Choro: do quintal ao municipal.** SP: ed. 34, 1998. pp.53-70; e ver também as únicas gravações existentes do grupo, realizadas em 1923 na Argentina, in: **Oito Batutas.** Curitiba, Revivendo, s/d. (CD)

sobre o assunto, revelando que a moda havia chegado 'há pouco mais de um ano' e que, naquela altura, era impossível receber um convite para um baile ou para um chá dançante, sem ouvir a pergunta: 'É com jazz?'.<sup>51</sup> E assim apareciam em quase todo o país as *jazz-bands*, que se tratavam mais de agrupamentos musicais diversos que propriamente bandas de jazz que tocavam o jazz como linguagem musical. Mesmo as *jazz-bands* americanas deste período ainda tocavam muitas adaptações de polcas, como o shimmy e o ragtime. No início da década de 1920 o jazz, como linguagem e gênero musical, "ainda engatinhava".<sup>52</sup>

Ao retornarem de Paris, os 8 Batutas traziam - além de muitas saudades, pois do Brasil até os "coqueiros morrem de saudades" - algumas novidades em suas bagagens. É Pixinguinha quem recorda esse tempo:

"- Não, esse saxofone foi em Paris. Quando eu fui para Paris tocava flauta. Naquela orquestra que tocava em frente havia um músico que tocava violoncelo. Quando tocava o 'shimmy' ele mudava para o saxofone. Na época as músicas em voga, além de 'charleston', eram o 'shimmy' e o 'ragtime'. Às vezes o violoncelista pegava o saxofone em dó e ficava tocando os meus choros. Um dia o Arnaldo Guinle chegou perto de mim e disse: 'Ô Pixinguinha você toca aquele instrumento?' Eu disse que tocava, pois sabia que a escala do instrumento era parecedíssima com a da flauta: 'Eu toco sim'. 'Então vou mandar fazer um saxofone para você'. A fabricação durou um mês mais ou menos. Ele me deu o saxofone e eu fui para o hotel ensaiar. Depois toquei uns chorinhos lá no 'Dancing' para o violoncelista e ele gostou. Mas não fiquei tocando saxofone. Trouxe o instrumento para o Rio e aqui é que comecei a tocar esse shimmy, essa coisa toda. Também quase todos mudaram seus instrumentos. Fizeram violão-banjo, cavaquinho-banjo etc. Isso foi influência de Paris. O violino eufônico, a trombeta etc."<sup>53</sup>

Mais importante, talvez, que a discussão se os Batutas voltaram ou não de Paris "influenciados pelo jazz", é apontarmos o que se observou no país em termos das formações musicais que se seguiram com a moda do jazz e com as

---

<sup>50</sup> cf. Depoimento de Donga ao MIS, in: op. cit. pp. 88-89

<sup>51</sup> Cabral, S.- **No Tempo de Ari Barroso**. RJ: Lumiar, s/d. p.36

<sup>52</sup> Cazes, H. – **O Choro. Do quintal ao Municipal**. op. cit. p.61.; sobre o desenvolvimento do jazz como linguagem musical ver: Berendt, J. - **O Jazz: do Rag ao Rock**. SP: Perspectiva, 1987.

excursões pelo Brasil, realizadas após o retorno da França, dos Batutas. Algumas transformações ocorridas com o grupo, entretanto, são, literalmente, visíveis. Nas várias fotografias do grupo, podemos observar a substituição dos trajes nordestinos por ternos e gravatas, além de uma postura, cada qual empunhando seu instrumento com muita pose e certa displicência, que poderíamos chamar de uma "postura jazz", uma vez que lembra muito as fotografias das *jazz bands* norte-americanas da época. De acordo com Sérgio Cabral, "três dias depois da chegada de Paris, os Oito Batutas já se exibiam no Jóquei Clube Brasileiro, numa homenagem ao seu presidente, Lineu de Paula Machado, com quem viajaram da França para o Rio de Janeiro. A *Gazeta de Notícias* do dia 16 de agosto anunciou a festa, acrescentando que no dia 6 de setembro, o conjunto estaria na sede do Fluminense apresentando 'o gênero *jazz band*, para o que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados"<sup>54</sup>. O instrumento encomendado por Guinle para J. Tomás, membro do grupo, era a bateria, que juntamente com o saxofone (alto e/ou tenor), o banjo, o pistom, o piano, o baixo-tuba (ou contrabaixo de cordas), o trombone de vara ou de pisto, a flauta, *miudezas* de percussão (pandeiro, afoxé, ganzá etc.) e o violão, formariam o modelo *jazz* de conjunto, seguido pelas *jazz-bands* brasileiras do período.

A história da presença do jazz (sempre lembrando, não como linguagem musical definida, mas como uma denominação que englobava uma série de ritmos norte-americanos ou adaptações de ritmos europeus) no Brasil, não se inicia com os Batutas, ao retornarem de Paris em 1922, nem tão pouco começa nos anos de 1920, ainda que tenha ocorrido nessa década a proliferação e consagração do jazz em todo os EUA, grande parte da Europa e outras regiões do mundo. De acordo com Alberto Ykeda, "a história do jazz no Brasil é quase concomitante à sua consagração mais ampla como forma musical nos Estados Unidos. Desde antes a década de 20, batizada pelo escritor Scott Fitzgerald de 'A era do jazz', tivemos a sua presença no Brasil. Diga-se, no entanto, que Fitzgerald não se referia a música, mas sim à euforia desenvolvimentista que os americanos viveram naquela década". Ainda

---

<sup>53</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op. cit. p.26

<sup>54</sup> Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e Obra.** op. cit. p.87

segundo este autor, “o jazz nos chega como símbolo da modernidade, de novos tempos, o que na verdade significa o processo de dominação econômica e cultural dos americanos no mundo.” De fato, “inúmeras referências nos periódicos a partir de 1900 demonstram que os americanos passaram a ter interesses econômicos significativos no Brasil, tanto que em 1915 se inaugurava em São Paulo *The National City Bank of New York*. Nesse período, vêem-se inúmeras delegações comerciais americanas sendo alvo de notícias dos nossos jornais e revistas. Em 1910, a cidade de Nova York já era a segunda maior cidade do mundo, ficando atrás apenas de Londres. Dessa forma, não só Nova York mas outras cidades americanas se tornaram ponto obrigatório de tournées artísticas das várias companhias teatrais de todo o mundo. O aspecto artístico-cultural americano passa então a ser mencionado com frequência cada vez maior nos nossos noticiários”. Assim, mesmo antes da *febre do jazz-band* aportar em nossas praias, “muitos ritmos americanos já eram conhecidos e praticados no Brasil. O *cake-walk* desde o final do século passado [século XIX], e já pelo início deste século [século XX] nos chegavam outros gêneros como o *rag-time*, o *one-step*, o *two-step* e o *fox-trot*”. Mesmo o instrumento símbolo do jazz nesse período, a bateria, já havia transitado por nossas terras, em 1917, alguns anos antes da viagem dos Batutas para Paris, em 1922, com a tournée da “excelente *Rag-Time Band* de Harry Kosarin, com soberbo repertório de novidades newyorkianas”.<sup>55</sup>

Na década de 1920, ainda que o repertório das *jazz-bands* brasileiras não se alterasse muito, apenas incluindo-se de vez em quando um “foxtrotezinho” em meio aos maxixes, choros, sambas e emboladas, a mudança da instrumentação promovida por vários grupos musicais brasileiros apontaria para uma divisão entre o moderno e o tradicional, ou um desejo latente de se tornar moderno. O *jazz-band* se identificando com o moderno, e o *regional* - basicamente formado por flauta e/ou clarinete, cavaquinho, bandolim, violão e pandeiro -, sendo identificado com o tradicional.<sup>56</sup> Por

---

<sup>55</sup> Ykeda, A. – “Jazz-Band e ações históricas no Brasil”, in: **OESP**, 28/11/1987

<sup>56</sup> Essa formação instrumental era a utilizada pelos *chorões*, possivelmente desde os tempos de Callado - com a alteração de um ou outro instrumento -, e era conhecida por “conjunto choro”. Ao final da década de 1920, passaram a se chamar “conjunto regional”, alterado, logo no início dos anos 1930, para apenas

ocasião de uma visita dos 8 Batutas a Porto Alegre, em 1926, Albino Rosa, o criador do *Espia Só*, grupo musical de grande sucesso naquela cidade, e grande admirador de Pixinguinha e dos Batutas, "para início de conversa, substituiu o nome de 'Regional' para 'Jazz', trocou alguns instrumentos, acrescentou outros, não sem antes discutir o assunto com seus músicos". E assim o *Regional Espia Só*, transformava-se no *Jazz Espia Só*.<sup>57</sup> A despeito do inegável modismo de época, o jazz no Brasil do período apontava para uma possibilidade de ser moderno. Possibilidade, ou desejo, que atingiria os mais distantes pontos do país e às pessoas ainda mais longe de qualquer tipo de modernização, como demonstra uma curiosa fotografia, sem data, de uma bandinha de pífanos do sertão nordestino, com seus membros trajando roupas rudimentares e chapéus de abas largas, intitulada *Jazz Band do Cipó*.<sup>58</sup>

A moda do *jazz-band* não passaria incólume no que diz respeito à idéia de nacionalidade desenvolvida no período. A presença do jazz no Brasil, apesar de sua identificação com o moderno numa sociedade que queria se modernizar a todo custo, revive o debate sobre o "velho vício de imitação" dos brasileiros<sup>59</sup>. No edital da revista fundada por J. Cruz Cordeiro Filho, a *Phono-Arte*, seu redator faz menção à já grande, assim por ele considerada, penetração da cultura americana, do jazz, via discos e cinema, no mundo. E comenta:

"O jazz, teve e tem tido até hoje, por intermédio dos discos, a mais formidável propaganda que se pode imaginar. Curioso notar, que, como querendo favorecer a música dos filhos da terra do Tio Sam, o antigo disco mecânico, apesar das dificuldades de registros existentes, reproduziam de forma mais que satisfatória as melodias do jazz...

E o jazz correu mundo, levado por esses maravilhosos e pequenos sóis negros, de extraordinário poder difusor. E a nevrose do grande conflito de 1914, colaborou nessa propaganda, pelos gostos da sociedade de '*après guerre*' e pelo

---

"regional". cf. Ulloa, A. – **Pagode. A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. RJ: Multimaís, 1998. p.159

<sup>57</sup> Vedana, H. - **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre, L&PM, 1987. pp.17-18

<sup>58</sup> Fotografia reproduzida in: Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e Obra**. op. cit. p.113

<sup>59</sup> Sobre esse tema, ver: Ortiz, R. – **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5ª ed. SP: Brasiliense, 1994. pp.27-35

disco, que, nesta ocasião começava a se difundir, principalmente com a música americana...

(...)

No domínio do cinema falado ora em nascimento, vamos encontrar os mesmos sinais observados acima. em relação ao disco.

(...)

O disco, o cinema falado, o dólar! Tudo a serviço da propaganda americana, por uma de suas formas mais acessíveis: a música, o *jazz* portanto".<sup>60</sup>

Em plena época do *jazz-band*, a crítica musical brasileira do período não deixaria passar a oportunidade para uma acusação do tipo "americanização" da música nacional. Em fins de 1928, Pixinguinha gravaria duas de suas músicas mais conhecidas: *Lamento(s)* e *Carinhoso*. Imediatamente a crítica da *Phono-Arte* identificou elementos *Yankees* nestas duas obras. Diz o crítico Cruz Cordeiro, referindo-se a *Carinhoso*:

"...Parece que nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de *jazz*. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular *yankee*. Não nos agradou."<sup>61</sup>

As explicações sobre a "confusão" feita pelo crítico da revista *Phono-Arte*, já várias vezes apontadas por outros estudiosos do assunto, do ponto de vista técnico-musical podem ser facilmente entendidas. O músico Henrique Cazes, comentando o "absurdo" da crítica de Cruz Cordeiro, afirma: "a introdução que é 'um verdadeiro foxtrote' simplesmente não existe. Na sua completa ignorância sobre os fundamentos mínimos de forma musical, ele confundiu o trecho que ficou conhecido com a letra 'Meu coração não sei porque/ bate feliz quando te vê', que é o tema principal da música, com uma introdução", que só apareceria na gravação de 1937, realizada por Orlando Silva. Além disso, "a estranheza causada por 'Lamentos' e 'Carinhoso' se deve

---

<sup>60</sup> *Phono-Arte*, ano II, n. 17. RJ:15/setembro/1929. pp.1-2

<sup>61</sup> *Phono-Arte*, ano I, n. 11. RJ: janeiro/1929. p.26

ao fato de eles se diferenciarem muito claramente do formato dos choros que se faziam até então". É época onde "havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma rondó. Essa forma em que se toca cada parte e sempre se volta à primeira já estava presente em gêneros anteriores à polca". Assim, conclui Henrique Cazes, "'Carinhoso' e 'Lamentos' não têm essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que 'Lamentos' conta ainda com uma introdução, pouco usual na época".<sup>62</sup>

Explicações técnicas à parte, o que nos interessa mostrar é um procedimento crítico que rechaça *a priori* qualquer possibilidade de utilização de elementos musicais estrangeiros. Um procedimento crítico, nesse período, muito apoiado no "caráter perfeitamente típico" da música brasileira, onde este típico está marcadamente referenciado por um passado não-moderno, como no exemplo da crítica acima citada. Ou seja, o choro dos tempos de Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros,- muito mais uma *maneira* de tocar que propriamente um gênero -, quando *mudado* por Pixinguinha (um músico muito inventivo e de difícil classificação dentro do universo da música popular brasileira, apesar de ter se destacado muito e ser sempre lembrado como grande compositor de choros) é causa de estranheza e depreciação por parte da crítica. Crítica essa que rapidamente identifica os novos elementos, ao menos num primeiro momento, como oriundos do que havia de *novo no ar*, no caso, o jazz, e portanto detestáveis, pois não pertencem à nossa *brasilidade típica* tão decantada. O moderno e o tradicional ainda se debateriam muito nas décadas seguintes, pois o mesmo tratamento dado por Cruz Cordeiro aos *modernos* choros de Pixinguinha, foi dado ao samba:

"Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular músico. Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos do *jazz*. Ouçam *Gavião Calçado*. Mais parece um *fox-trot* que um samba. As duas melodias, os seus contracantos e mesmo quase que seu ritmo, tudo respira música dos *yankees*".<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Cazes, H. – **O Choro. Do quintal ao Municipal.** op. cit. p.72

<sup>63</sup> **Phono-Arte**, ano I, n. 14. RJ: 28/ fevereiro/1929. p.28



## **b) Os anos 1930/45**

"Não se esqueçam que eu ganho dinheiro com bananas".

Carmem Miranda

*A década de 1930, no Brasil, assiste à implantação daquilo que poderíamos denominar de sociedade de massa (ainda que embrionária)<sup>64</sup>. No caso do samba moderno, que procurou seu espaço e uma definição de seu significado durante os anos de 1920, através dos assim chamados pioneiros do samba, na década de 1930, devido aos novos meios de comunicação (principalmente o rádio), ele foi projetado para grande parte do Brasil, e mesmo para o exterior, de um modo até então inédito. Apenas a título de esclarecimento, ao observarmos os cortejos fúnebres de dois notáveis sambistas de épocas diferentes – Sinhô, o aclamado Rei do Samba dos anos 1920, e Carmem Miranda, a grande musa do rádio dos anos 1930 e 1940 -, podemos perceber claramente o efeito dos novos meios de comunicação no tocante ao desenvolvimento do samba no Brasil. Sinhô morreu em 1930 e, simbolicamente, com ele, também morreu uma época onde o sambista, ou o artista em geral, podia morrer “em paz”, quase no anonimato. O velório de Sinhô, apesar de contar com a presença de muitos amigos e admiradores do grande sambista dos anos 1920, não chegou exatamente a comover multidões. De acordo com seu biógrafo, Edigar de Alencar, “o velório, descrito em página sugestiva de carinho e entusiasmo de Manuel Bandeira, foi movimentado”. É o poeta e cronista quem está com a palavra:*

---

<sup>64</sup> De acordo com Renato Ortiz, *sociedade de massa, indústria cultural*, são termos que só fazem algum sentido no Brasil após fins dos anos 1940, início dos anos 1950. Dadas as inúmeras restrições, inclusive técnicas, para se alcançar *as massas* nos anos de 1930, e, no caso da música, ser veiculada em todo o país. Feita esta ressalva, entendemos que nesse período havia, então, o *embrião* de uma sociedade de

*“A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, choferes, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide no olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinha...”<sup>65</sup>*

*Sinhô não viveu a plenitude da era do rádio no Brasil. A rigor, o seu velório, como descrito por Bandeira, não está muito longe de indicar o até então público do samba carioca. Isto é, um público relativamente pequeno e quase que restrito às camadas pobres da cidade, salvo as costumeiras exceções constituídas por alguns mediadores culturais do período, como o próprio Manuel Bandeira. No caso da morte de Carmem Miranda, uma morte prematura ocorrida em 1954, a situação muda muito. A Pequena Notável consolidou sua carreira no decorrer dos anos 1930 e chegou ao seu auge nos anos 1940, época em que, tanto no Brasil como em outros países, os meios de comunicação de massa propiciaram um entrelaçamento até então nunca visto entre o artista e seu público, doravante içados ao patamar de ídolos e fãs. A aproximação entre público e artistas propiciada pela popularização – pela massificação através do rádio, do disco, do cinema etc. -, fez com que estes adentrassem nas casas das pessoas de tal forma, com tal grau de intimidade, como se fossem grandes amigos ou parentes de sangue. A perda de um grande astro, ou uma grande estrela do rádio passa a ser sentida como se fosse a perda de um ente querido. Neste sentido, a morte de Carmem Miranda efetivamente comoveu multidões, como atestam as imagens gravadas durante seu cortejo fúnebre no Rio de Janeiro. Milhares (ou centenas de milhares) de pessoas, comovidas, acompanharam seu caixão, que desfilou num carro do Corpo de Bombeiros pelas ruas da Cidade Maravilhosa antes do sepultamento<sup>66</sup>. Entre a morte de Sinhô e a de Carmem há um intervalo de apenas algumas poucas décadas onde o samba, ao*

---

massa, norteadada pela precariedade de uma indústria cultural nascente. cf. Ortiz, R. – **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. SP: Brasiliense, 1999

<sup>65</sup> Manuel Bandeira, apud: Alencar, E. de – **Nosso Sinhô do Samba**. RJ: Civilização Brasileira, 1968, p. 116

<sup>66</sup> cf. *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba*, in: **Ensaio Especial**. Produção e direção: Fernando Faro. Realização TV Cultura de São Paulo, 1992.

*menos em ideologia, se transformaria (muito antes da morte da cantora, inclusive) na música brasileira por excelência, (uma das mais importantes referências da identidade nacional do país), e também em um bom negócio para quem quisesse e/ou soubesse ganhar dinheiro através dele no emergente mercado musical.*

*No Brasil, o rádio teve um início que poderíamos chamar de tímido – ainda nos anos 1920 -, crescendo enormemente ao longo da década de 1930 e chegando ao auge nos anos 1940/50. Costuma-se adotar o ano de 1922 como a data em que o rádio teve seu início no país, apesar de alguns estudiosos do assunto lembrarem das experiências realizadas, no final do século XIX, pelo padre gaúcho Roberto Landell de Moura (para alguns, inclusive, o verdadeiro inventor do rádio), em Mogi das Cruzes, no interior de São Paulo; ou das experiências com rádio-telegrafia realizadas em Recife, pela Rádio Clube de Pernambuco, em 1919.<sup>67</sup> Seja como for, pela versão oficial, a invenção de Marconi teve sua estréia no Brasil durante as comemorações do Centenário da Independência, instalado por um grupo de empresários norte-americanos que pretendiam demonstrar a novidade aos brasileiros, como atração do Pavilhão dos Estados Unidos para a Exposição Internacional que se realizava na então Capital Federal brasileira. Entretanto, terminadas as festividades do Centenário da Independência, tudo foi desmontado e o Brasil ficou sem rádio por mais um pequeno período, até o surgimento da Sociedade Rádio do Rio de Janeiro, em 1923. Logo em seguida, também no Rio de Janeiro, seria criada a PRA-3 Rádio Clube do Brasil, seguida de outras estações em todo o país.<sup>68</sup> A partir daí, as rádios que foram fundadas no Brasil ao longo dos anos 1920 tiveram características muito semelhantes: “eram empreendimentos não comerciais (não transmitiam anúncios), de grupos aficionados do rádio, geralmente de classes mais abastadas e que utilizavam dos mesmos muito mais para a diversão dos membros daquelas sociedades ou clubes de rádio do que dos próprios ouvintes, uma vez que pagavam mensalidades para manter as estações, cuidavam de fazer a programação doando discos, escrevendo, tocando, cantando e ouvindo eles mesmos (afinal, um aparelho era bastante caro na época) aquela programação, que – por sinal – era bastante elitista”.<sup>69</sup>*

---

<sup>67</sup> Cf. Tavares, R. C. – **Histórias que o rádio não contou**. 2ª ed. SP: Harbra,1999. pp.19-45; Tinhorão, J. R. – **Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV**. SP: Ática,1981. pp.33-35

<sup>68</sup> cf. Tavares, R. C. – **Histórias que o rádio não contou**. op. cit. pp.52-54

<sup>69</sup> idem, ib. p.52

*A precariedade técnica (de transmissão, qualidade do sinal etc.) somada ao intuito inicial de utilizar o rádio, no Brasil, como uma espécie de “teatro burguês irradiado” – com “músicas clássicas”, leitura de longos textos literários, recitação poética e intermináveis discursos políticos -, fez com que sua forma fosse “precária e o conteúdo tedioso”, para citar essas palavras de Nicolau Sevcenko.<sup>70</sup> Todavia, tal situação logo mudaria no decorrer da década de 1930 e as rádios brasileiras descobririam “uma dupla vocação: primeiro criar mitos, depois penetrar e divulgar com estardalhaço os detalhes mais palpitantes de suas vidas privadas. Isso estabelecia o circuito ídolos-fãs-dramas-lances bombásticos-recordes de audiência como projeto ideal. Não raro sua aplicação implicava erguer uma criatura aos píncaros da glória, para no ato seguinte precipitá-la ou a alguma de suas relações ao opróbrio da lama. A matéria-prima sendo sempre a vida íntima e o equilíbrio emocional do ídolo, com o qual cada ouvinte tendia a se identificar, fosse pelo amor, fosse pelo ódio”.<sup>71</sup> Um elemento fundamental para se compreender essa “súbita mudança” de programação ocorrida nos anos 1930, mais especificamente a partir de 1932, é a “autorização oficial para veiculação de anúncios, através do decreto-lei 21.111”, de Getúlio Vargas, quando vai ao ar aquele que pode ser considerado o primeiro jingle do rádio no país. Nesse período, o Brasil passava a adotar “o modelo de radiodifusão norte-americano e passava a distribuir concessões de canais a particulares, fato que ajudava a reforçar a exploração comercial do veículo. As principais emissoras da época – como a Mayrink Veiga e a Philips, no Rio de Janeiro, ou a Record e a Cruzeiro do Sul, em São Paulo – introduzem o pagamento regular de cachês pelas apresentações de artistas (músicos, cantores, humoristas e radioatores) nos seus programas principais”.<sup>72</sup>*

*A ampliação do mercado de trabalho para o músico e a expansão do número de ouvintes propiciado pelo aparecimento das rádios comerciais, num primeiro momento, pode dar a impressão de que foi o rádio a mola propulsora da música popular no Brasil, da qual o samba faz parte. Entretanto, o que ocorreu foi exatamente o inverso. De acordo com Nicolau Sevcenko, em meio ao sucesso provocado pela música sertaneja (de formato rural) na então Capital Federal, “entre 1928 e 1929 veio em excursão para o Rio um conjunto pernambucano, com um repertório especializado de*

---

<sup>70</sup> Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: **História da Vida Privada no Brasil. Vol. III.** SP: Cia das Letras, 1998, pp.587-588

<sup>71</sup> idem, ib. p.591

*ritmos nordestinos, os Turunas da Mauricéia, tendo como destaques o extraordinário cantor e compositor Augusto Calheiros, apelidado muito a propósito de Patativa do Norte, e o genial violonista cego Manoel de Lima, entre vários outros músicos notáveis”. Após uma série de apresentações no Teatro Lírico, no Largo da Carioca, “o sucesso foi tão retumbante, as platéias ficaram de tal modo arrebatadas pelo grupo, que novas apresentações e excursões foram rapidamente marcadas por todo o Sul. Naturalmente as rádios também os contrataram para apresentações e o que fora até então um grande sucesso transformou-se numa febre, um autêntico delírio coletivo. Essa demanda excitada atraiu outro grupo nordestino, A Voz do Sertão, encabeçado pelo cantor Minoma Carneiro e o violonista Romualdo Miranda. A vibração do público só ampliava e se multiplicava. Mas agora as gravadoras e emissoras de rádio já sabiam o caminho. Não foi o rádio que lançou a música popular, mas o contrário. As coisas estando nesse pé, deu-se o lançamento de Carmem Miranda pela gravadora Victor, sob expressas recomendações de seu diretor artístico, Rogério Guimarães:*

*‘A senhorita somente cantará música brasileira. Sei que tem cantado alguns tangos, mas a Victor quer lançar músicas brasileiras típicas. Não revelará também a sua origem portuguesa, para não prejudicar a imagem brasileira dos discos’”.*<sup>73</sup>

*As expressas recomendações do diretor artístico da Victor para a jovem cantora Carmem Miranda tinham suas razões de ser. As gravadoras norte-americanas que se instalaram no Brasil haviam percebido, já há algum tempo, o enorme filão representado pela música local e estavam atrás de novidades. Em outras palavras, “pretendiam recuperar no Brasil o prejuízo que enfrentavam nos Estados Unidos e na*

---

<sup>72</sup> Moreira, S. V. – **O Rádio no Brasil**. RJ: Rio Fundo, 1991, pp.23-24

*Europa em decorrência da catástrofe que se abateu sobre o sistema capitalista internacional depois da queda da Bolsa de Nova York. Milhões e milhões de dólares haviam se transformado em desprezíveis papéis, provocando falência, desemprego e suicídios. A Odeon e a Victor nunca mais deixaram o país, demonstrando que os investimentos feitos valeram a pena”.<sup>74</sup> Sendo assim, o fato de Carmem Miranda ter gravado pela RCA Victor, no início dos anos 1930, significava para esta gravadora, antes de mais nada, a possibilidade de contar com um nome capaz de fazer frente ao grande cartaz da época, Francisco Alves, que gravava pela Odeon. A deduzir do que a revista Phonoarte publicou em 1931, pode-se dizer que a Victor tinha realmente encontrado a sua estrela maior, capaz de fazer frente a Francisco Alves:*

*“Carmem Miranda é no mundo feminino dos discos o que é Francisco Alves, isto é, sem competidora. Como seu colega dos discos Odeon, Carmem Miranda brilha inconfundivelmente na constelação popular da Victor. Artista inteligente, soube se adaptar excelentemente ao microfone e hoje em dia ninguém pode com ela, ninguém canta marcha ou marchinha, choro ou mesmo certos gêneros de canções e toadas como ela é capaz de o fazer. Carmem é senhora, atualmente, dos segredos do microfone e a Victor tem nela um dos maiores fatores para o sucesso de seus discos populares”.<sup>75</sup>*

*Além disso, foi com a expansão da indústria fonográfica, seguida do avanço tecnológico e do barateamento dos aparelhos domésticos (cujos nomes variavam muito: fonógrafo, gramofone, victrola – ou vitrola -, eletrola etc.) de discos - fatos desencadeadores de um expressivo aumento do consumo dos mesmos - que as gravadoras radicalizaram suas posições perante o repertório brasileiro. Isto é, começaram a procurar e a investir cada vez mais nos músicos e repertórios locais.*

---

<sup>73</sup> Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op. cit. pp.592-593

<sup>74</sup> Cabral, S. – **A MPB na Era do Rádio**. 2ª ed. SP: Moderna, 1996,p.19

<sup>75</sup> **Phonoarte**, RJ: 28/fev/1931. p.8

*Todavia, a música estrangeira não desapareceria do mercado brasileiro. Muito pelo contrário, apenas mudaria o referencial principal, afastando-se um pouco da música proveniente da Europa e voltando-se mais para a música do próprio continente americano. Se até a Primeira Guerra Mundial, durante a Belle-Époque, a cultura européia reinou quase que absoluta como paradigma das elites brasileiras, que manifestavam uma predileção toda especial pela música de salão francesa, operetas ou pela assim chamada música clássica européia, seguida de um quase desprezo pela música popular, sobretudo a de origem negra, no pós-guerra, e em particular no decorrer dos anos de 1930 e 1940 a situação se modificaria substancialmente. Ao acompanhar o roteiro estabelecido por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, em A Canção no Tempo, pode-se verificar um crescente interesse pela música popular brasileira e, simultaneamente, um deslocamento da preferência musical dos brasileiros. Há, entre os sucessos musicais arrolados pelos pesquisadores citados, uma quantidade muito maior de músicas oriundas do continente americano do que provenientes da Europa. No período do entre-Guerras, as músicas de sucesso em quase todo o mundo, incluindo o Brasil, eram basicamente gêneros dançantes, com uma forte base rítmica, como o tango, a rumba, o foxtrote, o jazz (em suas mais variadas formas e denominações), o blues etc.<sup>76</sup> Também é perceptível, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o crescente aumento da presença da música norte-americana no Brasil. Em parte, tal fenômeno se deve ao fato de ser nesse período que o jazz assumiu sua forma mais comercial (não vai aqui nenhum juízo de valor) através das Big Bands e que grosso modo fizeram a trilha sonora ocidental do período. Se os anos 1920 ficaram conhecidos como “a era do Jazz”, os anos 1930 e 1940 entraram para a história como a “era do Swing” (apenas mais um sinônimo para jazz), mais uma indicação da continuidade do enorme crescimento em escala mundial da música norte-americana.<sup>77</sup>*

*No Brasil, os anos 1930 não seriam lembrados como a era do Swing, mas sim como a “era de ouro” da música popular brasileira, uma expressão criada pelo radialista Renato Murce.<sup>78</sup> Foram nesses anos que a música popular brasileira (e em particular o samba) obteve suas maiores conquistas de público (ao menos até essa época!). Para Nicolau Sevckenko, “foi quando as gravadoras se cruzaram com o*

---

<sup>76</sup> cf. Severiano, J. & Mello, Z. H. – **A Canção no Tempo. Vol.I (1901-1957)**. SP: Ed. 34,1997

<sup>77</sup> A respeito do jazz, ver: Calado, C. – **O Jazz como espetáculo**. SP: Perspectiva,1990,pp.138-139

<sup>78</sup> Murce, R. – **Bastidores do rádio**. RJ: Imago, 1976, p.33

*potencial do rádio na difusão da música popular que a grande mágica se deu”.*<sup>79</sup> De acordo com os números apresentados por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, no período de 1931 a 1940, o samba “torna-se nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas (1225) que, somado ao dos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja 50,71% do repertório gravado”.<sup>80</sup>

*Esse relativo predomínio do samba (ou das músicas carnavalescas, se levarmos em conta a marchinha), ocupando uma respeitável parte do repertório das gravadoras, chegou em certas ocasiões a criar algumas dificuldades para os outros gêneros musicais se apresentarem em discos. O crescimento comercial do samba não implicava necessariamente em um declínio (comercial também) de outros gêneros, nem tão pouco significava o crescimento do Samba como um todo no Brasil. Tratava-se apenas do crescimento do samba carioca. Em São Paulo, por exemplo, “em cerca de trinta anos o samba regional paulistano se estruturou, se expandiu e entrou em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40.”<sup>81</sup> Por outro lado, a música sertaneja (emboladas, cateretês, cocos etc.), a música caipira, ou a música regionalista, com a ascensão comercial do samba, não chegaram exatamente a declinar, mesmo entre os compositores e músicos do Rio de Janeiro. Lamartine Babo, para citar apenas este exemplo, considerado um dos maiores nomes do carnaval carioca em todos os tempos, se destacava também pelo ecletismo e bom humor de suas composições, foi “responsável por um verdadeiro ciclo junino, a começar por No rancho fundo, que fez em parceria com Ari Barroso em 1931. Além de outras composições do gênero, Lamartine Babo criou duas cantigas juninas que se tornaram muito conhecidas: Chegou a hora da fogueira (1933) e Isto é lá com Santo Antônio (1934), num momento em que produzia uma série de canções de formato mais urbano”.<sup>82</sup> Ocorre, entretanto, que as gravadoras instaladas no Rio de Janeiro preferiam pegar o filão supostamente mais rentável no momento e cuja matéria prima estava mais próxima, no caso, o samba carioca. É sintomático e exemplar o caso de Cornélio Pires, considerado o pioneiro das*

---

<sup>79</sup> Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op. cit. p.593 (grifos nossos)

<sup>80</sup> Severiano, J. & Mello, Z. H. – op. cit. p.86

<sup>81</sup> Moraes, J. G. V. de – **Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30.** SP: FFLCH/USP, 1997 (tese de doutorado), p.295

chamadas “gravadoras independentes” no Brasil, diante das dificuldades impostas pelas gravadoras do período. Em 1929, Cornélio procurou o “chefão” da Columbia no Rio de Janeiro, o Sr. Albert Jackson Byington Jr., e propôs “levar a caipirada para o estúdio”. O “todo poderoso” da Columbia, sorrindo, teria dito: “Quem compraria isso?...Não há mercado, não interessa”. Mas, pagando de seu próprio bolso a prensagem dos discos (5 títulos diferentes), Cornélio Pires conseguiu vender (através de sua loja de discos ou mesmo na rua) os 25 mil exemplares encomendados, uma quantia realmente fabulosa para o período.<sup>83</sup> O ocorrido indica, além da diversidade de gêneros e gostos musicais do país, a potencialidade e a diversidade do mercado musical brasileiro, cuja tomada de posição incontestemente das gravadoras pelo repertório carnavalesco, de onde o samba despontaria como o carro chefe, de certo modo contribuiu para o seu relativo afunilamento no tocante ao repertório.

A criação de ídolos (de mitos) da música brasileira, juntamente com a crescente massificação do samba, não estaria completa sem a “imagem em movimento”, sem o cinema. Com a união do disco com o rádio temos a divulgação do músico (e sua música) em larga escala, mas sua imagem ainda é estática. Isto é, a imagem do músico só é apresentada em larga escala através de fotografias publicadas em revistas especializadas e direcionadas ao público do disco e do rádio, ou através das fotografias publicadas em determinadas revistas interessadas em certas particularidades da vida deste ou daquele astro ou estrela. A divulgação em massa da imagem em movimento do músico, nesse período, só era possível nas telas do cinema.<sup>84</sup> E, sendo assim, o cinema se aproxima da música popular na década de 1930. Por essa época, o cinema brasileiro tentava se firmar (com produções constantes e nacionais) ao mesmo tempo em que consolidava um processo de deslocamento da referência de suas produções, passando a ter doravante não mais o cinema europeu como paradigma, e sim o norte-americano<sup>85</sup>. Mais do que isso, o modelo adotado, ou melhor, o modelo que

---

<sup>82</sup> Naves, S. C. – **O Violão Azul**. op. cit. p.149; ainda sobre Lamartine Babo, ver também: Valeça; S. S. – **Tra-la-lá**. RJ: FUNARTE, 1981

<sup>83</sup> Nepomuceno, R. – **Música caipira: da roça ao rodeio**. SP: Ed. 34,1999, pp.110-111

<sup>84</sup> O artista podia ser visto em recitais (*shows*) e outros tipos de apresentações “ao vivo”, porém, nesses casos talvez não possamos atribuir a característica do *em massa*, mesmo com as restrições e precariedades dos anos de 1930 já salientadas, dados os limites (ainda maiores) dessas apresentações, geralmente em cabarés, bares, teatros etc.

<sup>85</sup> Desde o final da Primeira Guerra o cinema norte-americano, cada vez mais, penetrava no Brasil. Mas, de acordo com os historiadores do cinema brasileiro, foi a partir de meados da década de 1920 que o cinema dos EUA assume a hegemonia, “conjugando anúncios na imprensa, matérias pagas e publicações

*se queria adotar no Brasil, era o de Hollywood: o cinema como espetáculo. Nesse sentido, e de acordo com João L. Vieira, “celebra-se, em especial, o sustentáculo principal da indústria de Hollywood, o estrelismo (star system), veiculado na revista através da profusão de material fotográfico sobre a vida dos astros e estrelas. Na defesa desse sistema, a noção de fotogenia era sempre identificada com ideais de beleza, associados ao luxo, higiene e juventude, qualidades todas presentes na ‘boa aparência’ que qualquer filme deveria ter. Ismael Xavier chama a atenção para esses aspectos, ao analisar um artigo em Cinearte assinado por uma alta ‘autoridade científica’, o psiquiatra Dr. Louis Bisch, que discorre sobre os enigmas do sex appeal, afirmando que a necessidade básica do ‘bom cinema’ é ter gente bonita na tela, movendo-se por ‘ambientes vistosos’, ou ‘belas paisagens fotogênicas’. Nessa mesma linha, o crítico Paulo Wanderley faz o elogio de um filme com base na fotogenia de um apartamento, privilegiando critérios de riqueza e elegância. Nesse esquema não sobra lugar para a sujeira das ruas européias (e brasileiras) mal calçadas, nem para a feiúra de certas figuras humanas, características visuais apontadas e criticadas, por exemplo, nos filmes soviéticos”.*<sup>86</sup>

*Com o cinema brasileiro balizado pelo modelo hollywoodiano, pode-se dizer que a sociedade brasileira experimentava nesse período, talvez mais que nos anos anteriores, a estranha, porém não menos fascinante, sensação de tornar inseparável o objeto do desejo visto nas telas grandes, do desejo do objeto. Ou, nas palavras de Nicolau Sevcenko, “o que Hollywood levou às últimas conseqüências foi a descoberta, em grande parte haurida dos surrealistas e expressionistas que fugidos da Europa nos anos 1930 iriam encontrar trabalho na Califórnia, de que o cinema é uma arte feita para os olhos e o subconsciente, não para a razão ou para a explanação verbal. É por isso que o cinema está mais próximo da mitologia que da narrativa ou da história, com sua estrutura orgânica e base verbal. O cinema não explica nem persuade, ele seduz.”*<sup>87</sup>  
*E é nesse contexto que aparecem os primeiros filmes com a participação da música popular e dos músicos brasileiros. O cinema se aliava com a música popular nesse*

---

específicas, sistema extremamente eficiente na disputa do mercado de entretenimento urbano”. Moura, R. – “A Bela Época (primórdios – 1912), Cinema carioca (1912-1930)” in: **História do cinema Brasileiro**. SP: Art Editora, 1987, p.47; Ver também: Bernadet, Jean-Claude – **Cinema Brasileiro: propostas para uma história** 2ª ed., RJ: Paz e Terra, 1979, pp.11-12

<sup>86</sup> Vieira, J. L. – “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)” in: **História do Cinema Brasileiro**. op. cit. pp.135-136

<sup>87</sup> Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op. cit. p. 600

*período e ambos procuravam aumentar sua penetração na sociedade brasileira. Desse modo, o cinema ganhava público e a música, por sua vez, ganhava, ou afirmava, ídolos (um tipo ideal que o fã transforma em seu objeto de desejo). Por vezes o ídolo, quando visto no cinema, podia não corresponder às expectativas do fã, provocando-lhe um certo desapontamento. Mas isso, a princípio, não barra o desejo do fã em continuar a acompanhar a carreira de seu artista preferido, não o impede de continuar a colecionar os discos de seus ídolos. Ari Barroso, escrevendo para o Correio da Noite, publica um artigo que capta muito bem a expectativa do fã com seus ídolos do rádio, quando vistos no cinema. O filme em questão é Alô, Alô Brasil, uma produção de 1935, exibido no Cine-teatro Alhambra, na Cinelândia do Rio de Janeiro. Como o próprio Ari participou do filme, ele foi vê-lo várias vezes e escreveu o seguinte:*

*“Voltei ontem novamente ao Alhambra. A nossa fita tem feito um sucesso louco. Mas eu não tenho nada com isso. O que me sugeriu o espetáculo de ontem foi o seguinte:*

*É sabido que grande parte dos ouvintes de rádio não conhece pessoalmente nenhum dos artistas que trabalham em Alô, Alô Brasil. Quem ouve Carmem Miranda imagina logo um tipo ideal de mulher bonita. Mário Reis, Francisco Alves, Aurora Miranda...Sei de uma senhorita que faz de Barbosa Júnior (radialista, humorista e, eventualmente, cantor) uma idéia completamente diversa da verdade. Ela pensa que Barbosa Júnior tem 18 anos, é gordinho, nem alto nem baixo, um tipo simpático e comunicativo. Muitos espectadores saem do cinema mais ou menos com as seguintes expressões: ‘Pensei que Custódio Mesquita fosse mais bonito’. Outro: ‘Chi! Como Almirante cresceu e engordou!’ Dessa maneira, Alô, Alô Brasil será a coroação ou o sarcófago de muitas esperanças e de muitos castelos que andam por aí. No Rio, esse fenômeno desenvolveu-se mais suavemente, porque todos os artistas já são mais ou menos conhecidos, pelo menos em fotografia. E lá fora?”<sup>88</sup>*

*Apesar dos anos 1930 e 1940 serem conhecidos como a “época do rádio”, a imagem do músico ganha um papel importante perante o público. O ser visto, juntamente com o ser ouvido, tornam-se questões fundamentais para aqueles que queiram galgar os degraus da fama, e os meios de comunicação de massa levam rotineiramente tanto a imagem quanto o som (a música) para todo o público, quase à exaustão. Carmem Miranda, por exemplo, mostrou-se capaz de se adaptar a todos os*

---

<sup>88</sup> cit. in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. pp. 51-52

*meios de comunicação de sua época. Figura sempre presente nas capas das revistas do período, Carmem gravou inúmeros discos, fez shows por todo o país (além de suas apresentações pela Argentina, EUA, Cuba etc.), atuou em vários filmes (tanto no Brasil como nos EUA), participou de inúmeros programas de rádio e, no final de sua carreira, também chegou a atuar na televisão, quando esta começava seus primeiros passos, nos Estados Unidos. Carmem é considerada a primeira grande star brasileira, uma pioneira, por assim dizer, daquilo que muitos anos depois viria a ser chamado de popstar. A Pequena Notável soube, talvez mais do que qualquer outro artista de sua época, trabalhar sua própria imagem, num período onde os artistas não dispunham de profissionais – posteriormente chamados de empresários – especializados nessa tarefa. Carmem, mesmo no início de sua extraordinária carreira, se fazia ser vista a todo momento nas ruas do Rio de Janeiro, “desfilando” em seu automóvel, e seus fãs a reconheciam rapidamente quando ela “passeava” pelas ruas da cidade. Como conta Dorival Caymmi, um dos grandes amigos da cantora, não era raro ouvir-se pelo Rio de Janeiro o seguinte comentário: “Olha lá! Lá vai a Carmem Miranda”.<sup>89</sup>*

*Carmem Miranda construiu e conseguiu uma carreira notável como artista, com grande projeção tanto no cenário brasileiro como no exterior, mas também pagou um alto preço por isso. As causas de sua morte prematura foram por muitos atribuídas à essa “engrenagem” alucinante do show business, posto que a cantora durante os últimos anos de sua carreira só conseguia se manter acordada com a ajuda de remédios. E também só conseguia dormir com a ajuda de calmantes.<sup>90</sup> Sem entrar no mérito desta questão, e ao que aqui interessa, Carmem passou a ser um dos focos de maiores atenções por parte dos brasileiros dos anos 1930 e 1940 e sua carreira passou a ser avaliada constantemente, variando entre a consagração definitiva (inclusive internacional) do samba e a vergonha nacional.*

*“Não revelará a sua origem portuguesa”, foi este um dos conselhos do diretor artístico da RCA Victor quando Carmem iniciava sua carreira. O conselho, em tom bíblico (é quase um mandamento divino), alertava a cantora para nunca cair em tentação e cometer esse pecado capital. Mas Carmem não resistiu às tentações demoníacas e pecou. “E desde 1930, isto é, desde quando ela nasceu para a popularidade, não escondia a terra de seu nascimento. Já na entrevista à ‘Vida*

---

<sup>89</sup> Dorival Caymmi, in: *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba*, in: **Ensaio Especial**. op. cit.

<sup>90</sup> A esse respeito, cf: *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba*, in: **Ensaio Especial**. op. cit.

*Doméstica* [em julho de 1930] Carmem dizia que era portuguesa”.<sup>91</sup> Porém, justiça seja feita, a cantora não pecou sozinha. A própria RCA Victor, com o intuito de ampliar os seus negócios perante a grande colônia portuguesa do Rio de Janeiro, ou “agradar” a colônia portuguesa, publicou em um de seus suplementos a verdadeira nacionalidade de Carmem Miranda. O poeta Orestes Barbosa, autor de *Chão de Estrelas*, não deixou de anotar em seu livro *Samba*, publicado em 1933, a sua surpresa, misturada com decepção, ao saber da notícia de Carmem ter nascida em Portugal. Em sua obra, Orestes dá vazão a todo seu anti-lusitanismo diante do ocorrido, contudo, sem deixar de considerar que o samba “muito deve a Carmem Miranda” e que “o disco teve nela uma figura marcante”. Sua decepção com o fato de Carmem ser portuguesa de nascimento é latente e, mesmo observando certas qualidades na cantora, o anti-lusitanismo de Orestes fala mais alto e ele assim escreve:

“Tão carioca na sua pronúncia meiga e brejeira; tão viva e tão própria no seu grande sucesso de Taí, não passava pela cabeça de ninguém que Carmem Miranda tivesse nascida em Portugal, porque Portugal não nos envia sensações”.<sup>92</sup>

No momento em que Orestes publica seu livro, boa parte das idéias modernistas já estavam lançadas no Brasil e, de certo modo, o autor de *Chão de Estrelas* faz sua leitura particular de certos aspectos do Modernismo. A seu modo, Orestes se aproxima de determinadas idéias do nacionalismo modernista sem, contudo, aderir aos aspectos inovadores da poética modernista, visto que sua obra poética (em particular seu trabalho no terreno da música popular) continuará ligada aos cânones estéticos tradicionalistas<sup>93</sup>. De acordo com Ana Rita Mendonça, “inaugurado na década de 1920, ecoando entre nós as vanguardas artísticas européias, o Modernismo brasileiro, numa primeira etapa, preconizou a universalização, para em seguida defender a singularidade. Empregando nossa tradição seríamos modernos, dizia enfim a síntese modernista. Se estava combatida a imitação estrangeira, permitia-se a apropriação antropofágica, recorrente na cultura brasileira. E persistia nossa vontade de ser

---

<sup>91</sup> Cardoso Jr., Abel – **Carmem Miranda: a cantora do Brasil**. Ed. Particular do autor, 1978, p.102

<sup>92</sup> Barbosa, O. – **Samba**. 2ª ed. RJ: Funarte, 1978, p.58 (grifos nossos)

<sup>93</sup> cf. **Orestes Barbosa. O poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas**. Curitiba: Revivendo, s/d.

*moderno, freqüentemente tornada projeto nacional”.*<sup>94</sup> *O moderno e o nacional se traduziriam no pensamento de Orestes Barbosa na criação de uma espécie de “antropofagia carioca”. Com seu ponto de observação centrado no Rio de Janeiro, o poeta passa a apregoar uma suposta característica marcante da cidade que a tudo e a todos “devoraria” na busca de uma singularidade para a cultura brasileira. Por intermédio do Rio de Janeiro, da cultura carioca (do “jeito do carioca”), e do samba, o Brasil alcançaria sua identidade, ao mesmo tempo moderna e nacional. Diz Orestes Barbosa:*

*“O brasileiro tritura tudo.*

*Não sei porque.*

*Enquanto em cidades cosmopolitas como Nova York e Paris, os estrangeiros conservam suas feições, aqui imprimem seus traços apenas às zonas que habitam.*

*Mas a alma fica logo do Brasil.*

*A nossa personalidade vai se definindo nitidamente dia a dia, especialmente a do carioca que, recebendo todas as influências do mundo, impõe a sua natureza a todos, absorvendo e plasmando o que é do Brasil e do exterior.*

*Um sulista, com seis meses de Méier, muda até o modo de falar.*

*Para um nortista, bastam três meses de Penha para acariocá-lo de uma vez.*

*Assim, judeus de Moscou e de Sofia aparecem no samba onde a ciganagem também já tem seu lugar”.*<sup>95</sup>

*No referente à música, Orestes Barbosa propunha a necessidade da criação de uma “orquestra típica do samba, diferente da do tango e do fox”. Uma vez que a “Argentina e os americanos do norte fizeram assim”:*<sup>96</sup> *Nesse sentido, o poeta acusa de “deformadores do samba os maestros arranjadores Harry Kosarin, Simon Bountmann, Arnold Gluckmann ‘e outros judeus que tudo fazem para entrar o surto do que é do Brasil’. Mas nada diz contra Pixinguinha, Romeu Silva, Radamés Gnatalli e outros*

---

<sup>94</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. RJ: Record, 1999, p. 45

<sup>95</sup> Barbosa, O. – **Samba**. op. cit. p. 31

<sup>96</sup> idem, ib. p.69

*brasileiros cujas orquestras não sofrem menos influência de fora.”<sup>97</sup> Nem mesmo Villa-Lobos – o compositor que fora à Europa não para aprender, mas para mostrar sua música -, escapa ileso de seus comentários. Em seu livro, Orestes faz uma “única concessão” ao samba para comentar o quanto o grande maestro e compositor havia voltado “diferente” de sua viagem para a Europa. Escreve Orestes:*

*“...esse Villa-Lobos de história longa, que também, quando acabou a sinecura da Europa, arranhou outra aqui, e anda dando concertos no Municipal, bem pagos, encaixando nos programas nacionalistas Beethoven e Chopin.*

*Imaginem a Áustria (sic) e a Polônia dando concertos nacionais com músicas do Brasil”.*<sup>98</sup>

A discussão que se faz em torno da nacionalidade de Carmem Miranda, ou da suposta modificação de postura de Villa-Lobos, como comentada por Orestes Barbosa, é, mais uma vez, a equalização que a sociedade brasileira queria dar para o binômio tradição/modernidade. Ou, como escreveu Ana Rita Mendonça, “tradição e modernidade se mostraram entrelaçadas no Estado Novo, num costume brasileiro observável na Missão Artística Francesa e na reforma de Pereira Passos. No apogeu da era Vargas, buscou-se a modernização por intermédio de nossa tradição, como pregavam os modernistas”. Inclusive, prossegue esta autora, “vários deles participaram do Estado Novo. Tal vinculação conferiu arrojo ao regime, atraindo intelectuais. A semana de 22 passou a prenúncio da *Revolução de 30*. No amplo espectro ideológico do modernismo coexistiram diferentes grupos, do vanguardismo pau-brasil à centralização verde-amarela”. No decorrer dos anos 1930, “o entusiasmo pau-brasil com artes, folclore e poesia, em busca de fontes

---

<sup>97</sup> Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UNB, 1990, p.244

<sup>98</sup> Barbosa, O. – **Samba**. op. cit. p.46

nacionais primárias, típicos da vertente, foi interceptado pelos modernistas verde-amarelos, grupo que valorizava a tradição nacional com intuito homogeneizador, próximos dos autoritarismos em voga”.<sup>99</sup> Dessa forma, os meios de comunicação de massa passam a assumir uma importância relevante no sentido de divulgar a *tradição nacional* escolhida, datada e costurada. O governo de Vargas, em 1931, cria um departamento com objetivos de “observar os meios de difusão”. Em dezembro de 1939 “surgiu o Departamento de Imprensa e Propaganda, o famigerado DIP, dando grande eficiência à propaganda varguista”.<sup>100</sup> Em funcionamento, uma das primeiras medidas do DIP foi estabelecer regras e medidas de condutas para o samba e para o sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelo sambistas. No entanto, mesmo antes da criação do DIP, certas “regras” e condutas já podiam ser observadas no mundo do samba, em grande parte oriundas das preocupações de

---

<sup>99</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. Op. cit. p.46

<sup>100</sup> idem, ib. p. 46

intelectuais de classe média que já habitavam no meio. Compositores como o poeta e jornalista Orestes Barbosa, o desenhista e jornalista Nássara, o autor teatral e advogado Mário Lago, o advogado e radialista Ari Barroso, o estudante de medicina Noel Rosa, entre outros, para os quais o samba urbano carioca passou a ser visto como uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam ao longo dos anos 1930, cada qual ao seu modo, o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o mais *nacional* possível e o mais *respeitável* possível, respectivamente.

Com o aparecimento, em fins da década de 1920, do *cinema falado* ocorre uma das primeiras preocupações desses sambistas intelectualizados (uns mais e outros menos comprometidos com a “causa”), isto é, combater a presença estrangeira *visível* na cultura brasileira. Através do cinema sonoro, a já grande presença do cinema norte-americano no Brasil fez com que o inglês, - até então pouco usado no Brasil e cujos termos mais conhecidos eram provenientes do jargão futebolístico: *team*, *off-side*, *corner* etc -, estivesse presente em “todas as falas. Dos jovens e dos velhos, dos jornalistas e dos homens de teatro, dos escritores e dos sambistas. Até o malandro aderiu aos ‘*hellos*’ e ‘*bye byes*’ que se incorporaram aos cumprimentos do carioca”.<sup>101</sup> É famoso o samba de Noel Rosa onde o *Poeta da Vila* não apenas registra esse novo costume carioca, como também o critica (o satiriza): “Amor lá no morro/é amor pra chuchu/As rimas do samba não são *I Love You*/ E esse negócio de Alô, Alô *boy*/ Alô Jonny/ Só pode ser conversa de telefone”.<sup>102</sup> Neste mesmo samba, Noel também diz: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português”. Orestes Barbosa, ao ouvir este samba de Noel, teria comentado com Antônio Nássara, seu companheiro do matutino *A Jornada* (periódico fundado com a intenção clara de combater os estrangeirismos na língua *brasileira* que, no caso de Orestes, se estendia também para o português de Portugal):

---

<sup>101</sup> Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa: uma biografia**. Op. cit. p.243

<sup>102</sup> *Não tem tradução*. Noel Rosa, in: **Os grandes sambas da história**. Vol.21. Globo/BMG/RCA, 1998 (faixa 12 do cd)

*“- Aquele sem queixo é demais. Um gênio! A gente aqui escrevendo, escrevendo, escrevendo, e ele resume tudo em meia dúzia de palavras. Exatamente meia dúzia!*

(...)

- Sabe, Nássara, eu trocaria toda minha obra por um só verso deste samba.

(...) *É brasileiro, já passou de português”*.<sup>103</sup>

*Paralelo ao processo de combate à cultura estrangeira levado a termo pelos sambistas urbanos cariocas, ocorriam determinadas polêmicas travadas em torno da figura do malandro no samba. A malandragem, ou o discurso da malandragem, está presente na música popular desde, pelo menos, os anos 1920 (o malandro, no entanto, é bem anterior aos anos de 1920). Os sambistas pioneiros, os sambistas da Cidade Nova, como um Sinhô ou um João da Baiana, por exemplo, cantaram o malandro em seus sambas, o que seria feito de maneira ainda mais freqüente pelos sambistas do Estácio, a partir de fins da década de 1920, inícios de 1930. De acordo com Cláudia Matos, “os sambistas do Estácio, que juntamente com a Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Cacumbi, Morro de São Carlos etc., formava um reduto de escravos e seus descendentes, foram os primeiros a ostentar a designação de ‘malandros’ e a orgulhar-se dela”.<sup>104</sup> De um modo geral, o malandro é definido como*

---

<sup>103</sup> cit. in: Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa: uma biografia**. op. cit. p244

<sup>104</sup> Matos, C. – **Acertei no Milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio**. RJ: Paz e Terra, 1982. p.41

*aquele indivíduo que recusa a “disciplina do trabalho assalariado, uma estratégia de sobrevivência numa sociedade que marginaliza o trabalhador não lhe assegurando condições decentes de vida com o fruto do trabalho. Em um contexto onde o aparelho de Estado é aparentemente apoiado em uma burocracia racional, mas é essencialmente clientelista, o ‘jeitinho’, o ‘galho quebrado’, o pistolão burlam a perspectiva universalista contida na ideologia burguesa e implicam diferentes formas que a lei é feita para os inimigos e, o trabalho, para otários”.*<sup>105</sup> *Sendo assim, a malandragem no samba, nos anos 1930, passa a ser relativamente combatida e recriminada pelos diversos setores da sociedade e, no caso dos compositores e sambistas da cidade, por motivos relacionados a uma maior aceitação social do samba. Na década de 1930, mesmo antes do Estado Novo e do DIP, a censura já se fazia presente no Brasil. Em 1933, logo após a greve patronal das emissoras de rádio, os empresários do meio resolveram fundar a Confederação Brasileira de Radiodifusão, “cuja finalidade era defender os interesses de qualquer natureza das emissoras, mas que tratou de criar uma comissão de censura com direito de vetar qualquer música, em nome da moralidade e do respeito às autoridades constituídas. O primeiro veto ocorreu no dia 10 de outubro, quando ficou decidido que as emissoras de rádio não poderiam executar o samba Lenço no Pescoço, do jovem e talentoso*

---

<sup>105</sup> Vianna, L. C. R. – **Bezerra da Silva. Produto do morro.** RJ: Zahar, 1998, pp. 113-114

*compositor Wilson Batista, gravado por Sílvio Caldas”.*<sup>106</sup>  
*Este samba de 1933, onde Wilson Batista descreve com muita maestria a personagem do malandro*<sup>107</sup>, *é o ponto de partida para uma polêmica musical travada com Noel Rosa a respeito da imagem do sambista perante a sociedade e do significado do samba no mundo moderno – muito mais um produto a ser comercializado em larga escala do que propriamente um bem simbólico a ser compartilhado por uma comunidade restrita. Nessa polêmica musical, é preciso ressaltar, em sua primeira resposta a Wilson Batista com o samba Rapaz Folgado, Noel não está contra o malandro, que ele “espera que da polícia escapes”.*  
*Noel Rosa apenas propõe que o malandro mude sua conduta marginal (e marginalizada) perante a sociedade, pois essa conduta “só serve para tirar todo o valor do sambista”. Noel propõe essa mudança de comportamento porque o sambista agora fala (ou deveria falar) ao “povo civilizado” – os nossos queridos ouvintes.*<sup>108</sup> *Além do Poeta da Vila, o samba de Wilson Batista também chamou a atenção de outros sambistas e compositores que achavam já estar (ou ao menos deveria estar) superado na música brasileira o tema da malandragem. O cantor, compositor, radialista e companheiro de Noel no Bando de Tangará, Almirante, em um de seus programas de rádio*

---

<sup>106</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.42

<sup>107</sup> cf, *Lenço no Pescoço*. Wilson Batista, in: **Wilson Batista. História da Música Popular Brasileira**. SP: RCA/Abril, 1971 (faixa 3 do lado A)

<sup>108</sup> cf. *Rapaz Folgado*. Noel Rosa, in: **Noel Rosa por Araci de Almeida e Mário Reis**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 18 do CD)

*dedicados à memória do Filósofo do Samba, gravado em 1951, se referiu ao tema da malandragem do início dos anos 1930 como uma “moda desagradável”, um “desagradável assunto” que havia tomado conta do samba.<sup>109</sup> Orestes Barbosa, em 1933, também pensava o mesmo que Almirante. Orestes não apoiou o veto da música de Wilson Batista, todavia, lamentou e recriminou o aparecimento daquela música naquele momento, naqueles anos de higiene poética do samba. Orestes assim comentou o surgimento do samba Lenço no Pescoço:*

*“...num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Silvio Caldas, pregando crime por música, não tem perdão”.<sup>110</sup>*

*Essa apregoada “higiene poética” de que fala Orestes Barbosa, pretende afastar os elementos da criminalidade e da marginalidade do universo do samba. No início da década de 1930, principalmente após a consolidação do estilo do Estácio durante o carnaval, o samba representava um sucesso comercial capaz de atrair a atenção de diversas pessoas e de requisitar o aparecimento de outros tantos músicos, cantores e compositores que não aqueles estritamente ligados aos subúrbios e morros cariocas, às rodas de samba. Porém, isso não quer dizer que o samba fosse aceito, nesse período, pela sociedade brasileira (ou mesmo carioca) como um todo.*

---

<sup>109</sup> cf. *No tempo de Noel Rosa*. vol. 6. Rádio Tupi, RJ. 16/06/1951. Programa produzido e apresentado por Almirante, in: **Assim era o rádio**. RJ: Colector's Editora Ltda/MIS, s/d.

<sup>110</sup> Orestes Barbosa, cit. in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op cit. p. 42 (grifos nossos)

*Mário Lago, por exemplo, autor de vários sucessos do período, mesmo sendo filho de músicos – seu pai era maestro – deixou anotado em seu livro de memórias, Na Rolanço do Tempo, suas dificuldades iniciais em trabalhar como compositor de sambas. Sua família não via com bons olhos a aproximação do jovem Mário com aquela música de capadócios. Acompanhem o texto do autor de Nada Além:*

*“(...) Mesmo os de minha família, tudo gente que viveu com o umbigo preso à música, quando souberam de minhas primeiras ligações com as rodas de batuque, aconselharam com a gravidade de prescrição médica: ‘cuidado com quem vai se meter. Esse pessoal não é a melhor companhia pra você. Uma cambada de capadócios, desclassificados...’ E, vendo bem, o medo tinha sua razão de ser.*

*Os primeiros que fizeram sambas vinham dos morros. Nem todos seriam malandros, mas pobres eram sempre, e o morro acaba confundindo tudo. (...)”<sup>111</sup>*

*Nos primeiros anos da década de 1930, “de vez em quando, os jornais eram contemplados por artigos mal-humorados e pretensamente intelectuais, apontando a existência do samba como sinal de decadência cultural e até moral. Geralmente, os autores dos textos sequer disfarçavam uma postura racista classificando o samba como ‘coisa de negros’”.<sup>112</sup> Ou seja, para a classe dominante da sociedade brasileira o problema racial se*

---

<sup>111</sup> Lago, M. – **Na Rolanço do Tempo**. RJ: Civilização Brasileira, 1979, pp.116-117

<sup>112</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.54

*impunha de forma premente e era uma questão não resolvida no samba, que se arrastava desde as décadas anteriores. Juntamente com as “questões raciais”, e sem poder estar desvinculado destas, um outro debate que se fazia no período dizia respeito a “aparência” do samba, especialmente quando ele era pensado como um possível representante da música brasileira, como um possível representante do Brasil no exterior. Em outras palavras, o negro, a pobreza, a malandragem – e tudo mais que estivesse relacionado com os morros cariocas (ou com a miséria em geral) -, na visão das elites e setores médios da sociedade, não poderiam de forma alguma ser os representantes brasileiros no mundo moderno. Modernidade e tradição – civilização e barbárie -, aqui, mais uma vez eram os pilares da discussão e estavam em conflito novamente (como em outros momentos da história do Brasil, como por exemplo, no processo de saneamento urbano do Rio de Janeiro, poucas décadas antes). Desse ponto de vista, o samba poderia ser aceito pela sociedade, porém, um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, um samba vinculado com a imagem dos brancos. E, de acordo com esse tipo de pensamento, o agente civilizador do samba já existia no Brasil: era o rádio. Em A Voz do Rádio, Almeida Azevedo tece as seguintes considerações a respeito do samba:*

*“...o horrível samba de morro, que à força de ser maltratado, seviciado, anda por aí desamparado, sem juiz de menores que olhe por ele, sem polícia*

*de costumes que o proteja,  
maltrapilho, sujo, malcheiroso etc.  
(...)*

*O samba, que é carioca, ficaria bem  
integrado na família da música  
brasileira se não fosse o irmão  
vagabundo, desobediente, que anda  
em más companhias, cheio de maus  
costumes e que não quer limpar-se  
nem a cacete. (...)*

*O rádio pode, se o quiser, higienizar  
o que por aí anda com o rótulo de  
coisas nossas a desmoralizar a nossa  
cultura e bom gosto”.<sup>113</sup>*

*No decorrer dos anos 1930, com o  
gradual aumento das classes  
médias, novos padrões estéticos  
começam a ser elaborados no seio  
da sociedade, sobretudo no Rio de  
Janeiro. Esses padrões se alastram  
para as diversas manifestações  
culturais do período, tais como o  
teatro de revistas, o cinema, a  
música popular etc. No caso do  
teatro, a crítica especializada  
passou a assumir uma “posição  
extremamente rígida em relação às  
revistas. Logo estabeleceu-se a  
dicotomia entre o chamado teatro  
sério e o para rir. O primeiro era  
considerado sinônimo de cultura,  
inteligência, erudição e  
sofisticação. Enfim, era aquele o  
teatro integrado pelos  
profissionais”. Já o teatro de  
revistas, “era tido como  
popularesco, expressão do mau  
gosto e falta de cultura,  
destinando-se apenas ao circuito  
comercial. Geralmente não se  
distinguia o teatro de revista mais  
elaborado e sutil daquele que  
apelava diretamente para o  
escracho. A crítica colocava a  
revista no mesmo nível.  
Identificava-a diretamente com o*

---

<sup>113</sup> Azevedo, A. – *A Voz do Rádio*. RJ: 03/1935. Documento reproduzido in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p. 55 (grifos no original)

*escracho e o mau gosto”.*<sup>114</sup> Mário Lago, que teve uma importante participação no teatro de revista dos anos 1930 e 1940, assim se recorda desse período de transformação estético/moral do teatro:

*“O teatro de revista que encontrei em minhas primeiras tentativas nada tinha a ver com o teatro que hoje em dia chamam de rebolado. Rebolava se rebolava, mais do que lógico, pois, se não existe mentira ou erro nas informações deixadas pela história, essa é uma prática usada desde que os homens e as mulheres das cavernas descobriram a necessidade e a alegria de um pequeno exercício. Mas lá pelos fins da década de 30, princípios da de 40, a crítica teatral ainda tinha grande prevenção contra o picante, o sal grosso, como chamavam. Relendo recortes de 1937, encontro diversos reparos a peças minhas com Custódio, predominando em todos eles a tecla do moralismo”.*<sup>115</sup>

*No caso do samba, ele também precisava se “educar” e transformar-se em “sinônimo de cultura”, semelhante ao processo observado no teatro de revista (sinônimo do mau gosto) em relação ao teatro (este, então, uma arte sofisticada e inteligente). Isto é, o samba precisava deixar de ser o elemento bárbaro fincado na cultura brasileira. E nesse sentido, no decorrer dos anos 1930, os músicos, cantores e compositores oriundos dos setores médios da sociedade tiveram um importante papel como mediadores entre o samba bárbaro e o samba civilizado. Carmem Miranda, Francisco Alves, Custódio*

---

<sup>114</sup> Velloso, M. – **Mário Lago. Boêmia e Política.** 3ª ed. RJ:FGV, 1998, pp.101-102

<sup>115</sup> Lago, M. – **Na Rolança do Tempo.** op. cit. p.176

*Mesquita, Noel Rosa, Ari Barroso  
entre tantos outros, através  
principalmente do rádio, do disco  
e do cinema, conseguiram tornar o  
samba palatável para uma grande  
parte da sociedade brasileira –  
sobretudo a classe média que era  
quem efetivamente consumia  
discos de música popular, ouvia  
rádio e ia ao cinema -, ao mesmo  
tempo em que, em certo sentido,  
“educavam” e “massificavam”  
essa música. Contudo, tornar o  
samba aceito pela sociedade é uma  
coisa, transformá-lo em símbolo  
nacional, em representante do  
Brasil, é uma coisa bem diferente.  
Neste ponto é preciso averiguar a  
participação do Estado no  
processo de celebração do samba  
nacional.*

*Conforme comenta a historiadora  
Mônica Velloso, desde a  
“Revolução de 1930”, quando  
Vargas assume o poder, “o  
governo já esboçava uma política  
para estabelecer elos com as  
manifestações culturais populares,  
antes tão estigmatizadas. Os  
ideólogos do regime autoritário  
faziam mil malabarismos para  
mostrar que havia uma  
continuidade entre o movimento  
modernista paulista dos anos 1920  
e o Estado pós-30. Queriam criar  
pontes entre a chamada revolução  
estética e a política. Entrava aí a  
retórica do país novo, ávido de  
novos caminhos e de cabeças  
pensantes. E nesse quadro Vargas  
aparecia como o verdadeiro  
condottiero das mudanças.  
Explicava-se que, antes do Estado  
Novo, a política era a ‘madrasta  
da inteligência’, mas, com Vargas  
no poder, essa hostilidade fora  
substituída pela cooperação”.  
Assim, “o que se queria por em  
evidência era a proposta de uma*

*arte genuinamente brasileira. E o popular estava na mira do governo. Afinal de contas, o Brasil já não era mais o mesmo. O prestígio das oligarquias declinara. O mundo rural também entrara em franca decadência. Nos anos 1930, cresceram a urbanização, a industrialização e, conseqüentemente, as camadas populares começaram a se impor como força política”. O diferencial da política varguista a partir do Estado Novo, seria a tentativa de “integrar o samba como expressão cultural da nacionalidade. Para os ideólogos do regime, o negócio era procurar converter o samba em instrumento pedagógico. Se ele era feio, indecente, desarmônico e sem ritmo, o que fazer? Ter paciência, tentar devagarinho torná-lo educado, sugeria o radialista Álvaro Salgado. Em agosto de 1941, ele defendia essas idéias na revista Cultura Política, um dos porta-vozes do regime”<sup>116</sup>. Vargas sabia da importância da música popular como mais um elemento de propaganda para o governo e agia no sentido de cooptar o samba (a música que se colocava em maior evidência na Capital Federal do período), ao mesmo tempo em que contribuía para sua “legitimação social”. No entanto, como salienta Mônica Velloso, “o que Vargas faz é legitimar algo que já está sendo legitimado pela própria sociedade. Aliás, essa era uma das estratégias propagandísticas do regime: dizia antecipar-se aos anseios da sociedade. Dessa maneira, Vargas aparecia como patrocinador do teatro, da música (erudita e*

---

<sup>116</sup> Velloso, M. – **Mário Lago. Boêmia e Política.** op. cit. pp.108-109

*popular), da literatura e de quase todas as manifestações socioculturais. Com o samba dá-se o mesmo”.<sup>117</sup> E, após o aparecimento do DIP, a censura governamental passa a fiscalizar mais de perto todos os meios de comunicação, ao mesmo tempo em que estabelece uma forte presença intervencionista nos desfiles das escolas de samba, durante o período do carnaval. O Estado Novo pretendia transformar o samba em algo positivo, num “samba positivo”. Através de concursos de sambas, o governo (por intermédio do DIP) premiava os sambistas “positivos” – aqueles que cantassem as vantagens de ser um trabalhador honesto – e punia severamente os sambistas “negativos” - aqueles não muito afeitos a cantarem as virtudes de se “pegar no batente”. Um outro tema que o DIP estimulou bastante foi o chamado “samba exaltação” – tendência iniciada com o sucesso de Aquarela do Brasil de Ari Barroso -, um “tipo de samba cuja letra colocava o Brasil na condição de paraíso na Terra”.<sup>118</sup>*

No decorrer dos anos 1930 a grande expansão mundial da música norte-americana, talvez mais do que nos anos imediatamente anteriores, se transformou num paradigma para os músicos brasileiros. Em outras palavras, “tendo os Estados Unidos como modelo a imitar, ainda que buscando uma diferenciação, não fosse a relação mútua de admiração e desprezo, é que iríamos sonhar com a expansão internacional do Brasil”.<sup>119</sup> O samba aparecia, ao menos para alguns músicos desse momento, como um dos principais elementos do *sonho de conquista do mundo*, de projeção internacional do Brasil. Ari Barroso, no início dos anos 1930, pedia ao governo uma política

---

<sup>117</sup> idem, ib. p.110

<sup>118</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.79. Sobre o samba exaltação ver também: Soares, A. – “Aquarelas brasileiras: a exaltação nacional na música popular” in: **Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas**, vol. 6., nº 10, abril de 1998. BH: Unicentro Newton Paiva, 1998. pp.95-125

para projetar a música brasileira no exterior, posto que a presença da música estrangeira no país, sobretudo a norte-americana (o jazz, o rag-time o foxtrote etc.), era relativamente grande desde, pelo menos, os anos 1920. Ari Barroso argumentava o seguinte:

“Os Estados Unidos dominaram o mundo à custa do foxtrote. E o Brasil, de tanto sentimento artístico, é conhecido pelo café. Trazendo o brasileiro, em seu sangue, o mais extraordinário ritmo musical, o mais rico e o mais interessante, deveria antepor-se à invasão com o seu poderoso cabedal”.<sup>120</sup>

A “americanização”, ou a expansão da cultura norte-americana por intermédio dos meios de comunicação de massa, estava na ordem do dia no Brasil, assim como em outros países, em especial na Europa.<sup>121</sup> Imbuídos de um pensamento que queria implantar no Brasil o mesmo processo de desenvolvimento e projeção em escala mundial da música norte-americana, ao mesmo tempo em que pregavam a necessidade do combate à “invasão” *yankee*, parte dos compositores e músicos brasileiros começam a visualizar uma carreira internacional de maior projeção para o samba. Tal expectativa dos músicos brasileiros, de certo modo, somava-se e se completava aos anseios do projeto varguista de construção de uma música popular *nacional*. Assim, para alguns músicos do período, como por exemplo, Carmem Miranda e Ari Barroso, o samba nos anos 1930 era uma música pronta para a exportação. No caso da *Pequena Notável*, desde os primeiros anos da década de 1930, no tempo em que a cantora fez inúmeras apresentações de sucesso na Argentina, já era conhecida no Brasil como a *Embaixatriz do Samba*. Todavia, em fins dos anos 1930, “nossa embaixatriz” partiria para *representar* o Brasil na terra do Tio Sam. Um compromisso de responsabilidade muito maior do que se apresentar em Buenos Aires, posto que os Estados Unidos despontavam como a grande potência do cenário internacional (particularmente no terreno musical), gerando uma expectativa também maior

---

<sup>119</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. op. cit. p. 62

<sup>120</sup> Ari Barroso, cit. in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p. 94

<sup>121</sup> A respeito da “americanização” na Europa, ver: Strinati, Domenico – **Cultura Popular: uma introdução**. SP: Hedra, 1999, pp.36 e sgts.

por parte da sociedade brasileira. César Ladeira, pelos microfones da Rádio Mayrink Veiga, anunciava para o Brasil a expectativa da primeira viagem de Carmem Miranda para os Estados Unidos, em 1939. Disse César Ladeira:

“Carmem Miranda vai dar ao samba um cartaz mundial, vai ver seu nome, para a alegria nossa, ardendo num incêndio colorido dos anúncios luminosos da ilha de Manhattan”.

Pelos mesmos microfones da Mayrink Veiga, Carmem Miranda, entre choros e lágrimas, dava o seu *adeus à batucada*:

“Sigo para Nova York, onde vou apresentar a música da nossa terra. Lá, no meio daquela gente amiga, eu exibirei a cadência alegre da música brasileira. Às vezes, tenho medo da responsabilidade... Mas na hora H, quando eu abrir a boca e perguntar ao público de lá o que é que a baiana tem, eu sinto que a torcida dos que me ouvem agora me dará ânimo para arrancar da turma de lá a resposta que vocês conhecem: ‘Tem torço de seda tem...’ [interrompida por um choro convulso, Carmem ainda diria suas últimas palavras]... Lembrem-se sempre de mim, que eu jamais os esquecerei...”<sup>122</sup>

*A expectativa gerada em torno dessa viagem de Carmem Miranda – de “dar ao samba um cartaz mundial” – juntamente com o aspecto “dramático” de sua despedida e o “medo da responsabilidade” que a cantora dizia às vezes sentir, denotam o quanto nesse momento o samba já havia se identificado com a imagem do Brasil, com a nacionalidade brasileira. Pode-se dizer que, em certo sentido, na bagagem de Carmem não iam apenas algumas fantasias de baiana, objetos pessoais e sambas de seu repertório. Na bagagem da cantora estava viajando o Brasil, para ser representado dignamente, como ansiava a sociedade de*

---

<sup>122</sup> cit. in: Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. op. cit. p.58

*então. Isso ocorria devido a associação realizada no período entre o samba e o projeto do nosso ritmo nacional. “Folheando exemplares de 1939 da revista O Cruzeiro”, escreve Ana Rita Mendonça, “vê-se que o samba era tratado como ritmo nacional por excelência. Embora outros gêneros musicais também fizessem sucesso, principalmente a marchinha, era sobre o samba que recaíam nossas expectativas de exportação cultural. ‘O Brasil samba que dá, para o mundo se admirar’, pôde cantar naquele ano Ari Barroso em sua Aquarela do Brasil, depois de convencer os censores”.*<sup>123</sup>

*Um ponto importante na relação do samba com o projeto do nosso ritmo nacional foi atingido com a Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939. A partir desta música passa a existir um gênero de samba caracterizado pelo nacionalismo exacerbado, conhecido como samba exaltação, muito difundido durante a vigência do Estado Novo. A respeito da criação deste samba, um dos biógrafos de Ari Barroso, Sérgio Cabral, questiona até que ponto o compositor “estaria influenciado pelo DIP? Não seria difícil”, prossegue Sérgio Cabral, “pois o compositor, com uma personalidade tão rica, reunia facetas absolutamente contraditórias. Ora parecia um burguesão desses bem quadrados e formais, ora um malandro na acepção mais carioca da palavra. Às vezes, um defensor dos costumes vigentes, outras vezes, um agressor desses costumes (‘o*

---

<sup>123</sup> idem, ib. pp. 47-48

*que meu pai gostava mesmo era de boêmia' disse-me Flávio Rubens, seu filho)".<sup>124</sup> Seja como for, a pesquisadora Astréia Soares afirma que "a Aquarela, pela imagem do Brasil que Ari nela 'descortina' (ufanista e exótica), vai corresponder ao modelo de música desejado pelo DIP, tendo sido inclusive vencedora de um concurso promovido por aquele Departamento". E, prossegue esta autora, "essa congruência entre discurso musical e discurso político oficial ligou, fortemente, a obra de Ari Barroso com a ideologia estado-novista. Acredito que esse seja um dos fatores que influenciaram no grande sucesso que Aquarela do Brasil obteve, principalmente como símbolo musical do país aqui e no exterior".<sup>125</sup>*

*Ari Barroso, em entrevista concedida ao Diário de Notícias, em 1958, disse como compôs sua Aquarela:*

*"...senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra, 'gigante pela própria natureza'. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. O ritmo, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma só vez. Grafiei logo na pauta e no papel o samba que produzira, batizando-o de Aquarela*

---

<sup>124</sup> Cabral, S. – **No Tempo de Ari Barroso**. RJ: Lumiar, 1990, p.180

<sup>125</sup> Soares, A. – "Aquarelas Brasileiras: a exaltação nacional da música popular", in: op. cit. p.101

do Brasil. (na primeira edição da *Irmãos Vitale Editores, Aquarela do Brasil foi chamada de Aquarela Brasileira.*) *Senti-me outro. De dentro de minh' alma, extravasara um samba que há muito desejara, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso*".<sup>126</sup>

*Aquarela do Brasil nascera como um grande épico da nação brasileira, e para ostentar essa importância toda, o figurino deveria ser de gala, pois não se poderia vestir a alma brasileira com "simples" reco-recos, violões, pandeiro e flauta de um regional. A conhecida "preparação rítmica-melódica desse samba, que muitos pensam ser de Radamés Gnattali, é de Ari Barroso" afirmam os biógrafos do grande maestro e arranjador musical. "Indagado sobre a autoria dessa introdução que caracterizou e popularizou Aquarela do Brasil no mundo inteiro, o maestro dá a sua versão: 'Esse negócio não é meu, não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo*".<sup>127</sup> *O tradicional arranjo dos sambas gravados em discos e apresentados no rádio, com o acompanhamento de um regional, era substituído pelo eloqüente e moderno arranjo*

---

<sup>126</sup> Ari Barroso, cit. in: Cabral, S. – **No Tempo de Ari Barroso.** Op. cit. p.179

<sup>127</sup> Barbosa, V. & Devos, A. M. – **Radamés Gnattali. O eterno experimentador** RJ: Funarte, 1985, p.48

*musical, aos moldes das big-bands norte-americanas tão em voga na época. Aquarela do Brasil estava sendo feita “para o mundo se admirar”, e nesse sentido atuava emblematicamente no processo de educar e civilizar o samba, onde as tradições se modernizavam no próprio discurso musical, isto é, no arranjo musical construído por Radamés Gnattali. Vestir o samba com um smoking musical fazia parte do processo de transformação do samba em música civilizada. O jornalista José Carlos Burle, comentando a atuação de Radamés na sofisticação da música popular brasileira deixa transparecer o papel educacional e civilizador atribuído ao samba:*

*“(...) O que mais me alegrou, sem dúvida, foi ter a oportunidade de constar a realização de um fato, pelo qual venho me batendo nesta coluna há mais de um ano. Música popular brasileira selecionada com arranjos orquestrais modernos e bem feitos. Eis a única maneira de se levantar o nível da cultura musical do nosso povo e de se poder fazer alguma coisa de utilidade real, no assunto, pelo nosso país. E foi exatamente isso que eu ouvi. Música popular brasileira escolhida e tratada orquestralmente pelo talento insofismável de Radamés Gnattali. É esse um dos nomes mais respeitáveis da música brasileira contemporânea. Se eu quisesse fazer um elogio póstumo a Gershwin, não vacilaria na comparação, chamando-o de Gershwin brasileiro. A Radamés devemos o alicerce da renovação da nossa música popular, tornando-a compatível com a nossa cultura e colocando-a lado a lado com a dos países mais civilizados do mundo”.*<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> cit. in: Barbosa, V. & Devos, A. M. – **Radamés Gnattali. O eterno experimentador.** op. cit. p.44

*1939 é o ano de lançamento de Aquarela do Brasil, é o ano da primeira viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos e também é o ano que marca o início da Segunda Guerra Mundial, pelo lado europeu. Durante a década de 1930, “alemães e norte-americanos buscaram dominar o mercado brasileiro. Embora diversas matérias-primas brasileiras interessassem aos norte-americanos, eles também tinham produtos primários a oferecer, além de produtos industrializados”. Por sua vez, o Brasil praticava o chamado “comércio compensado” com a Alemanha, um sistema de trocas envolvendo produtos industrializados alemães e matérias-primas brasileiras. Mesmo no plano ideológico, o governo de Vargas acenava para Washington ao mesmo tempo em que mandava beijos para Berlim, “espelhando a divisão dos setores políticos e econômicos do país”. A política de Vargas se mantinha numa “equidistância pragmática” entre esses dois pólos. “Por seu alinhamento, o governo brasileiro cobrava a resolução de questões comerciais e financeiras internacionais, intermediações para reequipar as forças armadas e nossa modernização siderúrgica”. Mas, com o início da Segunda Guerra Mundial, “o bloqueio naval britânico contra o Eixo favoreceu os norte-americanos, com o drástico declínio do comércio compensado. Até a chegada de bens culturais foi prejudicada. ‘Foram raros os filmes alemães apresentados este ano’, comentava A Cena Muda numa edição de 1939, sem deixar de observar que ‘contudo, a*

*Alemanha continua em sua febre de produção’’. A partir deste momento, o Brasil estaria progressivamente vinculado aos Estados Unidos. “Deles compraríamos armamentos e obteríamos empréstimos, além da tecnologia siderúrgica para a construção da usina de Volta Redonda”.*<sup>129</sup>

*As relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos, por seu turno, antecedem o início dos conflitos bélicos na Europa. Desde que assumiu a presidência dos Estados Unidos em 1933, Franklin D. Roosevelt anunciava, já no seu discurso de posse do primeiro mandato, “a política de boa vizinhança em relação aos países latino-americanos, utilizando a expressão good neighbor, mencionada pelo presidente Hebert Hoover em 1928. Embora se quisesse eliminar o intervencionismo das relações continentais, permanecia o atendimento a necessidades norte-americanas pela América Latina, fossem elas econômicas ou estratégicas”.*<sup>130</sup> *Assim, no contexto da Segunda Guerra Mundial, vieram para o Brasil uma série de intelectuais e artistas dos Estados Unidos, com o intuito de apertar ainda mais os laços de amizade entre os dois países. No terreno musical desse intercâmbio cultural promovido pela política da boa vizinhança de Roosevelt, em 1940, chegaria ao Brasil o “famoso maestro inglês Leopold Stokowski, que trabalhava à época nos estados Unidos e era o responsável pela organização da All American Youth Orchestra, um*

---

<sup>129</sup> idem, ib. pp.63-64

<sup>130</sup> idem, ib. p 64

*conjunto de cento e nove jovens, selecionados, ensaiados e dirigidos pelo próprio Stokowski”.*<sup>131</sup> *Por intermédio de cartas, o maestro Stokowski apresenta para Villa-Lobos suas intenções de gravar a música popular brasileira e pede a colaboração do compositor brasileiro para a realização do trabalho. As gravações se realizariam a bordo do navio Uruguai. Villa-Lobos ao tentar reunir os músicos populares com quem pudesse contar para a gravação, obteve ajuda de Donga, um amigo antigo do respeitado compositor brasileiro.*

*Em entrevista publicada no Correio da Manhã, em novembro de 1969, Donga assim relatou o episódio:*

*Villa-Lobos foi procurar-me, quando aqui estive o regente Leopold Stokowski, apresentando-me a ele a bordo do navio Uruguai, em 1940. Disse-lhe que eu estava incumbido de convidar o pessoal indicado por ele, Villa-Lobos, para uma audição de música brasileira ao maestro. Do encontro, há uma foto em que eu cumprimento Stokowski. Procurei em seguida José Espinguela, babalaô do terreiro de macumba que possuía em Irajá, que foi para a exibição com seu grupo e mais um cordão de velhos, que Villa-Lobos lhe pedira para organizar e que mantinha, para reviver as velhas tradições carnavalescas do Rio. Procurei Pixinguinha, João da Baiana,*

---

<sup>131</sup> Valença, S. S. – “A boa vizinhança de Stokowski, Villa-Lobos e Donga”. In: **Native Brazilian Music**. Encarte de apresentação do LP. RJ: CBS/Minc/Fnmp/Mvl, 1987.

*Cartola, que foi com o coro da escola de samba da mangueira; Paulo da Portela, o clarinetista Luís Americano, o cantor e compositor José Gonçalves, o Zé com Fome ou Zé da Zilda que gravou a bordo o Pelo Telefone. Foram também Mauro César, Janir Martins, Jararaca e Ratinho, só faltando Aaulfo, que quase chorou depois, por deixar de comparecer. As 16 faces das inúmeras gravações feitas por Stokowski estão nos álbuns Columbia C-83 e C-84”.*<sup>132</sup>

*As gravações realizadas por Stokowski se dirigia ao público norte-americano, ao menos em intenção, e, neste sentido, o samba atuaria como um elemento cultural que representaria o Brasil nos Estados Unidos. No entanto, um fato a ser observado, é que nas gravações a bordo do Uruguai participaram músicos que, de certo modo, estavam apartados do grande veículo de comunicação de massa do período (o rádio), ou pelo menos não figuravam, a maioria, entre os maiores sucessos do momento. Como pode ser observado, através das músicas gravadas pelo maestro Stokowski, houve uma certa preocupação folclorizante na escolha do repertório. Gravaram-se macumbas, emboladas, sambas dos anos 1920 ou anteriores, sambas de morro com acompanhamento de pastoras, isto é, quase nada do que se tocava no rádio, e muito pouco das músicas que faziam o sucesso do período.<sup>133</sup> O próprio Villa-Lobos, pouco tempo após as gravações, se*

---

<sup>132</sup> Cit. in: idem, ib. s/p.

<sup>133</sup> As gravações realizadas por Stokowski, ao menos parte delas, podem ser ouvidas no LP : **Native Brazilian Music**. op. cit.

*referiu ao repertório escolhido como uma “documentação original a fim de facilitar o estudo e a composição interamericana”.<sup>134</sup> Este aspecto torna-se relevante quando é comparado o quase silêncio da sociedade perante as gravações de Stokowski, com o estardalhaço feito em torno da viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos. No caso de Carmem Miranda, a cantora de rádio mais popular (no sentido de maior sucesso) do Brasil nos anos 1930, quando ela viaja para os Estados Unidos, a situação ganha outra dimensão. A futura Brazilian Bombshell não vai como uma cantora de música “folclórica”, mas sim como uma cantora da moderna música brasileira, e por conseguinte, como uma representante da moderna sociedade brasileira, que se pretendia civilizada. Carmem inicia sua trajetória rumo a Broadway a partir da recusa de Ari Barroso, (recusou o cachê, que considerou pouco), em autorizar a inclusão de sua Na Baixa do Sapateiro no filme Banana da Terra, que Wallace Downey, um cineasta norte-americano pioneiro nos filmes carnavalescos do Brasil, estava produzindo. A composição de Ari Barroso seria substituída por O que é que a baiana tem?, de Dorival Caymmi. A partir desse momento, e da letra sugestiva do samba de Caymmi, Carmem encontrou a imagem que a projetaria para os Estados Unidos e que a acompanharia para o resto de sua vida: a*

---

<sup>134</sup> Villa-Lobos, *Revista Diretrizes*, 27/03/1941. cit. in: Encarte de apresentação do LP: **Native Brazilian Music**. op. cit.

*fantasia de baiana estilizada.*

*Aloysio de Oliveira, um dos integrantes do Bando da Lua, assim se recorda do ocorrido:*

*“Num dos pequenos estúdios da rádio, Dorival Caymmi, de terno branco e gravata borboleta, cantou para nós várias de suas composições.*

*Entre elas O que é que a baiana tem?*

*Levamos imediatamente o Caymmi para a casa de Carmem, na avenida*

*São Sebastião, na Urca.*

*Carmem se encantou com a música, confeccionou um traje de baiana (ela era perita costureira e chapeleira) e na noite seguinte gravava O que é que*

*a baiana tem? para o Downey*

*completar o filme.*

*Esse incidente mudou definitivamente*

*o destino de três pessoas: o de*

*Caymmi, o de Carmem e o meu. O*

*Caymmi conheceu o seu primeiro sucesso, partindo para muitos outros.*

*A Carmem se apresentou pela primeira vez de baiana no Cassino da*

*Urca logo a seguir e foi contratada para a Broadway. E eu, com o Bando*

*da Lua, que se apresentou pela primeira vez com Carmem no Brasil,*

*também parti para os Estados*

*Unidos.*

*Graças ao Ari Barroso”.*<sup>135</sup>

*Na interpretação de Ana Rita*

*Mendonça. “para vestir a*

*estilização internacional do*

*samba, Carmem Miranda adotava*

*a mistura estado-novista de*

*tradição e modernidade. Com*

*balangandãs nos braços e frutas*

*na cabeça, vestindo uma saia*

*geométrica com quadrados de*

*veludo enviesados criada por J.*

*Luiz, ilustrador da revista Fon-*

*Fon. ‘Para ficar mais moderna’,*

*lembra Dorival Caymmi”.* Assim,

*“o caminho está aberto para a*

*divulgação da música brasileira*

---

<sup>135</sup> Oliveira, A. de – **De banda pra Lua**. RJ: Record, 1982, p.63

*nos Estados Unidos’, atestou César Ladeira para os ouvintes da Mayrink. ‘Bandeirante sonora das nossas canções, Carmem Miranda deu à nossa música a melhor oportunidade possível’, disse ele sempre grandiloqüente”.<sup>136</sup> Rumo aos Estados Unidos o samba mostraria ao mundo o seu valor e, mais ainda, provaria sua brasilidade, sua singularidade como contribuição aos acordes da sinfonia mundial. Ao menos, era em torno disso que giravam as primeiras expectativas no referente à essa viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos. Por seu lado, Carmem também ajudava a construir a idéia do ritmo nacional, mesmo em atos supostamente banais, como exigir a presença de músicos brasileiros em suas apresentações na Broadway. Ou seja, com esta atitude, Carmem reforçava o mito nacionalista da música: apenas brasileiros sabem tocar o samba; apenas norte-americanos sabem tocar o blues, ou o jazz e assim por diante. Assim, contratada por Lee Shubert para se apresentar em Nova York, e mesmo contrariando seu empresário, Carmem fez questão de levar o Bando da Lua. Argumentava a cantora que somente os músicos brasileiros tinham bossa o suficiente para acompanhá-la em seu repertório de sambas e marchinhas. Os músicos norte-americanos não saberiam tocar a nossa música. Irredutível, Lee Shubert apenas contratou a cantora e dois músicos do grupo. Coube a Carmem contratar a parte restante do Bando da Lua e a Alzira Vargas, filha de Getúlio, intervir junto ao*

---

<sup>136</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington.** op. cit. p. 72

*pai para o grupo todo poder viajar com Carmem. Graças a amizade de Aloysio com a filha de Vargas, juntamente com a admiração do então Presidente da República pelo conjunto, o Bando da Lua conseguiu suas passagens em troca de se apresentarem no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, e todos seguiram rumo ao norte.*

*Desde o momento em que Carmem Miranda pisou pela primeira vez em solo norte-americano, os olhos e ouvidos dos brasileiros a acompanhariam passo a passo.*

*Era a imagem do Brasil diante do mundo que estava em jogo. E como o samba a acompanhava: samba, estilização da baiana, autenticidade cultural, nacionalidade, questões raciais, civilização e barbárie, enfim, todos os fantasmas brasileiros vieram à tona nesse momento.*

*Carmem Miranda estando sob as luzes dos holofotes, as discussões geralmente eram feitas a partir de sua pessoa. Em determinados momentos e por determinadas pessoas ela era acusada de ser brasileira demais e macular a imagem do Brasil no exterior – certos segmentos da sociedade brasileira, em especial as elites, questionariam a idéia do samba como o “legítimo representante nacional” - , em outros momentos e por outras pessoas ela era*

*acusada de ter desnacionalizado o samba, de ter se tornado americanizada, que a rigor, pode ser entendido como uma espécie de traidora da nação. Pelas páginas dos jornais do período, em 1939, dois intelectuais debateriam as questões ligadas ao samba utilizando-se da figura de Carmem. Pedro Calmon, filho da*

*aristocracia baiana que se notabilizou em sua obra por destacar o papel das classes dominantes, através das páginas do jornal A Noite, assim expunha suas preocupações em torno do samba e de Carmem Miranda:*

*“Volta-se a valorizar perante platéias estrangeiras, para o seu espanto e seu aplauso, essa música afro-brasileira de que não temos o monopólio, pois é popular e famosa em Cuba, em Nova Orleans, em Charleston e no bairro negro de Nova York. (...) É importante, porém, fixar o equívoco.*

*E convém dizer-se bem alto. Tal algaravia, de teor carnavalesco, não dará lá fora uma expressão real do Brasil; muito menos poderá defini-lo.*

*Representa principalmente uma generalização infiel e perigosa. (...)*

*Daí, o princípio da série: a redescoberta de abandonados filões emocionais, a nova popularidade da baiana convencional, o prestígio súbito do violão, a volta da graça mulata desterrada das zonas artísticas e das esferas filarmônicas do país. Mas tudo isso pintalgado de inverossímil, mosqueado de exageros pueris, deformado pelas imitações incultas para inglês ver e brasileiro não entender. Folclore, ressurreição, retorno do preto saudoso, cujas queixas e cuja alma simples não lograram cunhar no metal da literatura, moeda de curso forçado? Não: estilização, exploração, muitas vezes achincalhe das poucas originalidades líricas que nos ficaram dele; de resto, a moda vulgar e amesquinhante, inevitavelmente banal, como todos os artificios”.<sup>137</sup>*

*José Lins do Rego, autor de Menino de Engenho e em cujas obras se destacam conflitos do campo na zona açucareira,*

---

<sup>137</sup> Documento reproduzido, in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.71

*utilizando-se das páginas de O  
Jornal, contra-argumentava:*

*“O Sr. Pedro é contra o samba. (...) O fino rebento do recôncavo baiano, o Du Pin de Almeida, o Muniz de Aragão, de sangue de marquês, quer que se extinga de nossa vida essa coisa vil e negra que é a música brasileira. (...) O acadêmico que se volta contra os ritmos da terra e a riqueza do nosso subsolo psicológico não terá forças nem de furar uma cuíca, nem de partir as cordas do violão do Patrício [cantor e violonista Patrício Teixeira], nem de fechar uma escola de samba”.*<sup>138</sup>

*Em sua resposta, Pedro Calmom expõe de maneira mais clara o grande problema, na sua ótica, do Brasil ser identificado com o samba no exterior: a imagem negra do país (uma preocupação constante por parte dos membros das elites brasileiras até esse momento). Num momento onde os filmes de carnaval em que fossem exibidos um número “excessivo” de negros eram recomendados para não serem exportados, as palavras de Pedro Calmom refletiam bem as preocupações com a imagem externa do Brasil. Em sua réplica a Lins do Rego, Pedro Calmom faz uma distinção entre samba e batuque. Ou seja, para este intelectual o samba (ou um tipo de samba a que ele se refere, possivelmente o tocado nas rádios) provavelmente seria um pouco mais branco, um pouco mais aceitável, um pouco mais civilizado e um pouco menos malandro do que o batuque (o samba feito nos morros cariocas). Diz Calmom:*

---

<sup>138</sup> idem, ib. p. 71

*“denunciei não o samba, porém o  
batuque e onomatopéias que  
lembram, ao luar da fazenda, o perfil  
sombrio da senzala. Adverti o  
equivoco não de um baile de sabor  
indígena, senão da infeliz  
propaganda que se faz do africanismo  
nas estilizações e explorações que  
conhecemos. Lá fora, nos tomarão  
como pretos da Guiné ou hotentotes  
da camisa listrada. (...) Em vez de  
parecer o que chegamos a ser – um  
povo de culta e ambiciosa civilização  
-, parece o que deixamos de ser,  
mesmo antes do 13 de maio, um povo  
ninado e dorminhento ao som  
monótono dos atabaques. Não  
tenhamos ilusão. A arte africana que  
se teima impingir como arte  
brasileira ganhará os palcos da outra  
banda do Atlântico. (...) Estaríamos  
nós com saudades do que não é  
nosso, do que veio da Costa do  
Marfim, do que a fatalidade da  
economia antiga trouxe da cubata de  
Luanda e da selva senegalesa, para  
desmentir as possantes criações do  
senso brasileiro. (...) O povo, pois,  
para o Sr. Lins do Rego, não é lá  
grande coisa. Escola de samba, viola  
e cuíca. O povo para mim é a Pátria  
brasileira, não é o Morro do  
Salgueiro. E a Pátria brasileira não é  
um reflexo frouxo e pálido da  
escravidão”.*<sup>139</sup>

*A título de fim da polêmica, José  
Lins do Rego, um pouco sem  
argumentos para refutar as  
opiniões de seu opositor,  
simplesmente tenta elevar o samba  
ao grau máximo da cultura  
brasileira, uma “coisa mais séria  
que a nossa literatura e nossas  
vaidades”, não sem antes, porém,  
dar uma estocada na vaidade de  
Pedro Calmom, dizendo que “o  
acadêmico está é com ciúmes de  
Carmem Miranda” por não ter  
sido convidado para a Feira*

---

<sup>139</sup> idem, ib. pp.71-72

*Mundial de Nova York.*<sup>140</sup> *Mário de Andrade que acompanhou “atentamente” a polêmica pelas páginas dos jornais, deu seu veredito final de grande autoridade no assunto, pelas páginas do Diário de Notícias do Rio de Janeiro. Escreveu Mário:*

*“Me cansei de torcer por Lins do Rego, que, na minha opinião, estava com a verdade. Mas não guardei a sensação de que a vitória fosse dele, não. Não coube a vitória a ninguém. Nem ao próprio samba, coitado, que saiu das mãos do seu apologista e do seu detrator bastante desvirtuado”.*<sup>141</sup>

*A primeira viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos, acompanhada atentamente pela imprensa brasileira, também resgatou antigas questões. O fato da cantora ter nascido em Portugal voltaria à baila outra vez. Mas, agora, acrescido do detalhe da imagem do Brasil no exterior. Diziam os jornais da época:*

*“Então é assim que a música brasileira faz sucesso no exterior, com uma portuguesa?”*<sup>142</sup>

*Os argumentos de defesa a Carmem apresentados pela imprensa descartavam o fato da cantora ser portuguesa de nascimento, e giravam em torno da bela imagem da artista. Eram enaltecidas as imagens higiênica, sadia, com dinheiro, gozadora da vida de Carmem e relacionadas com a idéia de se construir um Brasil alegre e festivo, quase um*

---

<sup>140</sup> idem, ib. p.72

<sup>141</sup> idem, ib. p.72

<sup>142</sup> cf. *Carmem Miranda: a embaixatriz do samba.*, in: **Ensaio Especial**. Produção e direção: Fernando Faro. Realização TV Cultura de São Paulo, 1992.

país do carnaval. *Na Folha da Noite, de São Paulo, no dia 30 de janeiro de 1940, um artigo assinado por Z.Z., assim dizia:*

*“Há muita gente irritada com isso. Então é assim que o Brasil brilha nos Estados Unidos: com uma portuguesa cantando sambas negróides de mau estilo? É assim mesmo. E assim é que deve ser. Porque não há mesmo, neste país, muitas pessoas que valham tanto como essa Carmem, essa grande e excelente Carmem que saiu cantando bobagem por aí afora. Ela tem uma virtude que está ficando raríssima neste amplo território sul-americano: tem alegria. (...) A última vez que vi essa mulher, num cassino do Rio, ela devia fazer apenas três números: fez nove. É por isso, por essa alegria de mulher forte, sadia, com dinheiro, gozadora da vida, que essa Carmem me parece profundamente higiênica nesta república de gente melancólica e aborrecida”.*<sup>143</sup>

*Ao retornar dos Estados Unidos, Carmem Miranda foi recebida por uma multidão de fãs que a aguardava no porto do Rio de Janeiro. Recepção esta que boa parte do jornais condenaram de pronto, pois diziam que tais manifestações não deveriam ser feitas para uma sambista, mas sim para um grande cientista ou um grande músico (um músico erudito).<sup>144</sup> Por essa época os jornais cunhariam uma frase: “Nunca se fez isso para Bidu Sayão”, a grande cantora lírica brasileira do período. E de acordo com Ana Rita Mendonça, “nem*

---

<sup>143</sup> Cit. in: Cardoso Jr., A. – **Carmem Miranda: a cantora do Brasil**. op. cit. pp.163-164

<sup>144</sup> cf. Documentário: **Carmem Miranda: Banana is my business**. Produção e direção: Helena Solberg e David Meyer, s/d

*mesmo as homenagens oficiais prestadas a Carmem Miranda escaparam das críticas”.*<sup>145</sup> *Com esse clima aconteceu a rentrée de Carmem em palcos brasileiros, no Cassino da Urca, um local preferencialmente freqüentado pela alta sociedade carioca, por ocasião de um compromisso beneficente assumido com a Sr.<sup>a</sup> Darcy Vargas, para a Cidade das Meninas. As críticas continuariam e agora a acusariam de ter americanizado o samba. Ou, conforme escreveu Abel Cardoso Jr., “no Cassino da Urca o pretexto foi a americanização do ritmo. Se antes era acusada de divulgar a nossa não recomendada música popular, agora era acusada de deturpar a nossa sagrada música popular, pela alteração do ritmo, como se a platéia da Urca tivesse preocupações nacionalistas. Na Urca o artista brasileiro era exceção. O dinheiro do jogo permitia a vinda de grandes cartazes internacionais”.*<sup>146</sup> *Ainda nessa direção, Ana Rita Mendonça diz que, “para o público reunido naquela noite no cassino, Carmem era brasileira demais. Estimulado pelo ideário estado-novista, o branqueamento do samba, condição sine qua non para sua conversão em ritmo nacional, mostrava seu limitado alcance frente àquela platéia. Ao mesmo tempo, Carmem Miranda ia ficando americana demais para os brasileiros. Nossa constante ansiedade em relação à afirmação brasileira no cenário internacional faria com que, via de regra, desconfiássemos das influências*

---

<sup>145</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington.** op. cit. p.121

<sup>146</sup> Cardoso Jr., A. – **Carmem Miranda: a cantora do Brasil.** op. cit. p. 175

*estrangeiras, ainda que encantados pelo que vinha de fora”.*<sup>147</sup>

*Dentre todas as críticas e polêmicas envolvendo Carmem Miranda, a acusação de americanização, - que obteve a pronta resposta da cantora por meio do clássico samba Disseram que eu voltei americanizada -, “mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura do samba com a música norte-americana, por exemplo, não podia ultrapassar determinados limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira”.*<sup>148</sup> *Por meio de vários debates e polêmicas, ao longo dos anos 1930 e inícios dos 1940, fixava-se paulatinamente um modelo do que seria o ritmo nacional, ou do samba nacional. “Atentos à brasileira de maior prestígio internacional, restrições e elogios à Brazilian Bombshell integrariam o antigo debate sobre a imagem do Brasil no exterior, intenso durante o Estado Novo”.*<sup>149</sup> *A fixação de um modelo de samba (o samba urbano carioca), debatido e construído por diversos elementos da sociedade, era também “a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira”.*<sup>150</sup> *Portanto, o samba moderno carioca, nesse sentido, se apresentava simultaneamente, ao menos na ideologia propagandeada pelo Estado varguista do período, como sendo*

---

<sup>147</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington.** op. cit. p.125

<sup>148</sup> Vianna, H. – **O Mistério do Samba.** RJ: Zahar, 1995, pp.130-131

<sup>149</sup> Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington.** op. cit. p.131

<sup>150</sup> Vianna, H. – **O Mistério do Samba.** op. cit. p.127

*um dos nossos mais “legítimos”  
produtos nacionais e modernos,  
símbolo de um país que definia sua  
cara, seu jeito, e se modernizava.*

## Capítuloll. O Samba e o Carnaval

*"Quem foi que inventou o Brasil? Foi seu Cabral, foi seu Cabral. No dia 21 de abril, dois meses depois do carnaval".*

Lamartine Babo

### **a) A Festa do Samba.**

O samba e o carnaval no final dos anos de 1920 e no decorrer dos anos 1930/45, no Rio de Janeiro, sofreram marcantes modificações com o contínuo processo de modernização da cidade, iniciado em décadas anteriores. Na década de 1930 o samba vai se definindo primordialmente como um gênero musical, modificando seus outros significados (de festa, de dança etc.) e o carnaval, principalmente por meio das escolas de samba, passa a ser quase que um sinônimo de samba. Entretanto, para se poder visualizar com maior clareza todo o processo, há que se levar em conta que boa parte dos elementos constituintes dessa rica cultura popular em construção estão ligados, em grande parte, *ao outro lado da moeda* de todo o processo de modernização da cidade, cujo grande ponto de referência são as obras de remodelação urbana do prefeito Pereira Passos, que muito contribuíram para o título de *Cidade Maravilhosa* concedido ao Rio de Janeiro. A expulsão de populares do centro da cidade, a favelização dos morros e a criação das escolas de samba, o crescimento populacional da cidade, juntamente com a futura institucionalização do carnaval pela prefeitura, o processo de profissionalização do artista popular e a visualização da possibilidade de sua realização artística nos diversos campos e novos meios de difusão são fenômenos correlatos. Sendo assim, é importante, mesmo que de forma breve,

fazermos um recuo na história do carnaval e do samba para podermos visualizar de maneira melhor o processo de transformação.

A história do samba e dos festejos populares durante o carnaval, ou em outras épocas do ano, no Rio de Janeiro, tem seu início muito antes do ápice do processo de modernização da cidade<sup>151</sup>. Mas os *núcleos negros* de sambas, que se tornaram referência para o desenvolvimento do gênero musical no decorrer do século XX, estão relacionados aos processos modernizantes da virada do século, ou pouco antes até, com o advento da República (1889) e a Emancipação dos escravos (1888). Segundo Roberto Moura, "com a Abolição se rompem muitas das formas anteriores de convivência entre brancos e negros e mesmo entre negros e negros. Anteriormente, seja através de eufemismos religiosos que ganhariam tradição e complexidade na vida brasileira, seja nas festas populares retraduzindo as franquias governamentais para o melhor controle da massa cativa, o negro havia conseguido manter aspectos centrais de suas culturas, fundando tradições que se incorporam de modo próprio na aventura brasileira. Entretanto, tanto as grandes concentrações propiciadas pelas plantações, como seus pontos de encontros na cidade, se dispersam neste momento de transição, vivendo o negro no Brasil novamente a situação de ruptura de seu mundo associativo e simbólico frente às estruturas sociais em mutação".<sup>152</sup>

Com a Abolição aumenta-se o processo imigratório, menos pela falta de mão de obra (já abundante no país) que por ideologias raciais que sustentavam os grandes investimentos do governo republicano nessa área. A classe dominante brasileira, em seu desejo de modernização capitalista, acreditava que a imigração branca, européia, - que se concretizou com a vinda de italianos, espanhóis, portugueses, alemães e poloneses, para citarmos apenas os grupos mais expressivos, quase sempre imigrantes enxotados de uma Europa exaurida e em crise - pudesse atuar como um agente civilizador e racialmente regenerador do Brasil. Deste modo, "as extensas massas de trabalhadores nacionais que chegam às cidades - centros antiescravagistas do

---

<sup>151</sup> cf. Soihet, R. – **A subversão pelo riso**. RJ: FGV, 1998

<sup>152</sup> Moura, R. - **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2a. ed., RJ: SMC/DGDIC/DE,1995. p.17

período anterior, logo, símbolos e promessas de liberdade - passam a transitar sem condições de penetrar em seu mercado de trabalho regular e sustentar suas regras, sejam eles negros ou nordestinos expulsos pela seca, funcionando como um exército proletário de reserva entregue aos serviços mais brutos e sem garantias, exercendo efeitos depressivos sobre as condições de remuneração".<sup>153</sup> No Rio de Janeiro da *Belle Époque*, tanto as imigrações como as migrações foram intensas, contribuindo enormemente com o crescimento populacional e a diversificação social da Capital Federal.<sup>154</sup>

Do fluxo migratório que se destinou ao Rio de Janeiro, ao que aqui nos é mais relevante, devemos destacar o dos negros baianos, iniciado na segunda metade do século XIX, ou mesmo antes, com a expansão do café no Vale do Paraíba.<sup>155</sup> Na Capital Federal, "o grupo baiano iria situar-se na parte da cidade onde a moradia era mais barata, na Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscam vagas na estiva. Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição, que extingue as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança. A vivência de muitos como alforriados em Salvador - de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e às vezes algum dinheiro poupado -, e a experiência de liderança de muitos de seus membros - em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros -, seriam a garantia do negro no Rio de Janeiro".<sup>156</sup>

Outros trabalhadores do Rio de Janeiro do início do século XX, como os imigrantes europeus por exemplo, de certo modo, puderam organizar-se em torno das ligas, sindicatos e agremiações anarquistas, socialistas e posteriormente comunistas, não apenas para lutarem por seus interesses de classe como também para se sentirem como pertencentes à um determinado grupo social.<sup>157</sup> Os negros, por sua vez, contavam com outros meios para se

---

<sup>153</sup> idem, ib., p.17. Ainda sobre o trabalhador nacional, ver também: Santos, Carlos J. F. dos - **Nem Tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)**. SP: Annablume/Fapesp,1998.

<sup>154</sup> cf. Sevcenko, N. - **Literatura como Missão**. op. cit., pp.51-52

<sup>155</sup> cf. Lopes, Nei - **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. RJ: Pallas,1992. pp.2-4

<sup>156</sup> Moura, R. - **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. op. cit. p.44

<sup>157</sup> cf. Fenerick, J. A. - **O Anarquismo Literário: uma utopia na contramão da modernização do Rio de Janeiro. (1900-1920)**. SP: FFLCH/USP, 1997; e, Gomes, A. de Castro - **A Invenção do Trabalhismo**. SP: Vértice/ RJ: IUPERJ, 1988.

organizarem e para se sentirem como pertencentes a um grupo. As casas das Mães de Santo (as *Tias*), organizadas principalmente em torno do candomblé por baianas que migraram para o Rio de Janeiro, eram referências para os grupos negros que habitavam, principalmente, a periferia da cidade, em bairros como a Cidade Nova, Gamboa, Santo Cristo, Saúde e poucos mais. Muitas das casas dessas baianas localizavam-se nas vizinhanças da Praça Onze, uma das poucas áreas que "escaparam ilesas" ao "bota abaixo" de Pereira Passos, na Cidade Nova. Inicialmente, localizavam-se num lugar conhecido como Pedra do Sal, em Gamboa, mas com o tempo reaglutinaram-se na Cidade Nova, a *Pequena África* do Rio de Janeiro. João da Baiana pode nos localizar melhor:

"...Tia Aciata [ou Ciata] era avó de Bucy Moreira e Tia Amélia a mãe do Donga. Eram todas baianas. Umas moravam na rua Senador Pompeu e outras na rua da Alfândega e rua dos Cajueiros [Saúde]. Tia Aciata morou primeiro na rua da Alfândega, depois mudou-se para a rua São Diogo, que é a atual General Pedra. Daí é que foi para a rua dos Cajueiros e posteriormente para a rua Visconde de Itaúna, esquina da Praça Onze. Tia Bebiana morava no largo de São Domingos, que já desapareceu. Tia Rosa Olé ficava na Saúde, da mesma forma que Tia Sadata, lá na Pedra do Sal".<sup>158</sup>

Em face às novas transformações da sociedade, cada vez mais dispersivas, mais individualistas e tendo o negro poucas possibilidades de trabalho senão os mais pesados ou, no caso das mulheres, como *doméstica*, a religião lhe dava novas forças. O candomblé, uma religião primordialmente catártica e baseada no êxtase de seus praticantes podia transformar pobres lavadeiras, faxineiras e domésticas, estivadores do porto em verdadeiros deuses: o guerreiro Ogum, a rainha Iemanjá ou a sedutora Oxum.<sup>159</sup> As *lolorixás* baianas, como sacerdotisas do candomblé (Mães de Santo) propiciavam tais metamorfoses no seio do grupo negro da Capital Federal. Mas o candomblé é também uma festa. Ou melhor, "o ponto alto na vida de um candomblé é a celebração solene e animada das grandes cerimônias festivas".

---

<sup>158</sup> João da Baiana, depoimento ao MIS, in: op. cit. p.52

Onde, "atraídos pelo chamado retumbante e irresistível de atabaques ritmicamente percutidos, pelo som estridente do agogô e do adjá e pelo chocalhar da cabaça, os deuses levitam, descendo das alturas cósmicas, e se misturam ao mundo dos humanos".<sup>160</sup> Sobre as festas de candomblé, João da Baiana assim se recorda:

"- Havia o candomblé e neste vinha o gegê, nagô e angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeiro vinha a seção recreativa depois vinha a parte religiosa".<sup>161</sup>

E Donga também se recorda do seu tempo nas casas das Tias baianas:

"...Dá licença, vou explicar um bocadinho. Vocês sabem o que é um candomblé? Não sabem. É uma festa. Sabem o que se dança no candomblé? É o afoxé. Pois o samba era realizado como festa".<sup>162</sup>

Tanto nas palavras de Donga como nas de João da Baiana, tidos como os primeiros sambistas, o samba está associado a uma festa de teor religioso, no caso, o candomblé. No entanto, o termo candomblé significa ao mesmo tempo o local do culto religioso, o próprio culto e também a dança.<sup>163</sup> E no terreno do sagrado, o termo samba pode significar tanto a dança ritual, como a dançarina sagrada, - a *laô*, a jovem que cumpre as mesmas funções da *ekedi nagô*, filhas de santo.<sup>164</sup> Essa aproximação de atuais gêneros de música ao sagrado e à dança é muito comum nas culturas tradicionais, onde a música é parte indissociável do indivíduo e da sociedade, em especial naquelas provenientes da África. De acordo com Muniz Sodré, "na cultura tradicional africana,..., a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras - danças, mitos, lendas, objetos - encarregadas de

---

<sup>159</sup> cf. Rosenfeld, Anatol - **Negro, Macumba e Futebol**. SP: Perspectiva, 1993. pp.68-71

<sup>160</sup> idem, ib. p.62

<sup>161</sup> João da Baiana, depoimento ao MIS, in: op. cit. p. 52

<sup>162</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: op. cit. p.82

<sup>163</sup> cf. Cacciatore, O. G. - **Dicionário de cultos Afro-brasileiros**. 3a. ed. RJ: Forense, 1988. p.78

<sup>164</sup> idem., ib. p.226

acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o *aiê*, em *nagô*) e o invisível (o *orum*). Assim, conclui Muniz Sodré, "a vinculação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas. Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos - gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração - é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte".<sup>165</sup>

Nesse período, anterior aos anos 1930, o samba não estava definido como um gênero musical. Entre seus vários significados, a integração do profano com o sagrado, do lúdico com o solene, fazia-se da festa de *candomblé* também uma festa de samba. Devia-se apenas respeitar as especificidades de cada ritmo e de cada dança. Assim podemos entender este trecho de um depoimento de Donga, onde o compositor esclarece cada particularidade das antigas festas:

"...As festas eram em qualquer casa, cada qual ao seu estilo. As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha festa na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada. É bom esclarecer que batucada não é samba, pois esta mais próximo da capoeiragem. Batucada é quase 'tiririca' que é capoeiragem, pois foi o primeiro canto que apareceu na capoeira. Assim: 'Tiririca é faca de cortá, não me mata, moleque de sinhá, e-ê galo já cantou'. Isso é da época escravista (sic). Batuque é capoeiragem porque você tem que dar o nome do que tira o outro: 'tronco', 'banda', 'facão', 'encruzilhada', 'sentado', 'em pé' etc. Isso é coreografia de capoeiragem e na batucada também tem. São os

---

<sup>165</sup> Sodré, M. – **Samba. O dono do corpo**. op. cit. pp.21-23

'preceitos', pois para você ir lá tem que fazer umas 'letras'. Muitos fazem confusão, mas batucada não tem nada a ver com o samba. Samba-batuque é equívoco, pois o samba é sapateado, nos pés, pelos homens, e nos quadris, pelas mulheres".<sup>166</sup>

No Rio de Janeiro, a  *festa do samba*  - onde se brincava no batuque e na capoeira, dançava-se o samba, improvisava-se versos no partido-alto e no jongo, além de praticar-se os cultos religiosos - recebeu o nome de  *Pagode* . Carlos Cachça, um dos maiores compositores da história da Mangueira, é quem nos conta:

"O pagode é coisa antiga; o samba, nosso samba do morro, de origem humilde, se conservou apesar de tudo. Sempre houve samba aqui no moro. Era pagode-folia...'vou naquela folia no fundo de quintal'... Naquele tempo a gente falava de folia no fundo de quintal, mas a modalidade da música era a mesma...a gente ia lá na roda de samba bater um pandeiro, tocar um cavaquinho, bater qualquer coisa, até numa lata. Depois passou, samba passou pro disco e já é outra história, mas a origem mesmo é essa...com a macumba e o candomblé tinha certa ligação. Não funcionavam assim juntas. A macumba era macumba, o samba era samba, o batuque era batuque, mas eram todos a mesma coisa. As cantigas eram as mesmas, o mesmo instrumental...tudo muito rudimentar. A gente saía da macumba pra folia ou vice-versa, não havia prioridade. Quando acontecia a macumba, virava samba; embora o cântico fosse semelhante, na macumba havia manifestação dos orixás. Já o samba não; o samba era só cantar e tocar, não tinha manifestação de orixás, não havia incorporação, mas o cântico se assemelha... tanto que o samba mesmo vem da macumba, do candomblé...o pagode em seus primórdios era mesmo no terreiro. Esse fundo de quintal que tem hoje aí, era antigamente a mesma coisa. Embora depois desaparecesse porque eram outras modalidades de brinquedo, de folia, mas voltou com a mesma roupagem...O partido alto tinha sempre um cavaquinho acompanhado, cavaquinho e pandeiro, e se respondia em versos improvisados...mas era tudo dentro da mesma história...a batucada era aquela que dava uma rasteira. Batucada era samba da pesada, dava uma rasteira para o outro cair, pra jogar no chão...No partido alto, eu cantava um verso, outro cantava outro...era tudo a mesma família, era a batucada, era o samba, era macumba, era candomblé, era até o jongo. Tinha jongo aqui na Mangueira, mas era muito restrito...era naquelas famílias de jongueiros, de

---

<sup>166</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: op. cit. pp.77-78

ascendentes mais próximos de africanos, os cânticos eram mais lamentosos, eram lamentosos, protestos, mas tinha jongo aqui desde 1902, quando eu nasci aqui. Não havia outras modalidades de divertimento: era macumba, era samba, era batucada, era jongo dos ancestrais...a cantiga de meu avô era um jongo. Eu aprendi também e tive influência daquilo, de forma que a gente aprecia tudo isso. Mas são sempre cânticos lamentosos, protestos, sofrimentos dos ancestrais..."<sup>167</sup>

Uma festa só é festa se tiver muita comida e muita bebida. As antigas *festas de samba* caracterizavam-se também pela fartura. Na "Pensão Viana", casa do *imortal* Pixinguinha, lugar freqüentado por Villa-Lobos e onde o compositor Sinhô – o aclamado *Rei do Samba* - morou por algum tempo, as festas eram fartas. Pixinguinha, quando adulto um famoso *bom copo* - no seu *escritório*, o Bar do Gouvea, muito freqüentado pelo compositor, seu *santuário* permanece inalterado, preservando-se sua *mesa* e seu *copo*, ainda hoje -, conta-nos como eram as festas de sua infância, quando ainda era *apenas* um *bom garfo*:

"Lá em casa tinha festa todos os dias. Era uma casa com oito quartos: quatro em cima e quatro em baixo. Muita gente morou lá. Sinhô, por exemplo, morou lá. Era conhecida como Pensão Viana. De vez em quando, encostava um caminhão e despejava 100, 200 garrafas de cerveja preta. Me lembro bem: cada garrafa custava 300 réis. Numa daquelas festas, eu estava com uma fome danada, fui até a mesa, retirei o pano que cobria a travessa com a carne assada e cortei um pedaço de carne. Um cunhado me viu e deu o grito: 'Sai daí, Carne Assada!' Todo mundo sabia que eu adorava carne assada e acabei ficando com o apelido de Carne Assada".<sup>168</sup>

O pagode, como festa de caráter coletivo, espontâneo, tradicional, atuava como "um espaço de sociabilização fundamental, particularmente nos setores pobres, lugar de encontro para o agregar de negros e mulatos da urbe, uma população concentrada com maior intensidade em alguns bairros do Centro - Lapa, Riachuelo, Catumbi -, nos morros e nos subúrbios da Zona

---

<sup>167</sup> Carlos Cachaça, depoimento dado em entrevista a Alejandro Ulloa, in: Ulloa, A. – **Pagode...** op. cit. pp.102-104

Norte e da Baixada Fluminense. Nessas áreas, o pagode, foi e é um acontecimento central na cotidianidade de seus habitantes. E isso não só porque está vinculada a outras práticas de caráter mágico-religioso já assinaladas, mas também porque está ao alcance do bolso e do poder aquisitivo dos pobres. Nada mais fácil que aproveitar os instrumentos que cada um tem e juntá-los com a vontade de cantar e dançar, para que se arme um pagode com motivo de aniversário, nascimento, casamento ou com o único motivo de reunião, de reunir-se com amigos e familiares para comer, beber e cantar".<sup>169</sup> Assim, o pagode, ao contrário de outros acontecimentos festivos que os negros e pobres do Rio de Janeiro participavam, - como os vinculados com a tradição européia e/ou católica com data prevista no calendário -, não tem data pré-estabelecida para ocorrer, qualquer dia pode ser um dia de pagode.

O caráter lúdico e imprevisível encontrado nas *festas do samba* pode ser observado na própria estrutura de suas músicas, das músicas ali tocadas e dançadas, ou das músicas oriundas do século XIX que contaram nitidamente com a participação do negro para sua realização. Dizia Donga:

"...Toda música popular é caracterizada pelo ritmo. Não é preciso ser um sabichão para descobrir isso. (...)"<sup>170</sup>

O ritmo é o elemento fundamental, não apenas da chamada música popular, como também de qualquer outra música. "Sem movimento não há ritmo, sem ritmo não há música", dizem os músicos, e aqui não estamos nos referindo *apenas* aos instrumentos de percussão. Uma nota tocada no violino, por exemplo, não é muita coisa, mas ao tocarmos uma outra na seqüência (pode ser a mesma inclusive), então temos uma dinâmica rítmica que poderá resultar numa linha melódica e que por sua vez poderá servir de guia para a harmonia, para a orquestração e assim por diante. O *jazzman* Wynton Marsalis, juntamente com o maestro Seiji Ozawa da Orquestra Sinfônica de Boston, em um de seus recentes trabalhos de divulgação do *jazz*, nos lembra

---

<sup>168</sup> Pixinguinha, depoimento ao MIS, in: **Série Depoimentos**. op. cit. p.58

<sup>169</sup> Ulloa, A. – **Pagode...** op. cit. pp.155-156

que uma das coisas que os músicos mais gostam de fazer é *brincar* com o ritmo. Há várias maneiras de se *brincar* com o ritmo, mas a mais *divertida* certamente é a sincopa. A sincopa, como se sabe, é uma alteração rítmica proporcionada pelo prolongamento de uma nota musical (ou um som qualquer) de um *tempo fraco* em um *tempo forte*. Ou, como melhor definiu Wynton Marsalis, "é uma maneira de se fazer o inesperado", como um drible no futebol, ou um golpe de capoeira que derruba o adversário. A sincopa é uma maneira de se ir "propositadamente contra um padrão rítmico estabelecido".<sup>171</sup> E a sincopa, não podemos nos esquecer, "não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais freqüente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica". Assim, "a sincopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa - uma solução de compromisso".<sup>172</sup>

Essa *brincadeira* rítmica, imprevisível e desestabilizadora, já se fazia sentir, de um modo mais claro, desde pelo menos a segunda metade do século XIX, com o lundu, as polcas, - por exemplo, de uma Chiquinha Gonzaga -, e o maxixe. A sincopa por sua característica de desestabilizar a métrica musical, cria uma sensação de *vazio rítmico* que leva o ouvinte compulsivamente a preenche-lo, seja através do corpo (batendo o pé, por exemplo) e/ou seja através da dança.<sup>173</sup> Danças essas que, por vezes, chegaram a ser "excomungadas" pela sociedade, como o foi o maxixe por exemplo, pois estavam carregadas de "erotismo e sensualidade".<sup>174</sup> A esse respeito, Edinha Diniz observa que "as inúmeras acusações de sensualidade das danças negras nos faz suspeitar de que o uso do corpo neste caso possa ser

---

<sup>170</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: op. cit. p.92

<sup>171</sup> Sobre a sincopa, ver o documentário para TV: **Why Toes Tap. Marsalis on Rhythm.** prod. Peter Gelb/Pat Jaffe, 1994.

<sup>172</sup> Sodré, M. - **Samba. O dono do corpo.** op. cit. p.25

<sup>173</sup> idem, ib. p. 11

<sup>174</sup> Calado, C. - "Notas sobre a música popular brasileira e o jazz". in: **O Jazz como Espetáculo.** SP: Perspectiva, 1990. p.232

entendido como uma expressão mesma da rebeldia escrava. Pois a soltura e desrepressão corporal do negro parecem exceder as exigências coreográficas rituais. Assim, mais que elemento característico da cultura negra, o fato do escravo manter enorme flexibilidade corporal nas suas danças pode indicar a necessidade de liberar o corpo, patrimônio do senhor. E neste caso a manutenção e persistência talvez indiquem vestígios da herança escrava, da mesma forma que a tão aludida indisciplina como traço do comportamento brasileiro parece apontar no mesmo sentido".<sup>175</sup>

No tocante às festas das Tias baianas, por sua vez, a repressão policial talvez se fizesse menos por razões *morais*, como as ditadas contra o maxixe e a sensualidade das danças negras em geral, que por motivos *civilizatórios*, - ainda que o padrão civilizatório adotado seja também moralizador -, no sentido de "excomungar" o próprio negro, ou melhor a "mancha negra" do passado, da nova "civilização brasileira". Entretanto, as *brechas* existiam em meio à repressão, e podia-se, por exemplo, tirar permissão para realizar o samba. Diz-nos João da Baiana como se podia tirar uma licença com a polícia:

"Era preciso ir até a Chefatura de Polícia e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. Daquele samba saía batucada e candomblé, porque cada um gostava de brincar à sua maneira. Então o Chefe da Polícia dava uma licença geral".<sup>176</sup>

O samba, em sua modalidade de festa, como estamos querendo mostrar, não apenas tinha uma função primordial, como um agente aglutinador na vida das comunidades negras jogadas no meio da modernidade capitalista, - com suas forças desintegradoras -, como representava também um elemento lúdico fundamental para o indivíduo das camadas subalternas, os pobres em geral. Assim, nas *rodas de samba* que se formavam nos vários pontos do Rio de Janeiro dos anos 1910 e 1920, de acordo com João da Baiana:

---

<sup>175</sup> Diniz, E. - **Chiquinha Gonzaga. uma história de vida.** 4a. ed. RJ: Rosa dos Tempos, 1999. p.83

<sup>176</sup> João da Baiana, depoimento ao MIS, in: op. cit. p.52

"Havia de tudo. Os brancos daquele tempo gostavam do samba. Tinha branco capoeira, cantor de samba, compositor, batuqueiro e tudo. Não havia seleção de raça".<sup>177</sup>

*Devido a essa relativa grande presença do samba na sociedade carioca, - some-se aqui o fato de não ser uma exclusividade das comunidades negras e de já ter o interesse despertado por alguns membros da elite social -, a única coisa, talvez, que o samba/festa/dança não poderia fazer nesse momento, era não continuar a existir. Quando a repressão apertava na planície da cidade, e não dava para remediar de forma alguma, subia-se o morro. De qualquer modo fazia-se o samba. Ainda é João da Baiana quem comenta:*

"...E esse negócio de dizer que o samba nasceu no morro também não é realidade. O samba nasceu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a favela dos meus amores e o morro de São Carlos, mais conhecido por Chácara do Céu. Nós sambávamos nesses dois morros".<sup>178</sup>

O processo de formação das favelas cariocas tem suas origens ligadas à Guerra de Canudos (1896-1897), com a vinda em grande número dos soldados que nela combateram e que sem ter onde morar construíam seus casebres no alto dos morros, e ao combate aos cortiços da cidade, com o fechamento do famoso Cabeça de Porco em 1890, em nome da Higiene Pública, anteriores portanto às reformas urbanas de Pereira Passos. Todavia, com as reformas do prefeito Pereira Passos, o déficit habitacional para as camadas pobres, que já era grande, aumentou ainda mais na Capital Federal. "Num curto espaço de dez anos, surgem, pois, diversas favelas na paisagem carioca. Em comum, elas apresentam não apenas a localização nas encostas dos morros da cidade, mas também a proximidade de importantes fontes de emprego, tanto no centro como nos bairros residenciais. A partir da década de

---

<sup>177</sup> idem, ib. p.64

<sup>178</sup> idem, ib. p.62

1920, a expansão das favelas tornar-se-ia multidirecional e incontrolável".<sup>179</sup> Segundo Nicolau Sevcenko, no período das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos, as favelas não se constituíam um problema social em si, mas apenas quando "visíveis da avenida Central".<sup>180</sup> Isto é, em última análise, o desinteresse - num misto de temor e pouca sensibilidade para com as camadas mais pobres da sociedade - das autoridades constituídas do período do "bota-abaixo", se não deu o início ao processo de favelização da cidade, contribuiu enormemente para sua expansão desenfreada nas décadas posteriores. E talvez tenha sido em decorrência desse descrédito das autoridades do período, que o morro passou a ser um sinônimo de liberdade para a prática do samba. Com a expansão das favelas, expandia-se também os lugares de samba. No correr dos anos 1920, em algum desses morros, *corria-se o risco* de encontrar "vagabundos" como um certo *pretinho* chamado Angenor, mais conhecido por nós como Cartola, que agora vai nos dar seu depoimento sobre essa época:

"Eu - raramente - descia o morro pra pintar no Estácio. Lá encontrava gente legal como o Ismael Silva, o Brancura, o Baiaco, tudo gente fina. Eles foram os primeiros a elogiar meu samba primeiro, um negócio assim, meio pé-quebrado, meio sem graça, mas muito prestigiado: o *Chega de Demanda*. Os caras me animaram tanto que aí eu saí fazendo uma porção... Bem que o pessoal do Estácio me

---

<sup>179</sup> Abreu, M. de Almeida - "Reconstruindo uma história esquecida: origens e expansão das favelas do Rio de Janeiro". in: **Espaço e Debate**. n. 37, 1994. p.38

<sup>180</sup> Sevcenko, N. - **Literatura como Missão**. op. cit. p.34

chamava. Mas era rabo certo. A polícia fazia o nome, prendendo os freqüentadores das rodas de samba do asfalto. Subir lá em cima? De cima pra baixo? Nunca".<sup>181</sup>

O caráter festivo do samba da Cidade Nova e redondezas, vinculado ao candomblé, no morro, manteve-se. O jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume, em suas andanças pelos morros do Rio de Janeiro durante o início dos anos 1930, colheu esse depoimento, dado por "seu" Xande, do morro do Salgueiro:

"Os candomblés que realizamos aqui, são de caráter festivo: é um qualquer que receba um benefício e trata logo de *fazer a obrigação*, pagando o que prometeu ao Santo de sua devoção. É o mesmo que se faz nas igrejas. Lá prometem missas e velas e eles aqui oferecem um *amalá* ou dão *comida à cabeça*, que são festas magníficas e animadíssimas, como também, aqueles em que um *filho de Santo paga uma multa* por qualquer falta cometida. São festas imponentes, onde se come, e dança, no meio da maior alegria e do maior entusiasmo, sem contudo esquecer a religião. Quer ouvir um samba que se canta sempre em tais festas aqui no morro? Escute só:

Sapateia ó mulata bamba!

Sapateia em cima do salto.

Mostra que és filha do samba,

Do samba de partido alto.

(...)

Você seja de que *linha* for

Que eu prefiro a de *Umbanda*

Quando no Samba vejo o meu amor

Sapeco logo uma boa *banda*...<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Cartola, depoimento citado in: Silva, M. T. B. da & Oliveira Filho, A. L. - **Cartola. Os tempos idos.** 3a. ed. RJ: Funarte, 1997. p.47

<sup>182</sup> cit. in: Guimarães, F. (Vagalume) - **Na roda do samba.** 2a. ed. RJ: MEC/Funarte, 1978. pp.195-196 (grifos nossos)

A crise habitacional do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, somada à política de exclusão econômica e social, propiciava uma situação das mais cruéis para com as camadas mais pobres da cidade. Para se obter um trabalho fixo exigia-se uma residência e endereço fixo, o que era bem difícil de se ter graças aos altos índices dos valores dos aluguéis, decorrente da grande especulação imobiliária provocada pelo "bota abaixo". E para se poder pagar os altos preços dos aluguéis, era preciso ter um emprego fixo. Ainda que muitos vivessem de *biscates*, esse expediente não garantia renda suficiente e nem tão pouco, regular, para se poder morar nos bairros residenciais da *planície* da cidade. Nesse sentido, a *vadiagem*, um crime previsto no código penal e o desempregado, - quer dizer, o *vadio*, o *malandro* -, passa a ser *caçado* pela polícia.<sup>183</sup> O morro, assim como a Lapa ou outros bairros da *planície*, também tinha sua *gente valente*. É novamente o *malandro* Cartola, quem nos conta:

"Você sabe, eu me criei no meio dos valentes, fazendo minha modinha devagar e sempre, sempre devagar e sempre: sim senhor, não senhor. Nunca ninguém me fez mal aqui [na Mangueira]. Você deve saber daquele caso meu com o falecido Marcelino, o Massu, não sabe? Eu namorei a mulher dele e não aconteceu nada. (...)

Cheguei perto dele e disse:

- Escuta, Marcelino, o negócio é que eu estou parado na mulher de um cara valente paca...

- Valente aqui só eu, garoto, vai firme...

E eu fui. Só que era a mulher do próprio Marcelino. Eu tinha o quê? 18/19 anos. Aí subi o morro e me empapucei...O Marcelino sacou que naquele dia eu faltei à roda de samba. E foi me catar na casa dele...O homem, com um punhal desse tamanho, não sabia se furava a mulher ou se me furava. Eu descí, de calça na mão. Até que ele pegou no meu cangote magro. Tudo o que ele dizia, bufando, de minha mãe, eu concordava chorando. Ele preferiu livrar minha cara, senão você estava

entrevistando o Cartola na sessão espírita. Marcelino era ingênuo. Contou o fato na turma que freqüentava a barbearia.

- Ué, você não disse que ele é seu aluno? Pois dê um diploma pra ele. Tá quase professor!

Marcelino mudou de mulher".<sup>184</sup>

Numa interpretação de Muniz Sodré, "o morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a freqüente louvação (por muitos considerada alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o valor da cultura dominante. O morro, assim como a *Terra de São Saruê* para os sertanejos, é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração 'filosófica' de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes do real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra".<sup>185</sup> As rodas de samba, as *festas de samba*, anteriormente praticadas na *planície*, paulatinamente vão *subindo o morro*, e assim o sentimento comunitário ganha mais um forte elemento: o *ser do morro*. Ainda é Cartola quem nos conta, sobre seus tempos de infância, onde as lembranças das festas nas casas das Tias baianas já vão, de certo modo, se esvaindo:

"No meu tempo, as rodas de samba eram realizadas nos fundos das residências das *velhas sambistas* denominadas Tias, que muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal".<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> cf. Fenerick, J. A. – **O Anarquismo Literário...** op. cit. pp.45-46

<sup>184</sup> Cartola, cit. in: Silva, M. T. B. da & Oliveira Filho, A. L. - **Cartola. Os tempos idos.** op. cit. p.41

<sup>185</sup> Sodré, M. – **Samba. O dono do corpo.** op. cit. pp.64-65

<sup>186</sup> Cartola, cit. in: Silva, M. T. B. da & Oliveira Filho, A. L. - **Cartola. Os tempos idos.** op. cit. p. 46 (grifos nossos)

Além do pagode, sem data pré-estabelecida para ocorrer, os sambistas também se organizaram em torno de festas com datas previstas no calendário, como o carnaval. "Enquanto a elite faz seu carnaval de várias formas, nos bailes elegantes, no corso, e até nas grandes sociedades, o povo encontra sua maneira de se divertir. Brincar na rua livremente, sem levar em conta os parâmetros culturais impostos pela intelectualidade, independentemente do apoio oficial, sempre foi e ainda é a forma mais espontânea e descomprometida de aproveitar o carnaval. E a mais freqüente também".<sup>187</sup> Apesar do samba (como gênero musical definido) não figurar, nos primeiros anos da década de 1920, como a música de grande sucesso no período das festas de Momo, vale a pena notar o caráter comunitário, - para não dizer de *comunhão* - dos primeiros cordões, ranchos, e posteriormente, das primeiras Escolas de Samba.<sup>188</sup> Ou, nas palavras de Sérgio Cabral, "na primeira metade do século XIX, com a criação dos cordões, o carioca encontrou uma forma de brincar o carnaval em grupo. Cordão era o nome genérico de vários tipos de agrupamentos e tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto os escravos".<sup>189</sup> Entretanto, nos anos 1910/20, talvez tenha sido nos ranchos a forma que o *carioca* (em grande parte os migrantes da Bahia) mais se *encontrou* para brincar o carnaval. É Donga quem fala:

"- O Carnaval naquele tempo se desenvolvia com grupos e blocos. Os baianos que chegavam de sua terra iam para a casa do Miguel Pequeno ou então da Tia Bebiana, que morava próximo. Miguel Pequeno era uma espécie de cônsul dos baianos. As casas naquele tempo tinham sempre 4 ou 5 quartos, de modo que dava pra todo mundo. Além disso sempre tinham quintal nos fundos, com pés de mamão e de fumo. Havia fartura. A turma vinha da Bahia e ficava alojada lá até se arrumar melhor. Seu Miguel era casado com Tia Amélia Quindunde. Ele era escuro, mas Tia

---

<sup>187</sup> Valença, R. - **Carnaval. Pra Tudo se acabar na quarta-feira**. RJ: Relume Dumará, 1996. p.39

<sup>188</sup> Sobre as músicas de carnaval durante os anos 10/20, ver os programas de rádio: **Carnaval Antigo I (1900-1920)**, Rádio Tupi: 3/6. 11. 46 e **Carnaval Antigo II (1921-1946)**, Rádio Tupi, 10/13.11.46, apresentados por Almirante: Collector's Editora Ltda. RJ:s/d. (fitas k-7); e, **Os ídolos do rádio: Almirante**. vol. XX, Lp editado por: Collector's Editora Ltda., RJ:s/d. (edição limitada para colecionadores)

Amélia era uma mulata muito bonita, não era brincadeira. Tão boa que todo mundo olhava para ela. Um espetáculo! A presença dela atraía mais as pessoas para a casa do Miguel Pequeno. Este, a exemplo do 'Sereia', do 'Dois de Ouro', queria também fundar um rancho. Ele tinha tirado a licença na Polícia,..., porque naquele tempo era preciso legalizar-se para fundar um rancho. Hilário Jovino, depois de ter fundado o 'Dois de Ouro', já estava sendo conversado pelo seu Miguel para participar do seu rancho, pois ele precisava de elementos bons e o Hilário era um sujeito de tirocínio tremendo, inteligente mesmo. O Hilário estava 'vai não vai'. Houve então uma espécie de cisão no 'Dois de Ouro' e o Hilário arrumou um fuxico a fim de ir para o rancho que o Miguel queria fundar. Mas o Miguel demorou muito e o Hilário nem chegou a ajudar. Atrapalhou. Não sei o que a Tia Amélia viu no Hilário que acabou fugindo com ele. Isso virou um caso. Tia Aciata já estava morando na casa do Seu Miguel. Com o acontecimento Seu Miguel não quis mais saber do 'Rosa Branca', o rancho que ia ser feito, e deu todos os papéis para Tia Aciata. Hilário então, passou a odiar a Tia Aciata e esta retribuía o ódio. Daí ela se organizou. Mas houve outro caso que acentuou mais a divergência. O Hilário também teve um 'negócio' com a Mariquita, filha da Tia Aciata. Nessa altura ela mudou-se para a rua dos Cajueiros. Desta rua é que ela passou para a Visconde de Itaúna, na Praça Onze,... Quando ela foi para a rua Visconde de Itaúna, muito mais tarde, o Hilário já tinha fundado o 'Jardineira' [rancho nos molde baianos], na travessa do Bom Jardim".<sup>190</sup>

Hilário Jovino Ferreira (pernambucano de nascimento), a quem Donga sempre se referiu como "um verdadeiro professor na formação dos ranchos"<sup>191</sup>, foi um dos maiores animadores do carnaval carioca das primeiras décadas do século XX. Hilário, fundador do "Dois de Ouro" e do "Rei de Ouros", segundo Sérgio Cabral, "participou também da fundação dos ranchos As Jardineiras, Filhas da Jardineira, Rosa Branca, Ameno Resedá, Reino das Magnólias, Riso Leal e outros". Ainda segundo Cabral, muitos desses ranchos cumpriam as mesmas funções dos ranchos de Reis da Bahia, "já o Rei de Ouros foi o

---

<sup>189</sup> Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. RJ: Lumiar, 1996. p.21

<sup>190</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: op. cit. pp.78-79

<sup>191</sup> idem, ib. p.79

primeiro a assumir a sua função carioca, ou seja, sair no carnaval".<sup>192</sup> Num período onde se praticava *dois carnavais*, o "grande carnaval" das grandes sociedades (Fenianos, Tenentes do Diabo, Democráticos etc.) e o "pequeno carnaval" das camadas pobres da cidade, "o surgimento dos ranchos amplia e legitima a participação popular nos festejos de rua. É a resposta popular aos apelos civilizatórios recorrentes nos discursos e pressões das elites republicanas. São as manifestações mais ordeiras da elite negra e dos pequenos funcionários e operários que compunham a classe média baixa, já afeitos aos novos códigos modernos urbanos, às novas normas. Por suas características culturalmente mais *desenvolvidas* e pela intensa repressão policial a qualquer agrupamento considerado perigoso como os cordões, os sujos e rodas de batucada, pouco a pouco, asfixiam a violência explícita de *capoeiras* e *marginais* organizados em bandos rivais que, ao se cruzarem, 'recorriam às armas brancas que portavam deixando ao fim da refrega alguns feridos e mesmo mortos'. Propiciam um novo tipo de festejo ao deslocarem para o Carnaval os folguedos populares religiosos em nova conformação".<sup>193</sup>

Além disso, os ranchos criados pelos baianos da Saúde, já existindo em Salvador em suas primitivas bases, estruturadas a partir dos pastoris e maracatus, mantiveram a "forma processional-dramática e a 'pretensão didática de transmitir conhecimento' dos ritos católicos de procissões em louvor aos santos, reconhecidos em 'narrativas durante o desfile a partir de figuras e procedimentos repetidos e atualizados', com novo enfoque musical e coreográfico, ganham um sentido mais recreativo e alegórico, musical e artístico, ao serem aceitos pelas elites e se expandirem pela cidade, ao se tornarem mais cariocas, perdendo a feição místico-comunal baiana".<sup>194</sup>

Do ponto de vista estritamente musical, os ranchos, em seus *desfiles*, se utilizavam dos instrumentos provenientes das bandas, como a Banda do Corpo de Bombeiros, com seus diversos instrumentos de sopros (metais e madeiras), dos instrumentos das formações de conjuntos de choros, com seus violões, cavaquinhos e bandolins, "juntamente com os ritmos pulsantes emitidos pelos

---

<sup>192</sup>Cabral, S. - *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit. p.23

<sup>193</sup> Gardel, A. – *O Encontro entre bandeira e Sinhô*. RJ: SMC/DGDIC/D, 1996. pp.122-123

<sup>194</sup> idem, ib. op. cit. p. 123

batuqueiros em seus cortejos, combinação essa que imporia um ritmo mais lento de desfile que os só batucados, acabam por gerar um gênero musical novo e específico, a marcha-rancho, mais condizente com o requinte dos músicos, sem perda da base rítmica forte, que marcará esse tipo de manifestação".<sup>195</sup> A marcha de rancho, ou simplesmente marcha-rancho, modalidade que possivelmente teve seu início com o *Ó Abre Alas* (1899) de Chiquinha Gonzaga para o Cordão Rosas de Ouro, no carnaval dos ranchos, convivia ao lado de tangos, polcas, maxixes, emboladas e outros gêneros. No decorrer da década de 1920, entretanto, e segundo Almirante, a marcha-rancho, ou marchinha, iniciava sua trajetória de predomínio no carnaval, tanto que já em 1930, uma jovem e quase desconhecida cantora, Carmem Miranda, transformava-se no fenômeno da época em vendas de discos, com a marcha de Joubert de Carvalho, *Pra você gostar de mim (Taí)*. O samba, por sua vez, no decorrer dos anos 1920, nas figuras de Donga, Sinhô, Caninha entre outros, passava a ocupar cada vez mais espaço no carnaval, através do lançamento e divulgação de suas músicas na tradicional Festa da Penha, nos domingos do mês de outubro.<sup>196</sup> Assim, no final da década de 1920, viu-se o aparecimento do embrião, por assim dizer, das Escolas de Samba cariocas. A Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba, de acordo com Sérgio Cabral, porém, "nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928, (...) no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundada pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba".<sup>197</sup> Apareciam em fins dessa década, os *bambas* (do quimbundo *mbamba*, que significa literalmente mestre, professor) do Estácio de Sá. Ismael Silva, um dos bambas do Estácio, se recorda de como criou o nome *escola de samba*:

---

<sup>195</sup> idem, ib. p.123

<sup>196</sup> cf. **Carnaval Antigo I (1900-1920)**, Rádio Tupi: 3/6. 11. 46 e **Carnaval Antigo II (1921-1946)**, Rádio Tupi, 10/13.11.46, apresentados por Almirante. RJ: Collector's Editora Ltda. s/d. (2 fitas k-7)

"Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: 'É daqui que saem os professores'. Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: 'Deixa falar, é daqui que saem os professores'. Daí é que me veio a idéia de dar o nome *escola de samba*..."<sup>198</sup>

A Deixa Falar, do bairro do Estácio de Sá, era apenas mais uma das inúmeras agremiações carnavalescas que surgiam a cada ano em toda região que "cercava o Centro da cidade - Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Catumbi, Rio Comprido, Cidade Nova. Eram blocos, cordões e ranchos que, no carnaval, se apresentavam na Praça Onze".<sup>199</sup> A Praça Onze, nos anos 1920, funcionava como uma espécie de *ponto de convergência* de todo o mundo do samba durante o carnaval. Ranchos, blocos e cordões que perambulavam pela cidade, e em algum momento passavam na Praça Onze. Os *laços de samba* no carnaval se estreitavam, portanto, cada vez mais entre os sambistas de vários pontos da cidade, passando pela praça famosa do samba. Cartola assim se recorda:

"A gente desfilava nos domingos de carnaval na Praça Onze e, às segundas-feiras, o pessoal do Estácio vinha aqui para o morro. Na terça-feira, a Mangueira ia ao Estácio. A amizade era muita. O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Nós tínhamos assim um certo respeito pelo Estácio. Fora do carnaval mesmo, o pessoal do Estácio vinha pra cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. E nós tínhamos respeito a eles como os mestres do samba".<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit. p.41

<sup>198</sup> Ismael Silva, cit. in: Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit p.241

<sup>199</sup> Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit p.42

<sup>200</sup> Cartola, in: Silva, M. T. B. & Oliveira, A. L. - **Cartola. Os tempos idos**. op. cit. p.46

Precisamos ainda fazer notar que, no Rio de Janeiro, mesmo levando-se em conta uma divisão social do espaço urbano, em espaços para o desfrute das elites - como a avenida Rio Branco - e áreas populares como a Praça Onze, esses espaços não eram totalmente estanques e impenetráveis. O cosmopolitismo impulsionado pelo processo de modernização da cidade implicava, mesmo que para *dísfarçar* as desigualdades sociais, uma certa *interação* entre os vários membros da sociedade carioca do período. Não era incomum que ranchos "bem aceitos", como por exemplo o Ameno Resedá, desfilassem em plena avenida Rio Branco nas terças-feiras gordas do carnaval, ao mesmo tempo em que alguns membros e costumes da elite social "penetrassem" na *Pequena África*.<sup>201</sup> De qualquer modo, nos anos 1920 a *geografia do samba* assim se apresentava: fundo de quintal das festas das Tias baianas, planícies e morros da cidade, largos e praças constituíam seu meio *natural* como forma de expressão das camadas subalternas da cidade.

A praça, como por exemplo a Praça Onze no Rio, em termos simbólicos para uma determinada comunidade, ganha um significado todo especial. Como bem observou Muniz Sodré, "de uma maneira mais geral, nas cidades mais infensas às mudanças modernizadoras, a praça é o lugar onde as pessoas se reúnem à noite para passear, namorar e também demonstrar suas habilidades musicais. É um ponto de concentração para acontecimentos importantes - econômicos, políticos, festivos - especialmente nas cidades fundadas pelos portugueses, onde a praça era considerada a principal unidade urbana. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização". Por vezes, ainda citando Muniz Sodré, "todo um bairro pode assumir características de 'praça'. É o caso da Lapa, que operou durante décadas uma espécie de interseção cultural entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio. Ali, os investimentos simbólicos do povo encontravam acolhida por parte de intelectuais e de alguns setores da pequena burguesia carioca".<sup>202</sup> Por suas características de lugar de encontro e comunicação entre elementos sócio-culturais diferentes, a praça, traduzia o diálogo travado pelo samba entre a *Pequena África* e a *cidade civilizada*. Mais

---

<sup>201</sup> cf. Gardel, A. – **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. op. cit. pp. 124-127

<sup>202</sup> Sodré, M. – **Samba. O dono do corpo**. op. cit., p.17

que do morro ou da cidade, poderíamos arriscar a dizer que, simbolicamente, o *samba* dos primeiros anos do século XX, multifacetado que era em significações, se organizava na situação de encontro, transitoriedade e improviso da *praça*. No entanto, o processo de transformação operado principalmente a partir dos anos 1930, marcado pelo início da oficialização do carnaval carioca, incremento do mercado musical e pelo crescimento das escolas de samba, criadas em fins da década de 1920, redefinem esse *espaço* do samba, e o improviso cede cada vez mais à “imposição” de modelos e normas, restrições e orientações, destinadas a um tipo de *espetáculo* urbano que transcendia às formas tradicionais de se praticar o samba e mesmo de se brincar o carnaval.

#### **b) A Festa do Carnaval.**

As escolas de samba, que nos anos 1920 “desfilavam” por vários lugares do Rio de Janeiro, a partir de 1932 passaram a ter um local determinado e específico a elas, para realizarem seus cortejos festivos, em termos de competição. Este local, a Praça Onze, já era um espaço ocupado pelas escolas de samba, e também por outros tipos de agremiações carnavalescas, nas folias destinadas a Momo. O fato novo, entretanto, seria apenas a crescente obrigatoriedade de realizar o desfile carnavalesco nos limites dessa praça. Segundo Monique Augras, “em 1932, o jornal *Mundo Sportivo* resolveu patrocinar o desfile das escolas de samba na Praça Onze, dia 7 de fevereiro. A iniciativa, conforme entrevista do compositor e desenhista Nássara, deve-se ao conhecido jornalista Mário Filho, que tanta influência teve na valorização do futebol brasileiro. Um repórter, Carlos Pimentel, muito ligado aos sambistas de morro, foi quem teve a idéia de dedicar matéria de jornal a entrevistas com o pessoal das escolas de samba, que praticamente ninguém conhecia. ‘Quando dá um estalo genial, genial mesmo, no Mário Filho: Ó

*Pimentel! E se, em vez de entrevistas, a gente fizer uma disputa entre eles? Eu estava na sala e ouvi tudo. Naquele momento, nascia o concurso de escolas de samba'. Esse primeiro concurso, para o qual Pimentel esboçou um arremedo de regulamento, carregava ainda certa dose de improviso: 'Na Praça Onze, num coreto feito por nós, pois não havia dinheiro no jornal, arrumamos cerveja, sanduíches de mortadela e outros salgadinhos. Foi Álvaro Moreira, foi sua mulher Eugênia, foi Orestes Barbosa e foram mais uns outros que fizeram parte do primeiro júri'".<sup>203</sup>*

A partir do momento da instituição dos desfiles, as escolas de samba passaram a conviver, simultaneamente, com um certo *reconhecimento social* misturado com doses de normatização de um tipo de samba que ficaria estritamente vinculado ao morro. Mesmo antes da instituição dos desfiles, o *peçoal* do Estácio já fazia um samba diferente do samba da Cidade Nova. O samba começa a ser estabelecido como gênero musical a partir do *morro*<sup>204</sup>, lugar para o qual os músicos da cidade irão voltar toda sua atenção, "solicitando" a matéria-prima para ser *incrementada*, para *adquirir valor* (para usar essa expressão de economia), na indústria do disco e/ou do rádio. "Os compositores do Estácio e da Mangueira, por exemplo, foram ampliando cada vez mais seus contatos com músicos das classes média e alta da cidade. Noel Rosa, ao que consta, teria sido um dos primeiros músicos desse segmento branco e de classe média a subir os morros, como os da Mangueira e do Estácio, e conviver com os sambistas desses redutos. *Para me livrar do mal*, samba que Noel fez em parceria com Ismael Silva em 1932, é representativo desse tipo de encontro. O compositor do Estácio teria apresentado a Noel a primeira parte do samba, que Noel concluiria 'em tom menor e num andamento mais cadenciado'".<sup>205</sup> Parcerias como a de Noel e Ismael, feitas nas "regras da arte", entretanto, durante um bom tempo, seriam mais exceções que propriamente a regra. O comum era o compositor do morro vender sua música (por motivos vários), juntamente com seu direito de autor sobre ela, para o

---

<sup>203</sup> Augras, M. – **O Brasil do Samba-Enredo**. RJ:FGV, 1998. p.29

<sup>204</sup> O *morro* em questão não se refere necessariamente a uma situação geográfica. O bairro do Estácio de Sá, por exemplo, apesar de próximo ao morro de São Carlos e outros, não é exatamente um morro. Assim, o morro torna-se uma questão simbólica, emblemática, um lugar mítico do samba.

<sup>205</sup> Naves, S. C. – **O Violão Azul**. op. cit. p.103

músico da cidade que então aparecia como sendo o *legítimo* compositor de mais aquele sucesso de carnaval.

O *samba de morro*, ou o samba praticado nas (e pelas) escolas de samba, será aquele que utilizará exclusivamente (ou obrigatoriamente) os instrumentos de percussão, muitas vezes também denominado de *batucada*. Uma roupagem muito diferente da maioria dos sambas das rádios e dos discos, principalmente daqueles que se utilizavam dos “sofisticados” arranjos orquestrais feitos, por exemplo, por um Radamés Gnattali. Desse modo, na década de 1930, o *samba de morro* presenciaria um duplo processo de valorização social, - juntamente com sua *exploração* comercial, por meio dos cantores do rádio e do disco -, e de controle social. “Do ponto de vista do controle social”, afirma Augras, “os concursos são sem dúvida eficazes. Premiar o desempenho de determinado grupo permite reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de seguir rotas desviantes. Sob a aparência de valorizar a produção desses grupos, o concurso institui uma hierarquia de valores outros, acaba assegurando a manutenção de um modelo estável e de fácil fiscalização. E o primeiro passo para tanto é a regulamentação”.<sup>206</sup>

O bairro Estácio de Sá, a partir do sucesso de seus principais compositores, funcionou como uma verdadeira e gigantesca bomba, que ao explodir, lançou seus estilhaços para todos os cantos do Rio de Janeiro. O *estilo* de samba do Estácio espalhou-se pela cidade com uma velocidade incrível. De acordo com Sérgio Cabral, “quando Francisco Alves gravou *A Malandragem*, em fins de 1927, comunidades como as de Mangueira, Salgueiro, Osvaldo Cruz, Morro da Favela, Morro da Formiga, Zona da Leopoldina e outras já contavam com compositores que, dali a pouco, seriam conhecidos em todos os lugares e teriam os seus sambas gravados pelos cantores da época”.<sup>207</sup> Mas esse samba do Estácio, que possibilitou a “definitiva” separação entre maxixe e samba, e que tanto sucesso fez no rádio, nas vozes dos nossos melhores cantores e cantoras da época, foi um samba criado primordialmente para o carnaval, para acompanhar o cortejo de

---

<sup>206</sup> Augras, M. – **O Brasil do Samba-Enredo**. RJ:FGV, 1998. p.30

<sup>207</sup> Cabral, S. – **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. RJ: Lumiar, 1996, p.60

carnaval. O próprio Ismael Silva, um dos criadores do *estilo* do Estácio, sempre enfatizou esta questão. O samba do Estácio foi feito para os agrupamentos carnavalescos poderem andar pelas ruas, tocando os instrumentos que eles tinham à mão (instrumentos de percussão, quase sempre feitos na *base do improviso*, com latas encouradas etc.) e cantando. Diz Ismael Silva:

“Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim:

*Bum bum paticumbumprugurundum...*

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz

De não resistir

Nem é bom falar

Se a orgia se acabar...”<sup>208</sup>

A geração de sambistas que começou a fazer sambas no *estilo* do Estácio, é uma geração nascida entre os anos de 1900 e 1910, muito mais nova que a geração dos músicos da Cidade Nova, invariavelmente nascida nos últimos anos do século XIX. Além disso, essa nova geração de sambistas não havia experimentado o início, (ou dado os primeiros passos na direção), daquilo que chamamos de profissionalização do músico na nascente indústria cultural das primeiras décadas do século XX. Isto é, os novos sambistas nunca trabalharam nos locais onde a geração de Sinhô e Pixinguinha trabalhou. Esses novos sambistas negros e/ou pobres nunca trabalharam nas salas de espera ou palcos dos cinemas mudos, nos cabarés da Lapa, no teatro de revistas, assim como nunca fizeram excursões para Buenos Aires, para Paris etc. Eles se formaram, como músicos e sambistas, apartados desse universo do *show business* dos anos 1910 e 1920. A geração de Ismael Silva, Bide e Marçal era uma geração que cultuava o samba (possivelmente tanto quanto a

---

<sup>208</sup> Ismael Silva, em entrevista concedida a Sérgio Cabral, in: Cabral, S. – **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit, p.242

anterior), entretanto, o queriam preferencialmente para as grandes festas populares (como o carnaval), uma vez que o *show business* nascente em finais da década de 1920, início da de 1930, lhes fechavam as portas (mas não para suas músicas). Assim, a geração do Estácio organizou o samba em torno das nascentes escolas de samba. Esse *pioneirismo* – nessa nova modalidade de samba -, sempre foi reconhecido pelos compositores contemporâneos dos sambistas do Estácio de Sá. Cartola, por exemplo, “para provar o seu respeito pelos pioneiros, cantava um samba que estimava ter feito em 1930 (...) para receber a delegação do Estácio que fazia uma visita de confraternização ao Morro de Mangueira”.<sup>209</sup> Neste samba de Cartola ficam claras duas coisas: o reconhecimento do *pioneirismo* do Estácio no samba , - os verdadeiros professores de samba que ensinariam os caminhos da *vitória* para a Mangueira -, e a relação intrínseca do samba com o carnaval. O respeito dos novos sambistas com os bambas do Estácio não implicava na ausência de uma disposição em vencê-los. Os alunos queriam superar os mestres. O samba de Cartola diz o seguinte:

“Muito velho, pobre velho  
vem subindo a Mangueira  
com a bengala na mão  
é o Estácio, velho Estácio  
vem visitar a Mangueira  
e trazer recordação  
Professor chegaste a tempo  
pra dizer neste momento  
como podemos vencer  
me sinto mais animado  
A Mangueira a seus cuidados  
Vai à cidade descer”.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit, p.62

<sup>210</sup> Em 1994, um outro compositor mangueirense, Nelson Sargento, compôs uma segunda parte para este samba: “O Estácio, pioneiro do samba/reduto de bamba/teu nome é tradicional/enriqueceu nossa cultura/Baiaco, Ismael e Brancura/mano Bide e mano Marçal”. cf. *Velho Estácio*. Cartola e Nelson Sargento. In: **Só Cartola. Com Elton Medeiros, Nelson Sargento e Galo Preto**. RJ: Robdigital, 1998 (faixa 13 do CD)

No plano da estética do samba (que não está distante dos limites do ideológico), ao conferirmos os sucessivos regulamentos dos concursos de desfiles das escolas de samba durante o carnaval, poderemos ter uma idéia melhor de como este *samba de morro* foi se formando. Obviamente, esse samba novo não se formou exclusivamente com os regulamentos dos desfiles, (visto que esse tipo de samba já se desenvolvia pela cidade há alguns anos, tendo nos compositores do Estácio seus representantes maiores), mas eles contribuíram na fixação de um *modelo* de samba e de uma *prática* do samba. No primeiro concurso das escolas de samba, em 1932, organizado pelo jornal *Mundo Sportivo*, ficou estabelecido que cada escola receberia “tantos pontos para evolução, tantos para a porta-bandeira, tantos para a harmonia etc.”<sup>211</sup> A escola de samba que somasse mais pontos no final seria a vencedora (e a vencedora, nesse primeiro concurso, foi a Mangueira). Já no ano seguinte, em 1933, “é *O Globo* quem patrocina o desfile e estabelece a lista dos quesitos para orientação da comissão julgadora, composta, como no ano precedente, por jornalistas e intelectuais interessados em samba. São quatro os quesitos: poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto. Como se vê a letra do samba é levada em consideração”.<sup>212</sup> A letra do samba é um fator importante na regulamentação ideológica/estética do samba. “Até então, era costume as escolas desfilarem com dois sambas, um na ida e outro na volta, sem a preocupação de relacionar tais sambas com o enredo, ou seja, o tema do desfile. Muitas vezes, nem isso havia. Os sambas eram improvisados na hora do desfile, por ‘versadores’ que, no calor do momento, iam desfiando versos alusivos a tudo aquilo que estava acontecendo, mas, como verdadeiros repentistas que eram, também incluíam estribilhos populares conhecidos do público”.<sup>213</sup> A necessidade de apresentar um samba que estivesse de acordo com o enredo, como estabelecido pelas regras do concurso, induz ao sambista das escolas de samba a acabar com este improviso (os sambas, neste sentido,

---

<sup>211</sup> Cabral, S. - *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit, p. 60

<sup>212</sup> Augras, M. – *O Brasil do samba-enredo*. op. cit., p.30

<sup>213</sup> idem, ib. p.31

precisariam inclusive ser compostos previamente). Além disso, essas novas regras dos desfiles possibilitaram a mudança temática de vários sambas, pois estes tinham que se enquadrar no enredo, que cada vez mais seriam destinados para “fins pedagógicos”, por pressão de intelectuais e jornalistas.

A preocupação com a “higienização poética” do samba gravado e tocado no rádio, levado a termo por intelectuais e jornalistas do porte, por exemplo, de um Orestes Barbosa, mais uma vez se faz notar aqui, com a instituição do samba-enredo. Os sambas do Estácio, e daqueles sambistas que tomaram o Estácio como referência, estavam recheado de temas *socialmente condenados*, como por exemplo: o tema da malandragem. Vários dos sambas de Ismael, Bide e Marçal, entre outros, abordavam este tema. Inclusive, o primeiro samba do Estácio que Francisco Alves gravou chamava-se *A Malandragem*. Este tema, de antemão, ficava proibido na letra de um samba-enredo, pois as escolas precisavam ter enredos edificantes. Mas essa preocupação, por parte de alguns intelectuais, com a “edificação cívico e moral” da cultura popular já vinha desde os tempos dos ranchos, nas décadas anteriores. De acordo com Monique Augras, “o incentivo dos intelectuais já se exercera, fazia tempo, junto aos ranchos, para que desenvolvessem temáticas nobres, com

finalidades pedagógicas. Jota Efegê cita artigo de Coelho Neto no *Jornal do Brasil* que, em 1924, elogia o famoso Ameno Resedá: ‘o seu exemplo imitado, com o que não só lucrarão os ranchos, tendo fartas novidades para explorar, como o povo que aprenderá alegremente, em espetáculos artísticos, a amar o Brasil através da poesia de suas lendas, dos episódios de sua história e dos feitos dos seus heróis’. É este o programa que vão seguir os ranchos mais cotados, e que as escolas de samba, suas herdeiras, vão desenvolver logo mais. Como se vê, a preocupação com temas nacionais e ufanistas não data de Getúlio”.<sup>214</sup> E estes temas adotados pelas escolas de samba também não se devem ao DIP, que posteriormente apenas os incentivaria ainda mais.

Seria ainda nesse desfile de 1933 que apareceria o, assim considerado, primeiro samba-enredo. “Entre as curiosidades do desfile, uma das mais importantes foi o registro feito pelo *Correio da Manhã* e pelo *O Globo* de que o samba cantado pela Unidos da Tijuca ‘estava de acordo com o enredo’, ou seja, cabe à Unidos da Tijuca, além da glória de ter lançado a primeira compositora de escola de samba, todas as honrarias por ter inventado o samba-enredo, já que este não é outra coisa senão um samba ‘de acordo com o enredo’”.<sup>215</sup> O ano de 1933 também marca o início do interesse dos órgãos públicos pelas escolas de samba, “pois o desfile foi inscrito no programa oficial elaborado pela prefeitura do Distrito Federal pelo Touring Club. O prefeito Pedro Ernesto até colocou pequena verba para o concurso e, a partir desta data, viria a ser visto, pelos sambistas, como o grande patrono do reconhecimento oficial do samba”.<sup>216</sup> Em 1934, antes portanto da oficialização definitiva do carnaval, as escolas de samba criariam a UES (União das Escolas de Samba), que já era cogitada nos meios do samba, desde 1933. “Os estatutos da UES estabeleceram, em seu primeiro artigo, que a entidade tinha por finalidade ‘organizar programas de festejos carnavalescos e exibições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que revertam em benefício de suas filiadas’”. Deste modo, “a primeira reivindicação da UES junto à então

---

<sup>214</sup> idem, ib. p.31

<sup>215</sup> Cabral, S. - *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit, p.81

<sup>216</sup> Augras, M. - *O Brasil do samba-enredo*. op. cit p.32

Prefeitura do Distrito Federal foi a oficialização dos desfiles das escolas, o que garantia uma subvenção oficial, como já ocorria com as grandes sociedades, os ranchos e os blocos”.<sup>217</sup> Essa reivindicação da UES não foi difícil de ser atendida pela então prefeitura do Distrito Federal, uma vez que desde 1933 ela já se prontificava para isso.

No ano de 1935 tem-se, então, a oficialização do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. O regulamento desse ano, feito conjuntamente entre UES e o jornal *A Nação* – que patrocinou o carnaval das escolas de samba, oferecendo inclusive prêmios em dinheiro para as vencedoras -, estabeleceu as normas que definiriam o samba a ser feito pelas escolas. Dentre todos os quesitos apresentados – num total de oito, onde se incluía um limite de tempo de 15 minutos de desfile para cada escola (o que, de fato, nunca foi respeitado) -, o que queremos fazer notar são as exigências de apresentação prévia das letras do samba para a comissão julgadora e a proibição do uso de instrumentos de sopro, o que equivale a dizer, a obrigatoriedade do uso de instrumentos de percussão. Ou melhor, o uso exclusivo dos instrumentos de percussão, um dos principais elementos que diferenciaria o *samba de morro*, com sua *peculiar* batucada, do *samba da cidade*, gravado e tocado em rádio com outro tipo de instrumentalização (percussão, cordas e sopros). Sob pretexto de uma suposta tradição (iniciada no ano anterior!), em 1936, a *Gazeta de Notícias* recrimina algumas *inovações* que algumas escolas de samba teriam realizadas naquele ano. Fica patente a necessidade de não confundir o samba das escolas de samba, (que deveriam sempre se apresentar com seus instrumentos *rústicos* de percussão, *exóticos*, quase “bárbaros”), com o samba do mundo *civilizado* e *requintado* dos carnavais de ranchos da Avenida Rio Branco, - onde predominava a marchinha -, ou com o samba do rádio. Diz o texto deste jornal:

“Se algumas escolas de samba – aliás a maioria – souberam guardar as suas tradições, outras desvirtuaram por completo a sua finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo etc. Isto

---

<sup>217</sup> Cabral, S. - *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit, p.97

não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas”.<sup>218</sup>

Com a exigência da apresentação prévia do samba para a comissão julgadora, os versos de improviso simplesmente acabam no samba, ao menos durante o desfile. “É o caso típico de uma conquista social a condicionar uma adulteração estética. Na medida em que o samba resolveu penetrar na ‘outra cultura’, fazer parte de um contexto social que até então lhe era hostil, precisava adaptar-se aos padrões daqueles que o acolhiam, despojar-se, moldar-se á realidade ‘oficial’. O que fora até então espontâneo, passaria a ser planejado. Os versos de improviso, brotados inexplicavelmente da genialidade inculca daqueles a quem Paulo da Portela chamou de ‘anteprojeto de artista’, como poderiam ser julgados dentro do tumulto de uma festa de massa? Não, não era possível. Assim, o samba subiu. Mas os versadores caíram”.<sup>219</sup>

Carlos Cachaça, em entrevista concedida a Paulinho da Viola, conta que a verdadeira competição entre os compositores de improviso, os *versadores*, ocorria então após os desfiles, eram os chamados *batuques*. Logo no final da Praça Onze, perto da “famosa” balança que havia no local, quando terminava os desfiles iam aparecendo os batuqueiros para improvisar versos e derrubar o oponente (derrubar no verso e na pernada). Carlos Cachaça ainda diz que tanto ele como Cartola representavam a Mangueira nesses duelos de improvisadores, juntamente com outros compositores, e seus oponentes nunca os derrubavam na pernada. Afinal de contas, eles eram o Carlos Cachaça e o Cartola, sambistas que adquiriram prestígio entre os iguais, e por isso, mesmo sendo “fraquinhos” (na constituição física, não na qualidade de versadores), os oponentes “respeitavam e pegavam leve”.<sup>220</sup> Tais práticas eram antigas entre os sambistas. Com o tempo, e especialmente após a implantação do Estado Novo, o cerco aos batuqueiros da praça Onze pela polícia, logo após os

---

<sup>218</sup> cit. in: Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit, p.114

<sup>219</sup> Silva, M.T.B. & Santos, L. – **Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas**. RJ: Funarte, 1979, p.83

<sup>220</sup> cf. Programa **Enredos**. TV Cultura de São Paulo, s/d.

desfiles, extinguiram esses *batuques*, tidos como *violentos*. O mesmo Estado Novo também promoveu uma verdadeira *caça* aos malandros e prostitutas da Lapa, calcados em argumentos semelhantes, iniciando assim o declínio desse bairro boêmio, “onde tanto malandro viveu, onde tanto valente morreu”. Sobre os *batuques*, Mário Lago se recorda de quando foi ver um desfile de carnaval na Praça Onze, em companhia de Villa-Lobos e sua esposa Dona Lucília, ainda na década de 1920:

“(…) Villa não dispensava o bloco de sujo na segunda-feira de carnaval. Reunia os amigos mais da intimidade e rumava para a Praça Onze. Uma vez, garoto ainda, me incorporei a esse bloco, e graças a isso assisti a uma batucada ainda das antigas. O tempo levou da memória letra e música do que cantavam. Ficou o espetáculo.

Uma roda imensa, onde todos cantavam o estribilho. Para o centro ia um dos batuqueiros, improvisando versos, exibindo passos. Findo seu recado, chegava-se a um outro, figurava uma coreografia de capoeira terminada em reverência, convite para o outro mostrar do que era capaz. E os assistentes aplaudiam, vivavam, provocando babas em Villa-Lobos, sempre atento às manifestações de nossa cultura popular. De repente um dos que puxavam o batuque lançou, despreocupado de ritmo e melodia, uns versos que davam arrepio:

É ordem do rei,  
É ordem do rei  
Pra matar

Dona Lucília me arrastou pela mão, às carreiras, e quando olhei para trás só havia os da batucada. A roda como se fechara, e o clima não tinha mais nada de festa de há pouco. Quando o batuqueiro terminava sua parte, o passo de capoeira não era faz-de-conta, e o outro que se defendesse. Quem era do riscado se safava. Quem tinha ficado ali de otário acabava se arrebetando de bunda no chão. Muitas vezes havia antigas rixas a serem acertadas, e junto com o passo ia uma navalhada, com final no Necrotério ou Assistência”.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Lago, M. – **Na rolança do tempo**. op. cit. p.151

*Ainda na citada entrevista a Paulinho da Viola, Carlos Cachaca se recorda de uma prática que, com a introdução e fixação do samba-enredo (e a necessidade cada vez mais de ensaiá-lo para poder vencer o desfile na avenida), aos poucos foi morrendo, ou ao menos se transformou. Carlos Cachaca fala da importância do samba de terreiro (depois quando feito nas “quadras” das escolas, chamado de samba de quadra). O samba de terreiro, “servia como um bom ensaio, animava as baianas, animava os sambistas”.<sup>222</sup> Esses sambas de terreiro propiciavam a cada compositor, desta ou daquela escola, apresentar seus novos sambas, e todo mundo cantava e sambava, como um esquentar para a grande festa. Vários sambas, que tinham os temas mais variados possíveis, foram lançados (e/ou compostos) como sambas de terreiro. Carlos Cachaca se recordou de um samba de sua autoria, Não quero mais, feito em parceria com Cartola e José Gonçalves (o Zé com Fome, ou Zé da Zilda, como era conhecido), em 1934. Um belo samba de temática lírico-amorosa, muito distante dos “motivos nacionais” dos sambas-enredos. Este samba foi gravado em 1936, para ser lançado no carnaval de 1937, por Araci de Almeida, cuja letra é a seguinte:*

*“Não quero mais amar a ninguém  
Não fui feliz, o destino não quis  
O meu primeiro amor morreu como a  
flor  
Ainda em botão  
Deixando saudades  
Que dilaceram meu coração  
O que dou preferência hoje em dia*

---

<sup>222</sup> cf. Programa **Enredos**. TV Cultura de São Paulo, s/d.

*É viver com bastante alegria  
E um sorriso que será para esconder  
Saudades que me faz sofrer”.*<sup>223</sup>

*A fixação e a importância cada vez  
maior do samba-enredo nos  
desfiles, juntamente com a  
intervenção estatal e o crescimento  
do mercado do samba são  
fenômenos que andam  
conjuntamente, pari passu, no  
decorrer dos anos 1930 e 1940.*

*Esse aspecto não deve ser  
entendido como um processo  
linear de repressão e dominação, e  
sim como uma “construção mútua  
de nova modalidade de expressão  
popular”.*<sup>224</sup> *Essa relação mútua  
entre sambistas e a oficialização  
estatal pode ser bem  
compreendida na questão da  
“obrigatoriedade de motivos  
nacionais” no samba-enredo. “Na  
verdade”, comenta Augras, “a  
questão do tema nacional sequer  
constava do regulamento oficial.*

*Só a encontramos na carta  
dirigida ao prefeito pelo  
presidente da união (UES), em  
janeiro de 1935. Tudo deixa supor  
que a descrição dos ‘cortejos  
baseados em motivos nacionais’  
entrou no documento para  
fortalecer a importância da  
contribuição das escolas ao  
‘imprimir o cunho essencial de  
brasilidade’ em ‘nossa festa  
máxima’. Em momento marcado  
pelo nacionalismo, nada mais  
adequado. Fazia parte da  
estratégia dos próprios sambistas  
rumo ao reconhecimento. Não era  
uma imposição vinda de cima”.*<sup>225</sup>

*Assim, do mesmo modo que o  
governo, por intermédio do DIP,*

---

<sup>223</sup> *Não quero mais.* Cartola/Carlos Cachça/José Gonçalves, in: **Cartola. O Sol Nascerá.** Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 9 do CD)

<sup>224</sup> Augras, M. – **O Brasil do samba-enredo.** op. cit. p.35

<sup>225</sup> idem, ib. p.43

*instituía no calendário o Dia da Música Popular (4 de janeiro), ou promovia eleições para averiguar quem seria eleito o Cidadão-Samba, os sambistas também tratavam de mudar sua imagem perante a sociedade. Paulo da Portela, por exemplo, exigia que todos os sambistas de sua escola tivessem “pés e pescoços ocupados”. Ou seja, o sambista deveria se apresentar de uma maneira minimamente “decente”.  
Dizia Paulo da Portela:*

*“Sambista, para fazer parte do nosso grupo, tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados...”<sup>226</sup>*

*Essa imposição, por assim dizer, de Paulo da Portela, feita aos sambistas de sua comunidade, expressa bem o desejo de querer integrá-los na sociedade. Paulo da Portela, como uma liderança reconhecida em toda Portela (a escola de samba), sabia que “o exemplo precisava vir de cima”, e ele nunca andou sem seu terno e gravata, chapéu e sapatos. Paulo queria mudar, perante as classes mais altas, a imagem do sambista “marginal”. Além disso, ele sabia que o samba “era uma atividade espontânea, artística. Mas que dependia de um público para ser consumida, transformar-se em meio de vida, atividade profissional. Para isso, necessário dar-lhe embalagem conveniente, nos padrões exigidos pelas classes dominantes, onde o ser negro, por si só, já possuía várias conotações negativas. De chinelo e camiseta então...”<sup>227</sup> No entanto, não*

---

<sup>226</sup> Paulo da Portela, apud, Silva, M.T.B. da & Santos, L. – **Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas**, op. cit. p.44

<sup>227</sup> Silva, M.T.B. da & Santos, L. – **Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas**, op. cit. p.44

*podemos deixar de observar que a legalização, ou oficialização das escolas de samba, e a concessão de subvenções para a realização dos desfiles, ao mesmo tempo em que aponta para um reconhecimento social do samba, é também uma forma de controle social expresso pela premiação do sambista “bem comportado”, o sambista que não foge às regras.<sup>228</sup> Fazer um bom desfile e ser campeã do carnaval, para uma escola de samba, assim como para o sambista, é receber uma recompensa pelo bom comportamento e obediência às normas do concurso, e às normas exigidas pela sociedade vigente.*

De acordo com Rachel Soihet, “firma-se um pacto. De um lado, os valores populares são enaltecidos como raízes da nacionalidade. Explica-se, assim, o êxito da iniciativa de Villa-Lobos de organizar um bloco, o Sodade do Cordão, em 1940, visando rememorar e prestigiar essa modalidade de manifestação”.<sup>229</sup> Além disso, podemos também compreender, como também fazendo parte desse *pacto*, a elevação do samba e das escolas de samba à condição de *embaixadores* do Brasil. Quando algum visitante estrangeiro (se chefe de Estado ou importante intelectual, muito melhor) quisesse ter uma experiência “tipicamente brasileira”, era logo encaminhado por seus anfitriões a visitar uma escola de samba, a subir o morro e se *deliciar* com todo aquele *exotismo* oriundo da *miséria tropical*.<sup>230</sup> E, continuando com a argumentação de Rachel Soihet, por um outro lado, “os populares teriam que fazer concessões. A utilização dos temas permitidos oficialmente, que enalteciam a ideologia do Estado, constitui um exemplo. Até certo ponto, porém, esse dispositivo não era dos mais lesivos para esses segmentos. Seus interesses há muito passavam ao largo do mundo oficial da política. Era através da cultura, da religiosidade, de festas como a da Penha e, principalmente, do Carnaval que se dava a participação popular e sua integração na vida da cidade. Logo, o prejuízo de

---

<sup>228</sup> cf. Augras, M. – **O Brasil do samba-enredo**. op. cit. pp.38-39

<sup>229</sup> Soihet, R. – **A subversão pelo riso**. op. cit. p.148

uma imposição como essa – aos olhos dos segmentos médios, imensurável – é muito relativo no que tange aos populares naquele momento”.<sup>231</sup> Os aspectos de transitoriedade, de improviso e de encontro, tão nítidos nas primeiras festas de samba, passaram a ser reordenados sob novos parâmetros, por meio de um *pacto* aglutinador de interesses diversos para a realização da festa do carnaval. Valorização social do samba por um lado e certas concessões de sambistas por outro, ambas seriam lados de uma mesma moeda, aprisionados pela intrínseca relação do samba com o carnaval carioca, adquirida a partir dos anos 1930.

### **c) O Samba e o Carnaval, uma oportunidade única...**

*O carnaval também tinha uma outra relação, com bases estritamente calcadas na nova indústria de diversão nascente, com o samba. O samba da cidade também cresceu com o carnaval. Desde os anos 1910/20, quando a Festa da Penha (uma espécie de avant première do carnaval) anunciava o que seria cantado no carnaval, a Festa de Momo sempre foi uma referência para o lançamento de sambas e, a partir dos anos 1930, para o lançamento de filmes sobre carnaval e samba. O cinema brasileiro “descobriu as escolas de samba em 1934, quando foram feitas as filmagens de Favela dos meus amores, uma produção de Carmem Santos e direção de*

---

<sup>230</sup> Sobre isso, ver: Cabral, S. – **As escolas de samba do Rio de Janeiro** op. cit, p.103

<sup>231</sup> Soihet, R. – **A subversão pelo riso.** op. cit. p.148

*Humberto Mauro. O filme, cuja história se passava no Morro da Favela, contou com a presença dos sambistas das escolas locais e de outras, como a Portela, cujos integrantes, liderados por Paulo, participaram das filmagens”.*<sup>232</sup>  
*No entanto, o cinema brasileiro já havia descoberto o potencial do carnaval, uns poucos anos antes de 1934. De acordo com J. L. Vieira, “o sucesso de Coisas Nossas (1931), lançado em novembro de 1931 no Cinema Eldorado, ironicamente dirigido por um norte-americano esperto, Wallace Downey, abriu caminho para que, na Cinédia, Ademar Gonzaga e Humberto Mauro dirigissem o primeiro filme carnavalesco da nova companhia. A Voz do Carnaval (1933) era um semidocumentário, inspirado numa história de Joraci*

---

<sup>232</sup> Cabral, S. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit. p.95

*Camargo, estreado habilmente às vésperas do carnaval, mostrando os desfiles do corso e as batalhas de confetes com os ranchos e os cordões, registrado com som direto das ruas da cidade. Essas seqüências documentais eram intercaladas com cenas filmadas em estúdio, mostrando o célebre comediante Palitos, no papel de rei Momo, que chega ao Rio de Janeiro a bordo do Mocanguê, é aclamado pela população e segue pela Avenida Rio Branco até o Beira-Mar Cassino, onde, após ser entronizado, foge para apreciar o carnaval da cidade. Nesse filme, uma seqüência tomada no estúdio da Rádio Mayrink Veiga mostrava Carmem Miranda, então sua segunda aparição cinematográfica”.*<sup>233</sup>

*Com A Voz do Carnaval iniciava-se o ciclo carnavalesco do cinema brasileiro, que culminaria, após a criação da Atlântida, em 1941, com o grande sucesso de público do cinema brasileiro, que foram as chanchadas da Atlântida, no decorrer dos anos 1940 e 1950.*<sup>234</sup>

*Em 1935, Wallace Downey, no embalo do sucesso do filme anterior, lançaria Alô, Alô Brasil e Estudantes. Em Alô, Alô Brasil, “com enredo de João de Barro e Alberto Ribeiro, consolidava de vez a presença do rádio no cinema brasileiro, através não só da característica do ‘alô’, mas principalmente pela constelação de astros e estrelas do rádio e do disco. Dentre os vários números musicais do filme, destacavam-se a marcha rasguei a minha fantasia (de Lamartine Babo), interpretada*

---

<sup>233</sup> Vieira, J. L. – “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, in: op. cit. p.141

<sup>234</sup> Sobre isso, ver: Augusto, S. – **Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK.** SP: Cia das Letras, 1989

*por Mário Reis, o samba Foi ela (de Ari Barroso), na voz de Francisco Alves, e, assunto sempre presente na maioria dos filmes musicais brasileiros, uma apologia do Rio de Janeiro na voz de Aurora Miranda, interpretando a marcha Cidade maravilhosa (de André Filho), que seria futuramente o hino do Estado da Guanabara. Sua irmã Carmem também aparecia no filme, cantando uma outra elegia à cidade, a marcha Primavera do Rio (de João de Barro) e, em duetos com um famoso cantor de fados da época, Manuel Monteiro, interpretava um segundo número, a marcha Salada Portuguesa (de Vicente Paiva e Paulo Barbosa). Do elenco de Alô, Alô Brasil faziam parte, ainda, os nomes de Dircinha Batista, Mesquitinha, Almirante, Ari Barroso, Barbosa Júnior, Custódio Mesquita e Bando da Lua, cantando muita gente tem falado de você”.*<sup>235</sup>

*Por sua vez, Estudantes, o outro filme de Downey de 1935 (lançado em julho), que contou com o mesmo duo de roteiristas de Alô, Alô Brasil, João de Barro e Alberto Ribeiro, cuja história girava em torno dos “problemas e romances colegiais passados numa república universitária, abordava, como pano de fundo, as festas juninas embaladas em música popular brasileira. Aurora Miranda namorava, de forma muito vaga, Jorge Murad, ao passo que Barbosa Júnior e Mesquitinha faziam engraçadas declarações de amor a Carmem Miranda, que, entretanto, preferia o galã Mário Reis. Carmem, pela primeira vez, não cantava apenas,*

---

<sup>235</sup> Vieira, J. L. – “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, in: op. cit. p.142

*mas também interpretava o papel de uma garota de rádio colecionando namorados estudantes. O público podia ouvir e, principalmente, ver na tela as imagens de Aurora Miranda entoando a marcha Onde está o carneirinho? (de Custódio Mesquita), o Bando da Lua interpretando Lalá (de João de Barro e Alberto Ribeiro) e o galã Mário Reis cantando para Carmem Miranda a famosa Cadê Mimi (de João de Barro e Alberto Ribeiro), sucesso instantâneo em todo o país. A cantora-atriz ainda defendia o samba E bateu-me a chapa (de Assis Valente) e a marchinha Sonho de papel (de João de Barro e Alberto Ribeiro), este último autor também do fox-canção Ele ou eu?, cantado por Silvinha Melo e os irmãos Tapajós. Ainda no elenco, Almirante, cantando sua toada Assim como o rio”.<sup>236</sup> Com o declínio da Festa da Penha nos anos 1930, reservando-se às suas atividades religiosas apenas, o “meio-de-ano” passou a ser ocupado pelas festas juninas.<sup>237</sup> O carnaval e o “meio-de-ano” dividiam as atenções do público para o lançamento de novas músicas. No caso do samba, havia o samba de carnaval e o, assim chamado, samba de “meio-de-ano”, normalmente um sambacanção. Wallace Downey, com esses dois filmes abrangia, portanto, todo o espectro do mercado brasileiro: um filme para o carnaval e outro para o “meio-de-ano”.*

---

<sup>236</sup> idem, ib. pp.142-143

<sup>237</sup> Sobre o declínio da Festa da Penha, ver: “A Festa da Penha”, in: **Instantâneos Sonoros do Brasil nº 3**, produzido por Almirante e José Mauro, 1940. RJ: MIS/Collector’s, s/d (fita cassete)

*Na seqüência desses filmes de Downey, apareceria ainda, repetindo o modelo dos filmes anteriores, Alô, Alô Carnaval (1936), onde Carmem faz o célebre dueto com sua irmã Aurora Miranda em As cantoras do rádio. Logo depois viriam Banana da Terra (1939) – onde Carmem Miranda lançaria Dorival Caymmi com O que é que a baiana tem? e vincularia definitivamente sua imagem com a fantasia de baiana - , Laranja da China (1939) e Abacaxi Azul (1944), este último encerrando o ciclo das frutas cinematográficas do cinema brasileiro. Em todos esses filmes, o roteiro era mais ou menos semelhante, isto é, servia muito mais como possibilidade do público ver os artistas de rádio, e estes últimos lançarem suas músicas no mercado, que propriamente para contar narrativas cinematográficas. Braguinha, o famoso compositor João de Barro, que foi um dos roteiristas desses filmes, assim se recorda:*

*“Bom...esses filmes não tinham propriamente grandes enredos. Eram filmes musicais que os artistas cantavam as músicas e...naquele tempo não havia televisão, de maneira que aquilo fazia um enorme sucesso. Os artistas cantavam e entre uma música e outra havia uma piada, uma anedota, uma brincadeira”<sup>238</sup>*

*Lançar música para o carnaval, esse era o grande segredo do sucesso nos anos pioneiros do rádio. E para essa música ser bem aceita, e estourar no carnaval, várias artimanhas eram usadas*

---

<sup>238</sup> Braguinha, in: *Carmem Miranda: A Embaixatriz do Samba*, in: **Ensaio Especial**, produção e direção: Fernando Faro. Realização: TV Cultura de São Paulo, 1992.

*pelos cantores de rádio com grande senso promocional. Foi a partir deste período que o vocabulário musical brasileiro foi enriquecido com mais uma palavra: caitituagem. A caitituagem nada mais era que o ato do compositor, ou cantor, que faz de tudo pela divulgação de sua música. Suborna discotecários e chefes de orquestra, doa discos com suas músicas para as rádios tocarem, faz batalha de confete no carnaval para promover seu repertório etc. Mário Lago se recorda de uma caitituagem promovida por Francisco Alves durante os festejos de carnaval:*

*“Chico Alves sempre fez das batalhas de confete, mesmo depois do aparecimento do rádio, o lugar preferido para suas caitituagens(...). Vivo como sempre foi, concentrava seu esforço de preferência nas batalhas de dona Zulmira e Bulevar 28 de setembro. Colocava uma vitrola no carro, aparelhando-o de dois megafones, e se incorporava ao curso, tocando os discos que gravara. Quando não havia batalha, desfilava mesmo pelas ruas do mangue, que aquele mulhério freqüentava os clubes carnavalescos, e dos clubes saíam os sucessos”.*<sup>239</sup>

*A caitituagem, quando aplicada aos meios de comunicação de massa, o suborno da caitituagem, operava uma inversão dos valores.*

*Isto é, ao invés das rádios pagarem os direitos autorais para os compositores, estes é que pagavam para as rádios tocarem suas músicas. Ainda sobre as técnicas de caitituagem – o que demonstra como essa prática era*

---

<sup>239</sup> Lago, M. – **Na rolança do tempo**. op. cit. p.138

*difundida – temos as recordações  
de Nestor de Holanda:*

*“Milton [de Oliveira] iniciou o processo de pagar a pistonistas de sujos, na Avenida, para tocar determinadas músicas. É a ele atribuída a autoria dos métodos de subornar chefes de orquestras, em bailes e em batalhas de confete, e os discotecários de estações de rádio. Quando levava disco à emissora, era sabido que inutilizava a face em que não estava gravada composição sua. E, muitas vezes, visitou discotecas e arranhou, com um prego, as gravações de músicas que começavam a ameaçar a carreira das que ele aparecia como parceiro... O resultado desse processo foi que as rádios, contra todos os preceitos legais, passaram a cobrar dos autores, com tabelas fixas, para irradiar músicas de carnaval – isso quando deviam pagar direitos autorais. Discotecários decidiram achar normal receber propinas de sociedades, editores, autores e gravadoras, e muitos resolveram aparecer como compositores, em troca da execução de músicas pelo rádio. O processo deu oportunidades maiores aos falsos autores, os que chamávamos de comprousitores (porque compravam). Bicheiros, bookmakers, proxenetas, contrabandistas, homens que obtinham lucros fáceis na prática de contravenções, passaram a investir no samba. E hoje não mais se obtém vitória no carnaval sem o capital de alguns mil cruzeiros novos, para cada música...”<sup>240</sup>*

*A caitituagem revelava o lado sórdido da falta de regulamentação para os compositores receberem seus direitos autorais. E de um outro lado desta mesma questão, o*

---

<sup>240</sup> Holanda, N. – *Memórias do Café Nice*. RJ: Conquista, 1969. p.56

*carnaval se apresentava como uma das poucas oportunidades para os compositores emplacarem um sucesso e receberem algum dinheiro de direito autoral, posto que no restante do ano a grande maioria dos compositores apenas recebia a parte que lhes cabia na venda de discos e partituras (ainda muito comum nesses tempos, mesmo com o crescimento do rádio e do disco). Mário Lago é quem está com a palavra:*

*“Ter música de sucesso no carnaval era o grande sonho de todo o compositor naquele tempo. E com razão. Durante o ano os dedos das mãos davam e sobravam para contar o ganho com direito autoral. Não que o faturamento do carnaval fosse coisa de satisfazer ou, pelo menos, animar. Mas sempre se via a cor de alguns tico-ticos, como se chamava ao dinheiro, melhorava-se o ragu no Restaurante Reis e se defendia o leite das crianças. No meio do ano o que se ganhava, mesmo, era da venda de partes de piano e discos. Hoje em dia não se escuta ninguém tocando música popular em casa de família. E lembrar que, só de Nada Além, eu e o Custódio Mesquita vendemos mais de 20.000 partes de piano”.*<sup>241</sup>

*A caitituagem era operada de todas as maneiras possíveis para que os compositores pudessem emplacar um sucesso no carnaval.*

*Recorria-se a tudo, a amigos locutores de rádio – para que estes tocassem várias vezes uma mesma música -, a argumentos demagógicos no rádio para se exaltar as qualidades deste ou daquele samba, deste ou daquele compositor ou cantor, enfim, em época de carnaval tudo era válido*

---

<sup>241</sup> Lago, M. – **Na rolança do tempo**. op. cit. p.139

*para se obter um sucesso. Mário Lago, que havia emplacado sua Aurora, composta juntamente com Roberto Roberti, partiu “com todo embalo para o carnaval de 1942”.*

*Neste ano, Mário Lago apostava todas as suas fichas na marcha Eu quero ver é a pé. Ocorre que mesmo antes do carnaval, na época em que as músicas “embalavam ou não”, ficou patente para Mário Lago que esta marcha não embalaria. Mas o carnaval não é época que se possa deixar passar em branco. E Mário tinha um outro trunfo em baixo das mangas, uma música feita em parceria com o mineiro Ataulfo Alves. A música se chamava Aí que saudades de Amélia. Os compositores inicialmente procuraram Orlando Silva, que nesta época já era o consagrado “fazedor” de sucessos – o aclamado Cantor das Multidões – que “torceu o nariz” e recusou a música. Uma segunda tentativa foi feita com o cantor, um sambista consagrado na interpretação do samba-de-breque, Moreira da Silva, que de bate-pronto soltou essa: “Marcha fúnebre não pega em carnaval, isso é muito bonito mas é triste”. Com mais essa recusa, os autores decidiram que o próprio Ataulfo é quem deveria gravar e assim foi feito. Ataulfo fez mais do que gravar a composição, ele resolveu também assumir a promoção da música (não se usava essa expressão na época, mas Ataulfo resolveu “trabalhar” a música, resolveu torná-la sucesso naquele carnaval). O desfecho final da história quem conta é o próprio Mário Lago:*

*“Saiu o disco e ficamos com cara de cachorro que entornou a panela. Passou semanas acumulando poeira nas prateleiras das estações de rádio. Era de deixar qualquer um maluco. Não tocavam por quê? Ruim o samba não era, disso tínhamos certeza. Não havia no Nice, quem não gostasse. Onde o Ataulfo o apresentava era sucesso garantido. Mas ficava tudo como um agradozinho de salas de visitas, só para o conhecimento dos mais íntimos. Foi quando aprendi que com mineiro não se deve brincar. O parceiro, mineiro de Mirai, pegou os dois programadores (ainda não se usava a expressão disc-jockey) mais importantes da época, Xavier e Júlio Lousada, e armou um show de lacrimório mais impressionante do que os sermões de lágrimas feitos pelo cônego Henrique Magalhães na igreja Santo Antônio, nos meus tempos de garoto. Injustiça o que estavam fazendo com nossa música. Positivamente, o pessoal de rádio não queria saber de coisa bonita, bem feita, e por aí lá ia ele. O Xavier e o Lousada se deixaram vencer pela argumentação carpideira e resolveram apadrinhar o samba enfeitado. Júlio Lousada, já nessa época se exercitando para o profeta que viria a ser às seis da tarde, com o programa ‘Pausa para meditação’, levou seu bom samaritanismo a ponto de dedicar uma tarde inteira de Domingo à ‘Amélia’. Durante seu programa mais nenhuma outra música teve vez. Só dava o nosso disco. De vez em quando o Ataulfo fazia uma audição com as Pastoras. De seis em seis intervalos era eu que ocupava o microfone, lendo uma crônica de exaltação à mulher brasileira, simbolizada na letra do samba. A demagogia rolava solta, sem inspetor de trânsito que a detivesse. Tanto podia ser ‘Ai, que saudade da Amélia’, como da Joaquina, da Conceição ou da Maria. Amélia era a mulher amada, a mãe, a*

*filha. O que os outros compositores telefonaram, xingando nossas queridas mamãs, fuge aos cálculos dos dedos. Foi uma indecência total, em termos de caitituagem, mas em 24 horas a música tinha virado um sucesso”.*<sup>242</sup>

*Para se obter um sucesso no carnaval, a escolha do intérprete era fundamental. Música lançada por Carmem Miranda, Francisco Alves ou Orlando Silva era sucesso garantido. Esses cantores, fosse pelo prestígio já assumido perante o público, fosse por suas inquestionáveis qualidades como cantores, ou fosse pelo empenho com que eles “trabalhavam” suas músicas, os grandes cartazes do rádio representavam uma ótima oportunidade de sucesso para os compositores que queriam “emplacar” no carnaval. Com um deles ao seu lado, o compositor não precisava de muito esforço para garantir seu sucesso carnavalesco. Pedro Caetano nos conta o seguinte:*

*“...[O Chico Alves] era um ótimo cantor para os compositores, porque ele tinha um bocado de personalidade nesse negócio. Depois que ele escolhesse uma música sua, podia quem quiser meter o pau, entende, que ele não dava a menor confiança... Mas o negócio é esse. É que a gente naquele tempo vibrava muito com o carnaval. Sabe por quê? Porque a gente fazia uma música, lançada por um bom cantor assim, e não precisava ter trabalho nenhum. Um Chico Alves lançava uma música de carnaval hoje, daqui uma semana os*

---

<sup>242</sup> idem, ib. pp.143-144

*músicos estavam todos procurando pra tocar e todo mundo falando nela, compreende...Era uma beleza! Porque a gente não ganhava quase dinheiro no carnaval, mas também não gastava nem tinha trabalho”.*<sup>243</sup>

*A importância do cantor (ou cantora) de rádio na vida dos compositores era de tal forma onipresente, que esses últimos não pensavam duas vezes quando um grande cartaz do rádio lhes davam algum conselho para alterar determinadas idéias de suas composições. Pode-se dizer que os(as) cantores(as), em certo sentido, contribuía(m) na composição alterando-a, ou moldando-a, para um perfil estético que supostamente cairia no gosto popular mais facilmente, transformando-a então, num grande sucesso. Tendo o sucesso como meta, e contanto que os grandes do rádio gravassem e lançassem suas músicas, os compositores por vezes podiam rever ou repensar várias de suas propostas iniciais, desde que elas se transformassem em um retumbante estouro de carnaval, uma oportunidade realmente única para se firmar na carreira de músico popular no Brasil. Idéias originais podiam ser quase que totalmente alteradas em virtude de promessas de gravação dos grandes astros do rádio. Ainda é Pedro Caetano quem conta:*

*“Em 1942, eu e o Alcyr Pires Vermelho tínhamos feito no meio do ano um chorinho para gravar com a Ademilde Fonseca, a rainha do gênero naquele tempo. O chorinho começava assim: ‘Pega uma cuíca ou*

---

<sup>243</sup> Depoimento de Pedro Caetano, in: *Francisco Alves. Ensaio Especial*. Produção. Fernando Faro, realização: TV Cultura de São Paulo, 1995

*um pandeiro, põe na mão de um brasileiro, vê como ele dá no couro. Pega uma sandália de prata, põe nos pés de uma mulata, vê como é que vale ouro’.*

*Estávamos no estúdio de ensaios da Radio Nacional dando os últimos retoques para mostrar para a Ademilde, quando chegou o Francisco Alves, que era o rei dos carnavais da época. Ouvindo a gente falar em sandália de prata nos pés da mulata, ele se ligou e perguntou: - O que é isso? Respondemos que era um chorinho para a Ademilde Fonseca. Ele, com aquele jeito franco de falar com os compositores, emendou: - Vocês são burros mesmo. Não estão vendo que isso é um motivo excelente para um samba de carnaval! Mudem logo esse negócio que eu mesmo posso gravar e vamos fazer sucesso. O Alcyr, muito vivo e oportuno, olhou para mim e disse: - Pedro, esse velho não é bobo, tem muito faro de sucesso e é melhor a gente aceitar a sugestão. Como a Ademilde não tinha conhecimento de nada, não estaríamos fazendo nenhuma traição. Dissemos ao velho que estava aceita a idéia e no Sábado seguinte estávamos de volta na Rádio Nacional para lhe mostrar o ‘Sandália de Prata’ que, realmente, com ele, foi o nosso grande sucesso do carnaval daquele ano”.*<sup>244</sup>

*O samba (em suas várias facetas), no período estudado, se aliou como nunca ao carnaval e cresceu com ele, numa intrínseca relação de mão dupla. No Brasil, desde esse momento é muito difícil desvincular o carnaval do samba, ou o samba do carnaval, tamanha identidade construída mutuamente entre os dois e que deitam raízes profundas na consciência, como também no imaginário da cultura*

---

<sup>244</sup> Caetano, P. – **54 anos de Música Popular Brasileira – o que fiz, o que vi.** 2ª ed. RJ: Pallas, 1988, pp. 31-32

*do brasileiro. O samba invade o carnaval nesse período, e o carnaval, por intermédio do samba (principalmente das escolas de samba), galga seus primeiros passos rumo ao espetáculo de massas. Com a legalização dos desfiles das escolas de samba, o samba tomou conta da Praça Onze (até a época de sua destruição, em 1942, também cantada num famoso samba) e apontou para o sambista marginalizado (socialmente marginalizado) possibilidades deste se integrar na sociedade, ainda que para isso um preço fosse cobrado em forma de controle social. De certo modo, em atitudes como, por exemplo, as tomadas por Paulo da Portela, pode-se dizer que o sambista desejava essa integração social como forma de reconhecimento social da arte das classes subalternas, ainda que essa integração viesse acompanhada de uma mudança estética dessa “arte popular” e de um forte (mas não onipotente e onipresente) controle social por parte do Estado. Por seu turno, os cantores de rádio, assim como os compositores ligados à esse universo (“compositores do morro” que mantinham contatos com os astros do sem fio), viam no carnaval a possibilidade do sucesso, para uns o primeiro e, quem sabe, único sucesso, para outros a consagração de uma longa carreira de sucessivos sucessos. A festa carnavalesca do Rio de Janeiro – que algum tempo depois deste período seria considerada o maior espetáculo da Terra – fixou na memória dos brasileiros inúmeros sucessos do cancionário popular, sambas que caíram no*

*gosto popular, e de lá tornaram-se  
imortais.*

### Capítulo III. O mercado musical, a indústria cultural e seus profissionais

*"O mal do compositor é o estômago. Quando a fome chega, tudo pode acontecer..."* Wilson Batista

*Ele citou um tal de Copyright da Silva, que também é dono de minhas músicas e eu nem sabia. Agora, tenho mais um parceiro: o Copyright da Silva ..."* Orestes Barbosa

#### ***a) No tempo em que o disco rodava como a vida.***

O compositor, na tríade elementar da música, - composta também pelo intérprete e pelo ouvinte -, numa sociedade em franco processo de modernização capitalista, como a presenciada no Rio de Janeiro do início do século XX, assume uma grande importância, "no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do *indivíduo* um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado". Assim, compositor "se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou

comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical". Ocorre que, no decorrer dos anos 1920, "o relacionamento do compositor com suas origens negras nem sempre obedecia integralmente a esse princípio".<sup>245</sup> Mesmo antes do início da década de 1920, para o sambista se firmar como um indivíduo-autor-compositor, de certo modo, era preciso afastar-se um pouco de seus núcleos comunitários, como ocorreu por exemplo com o episódio, sempre lembrado pelos estudiosos do assunto, das *brigas* ocorridas entre Donga e os freqüentadores da casa da Tia Ciata, por ocasião do registro da autoria do *Pelo Telefone*. Os novos meios de comunicação de massa que se instauravam nesse momento, ainda que precariamente, de certo modo, aceleravam o processo de individualização do sambista, embora este ainda conviveria com seus princípios coletivistas por mais algum tempo, acarretando uma sobreposição de modos coletivistas e individualistas de se fazer samba numa mesma sociedade.

No mundo ocidental, desde pelo menos o século XI, quando Guido D'Arezzo codificou a escrita musical, - utilizada até hoje, apenas com algumas poucas modificações -, a música sempre pode ser preservada e *arquivada* sem grandes auxílios da memória. No Brasil do século XIX, especialmente na segunda metade do século e princípios do século posterior, com o aparecimento de algumas casas editoriais, a música escrita (a partitura) torna-se um negócio mais ou menos constante, especialmente devido ao consumo das "pianistas do lar", numa época onde ter um piano em casa era sinônimo de *status* social e ter uma filha *a destrada* às teclas servia de dote matrimonial.<sup>246</sup> Chiquinha Gonzaga, por exemplo, havia feito muito sucesso com sua polca *Atraente*, por intermédio da divulgação de partituras. Ainda que não propiciasse rendimento suficiente para o músico viver de sua arte, o comércio de partituras foi muito importante no sentido da divulgação do compositor. Não foi à toa, portanto, e possivelmente embalada com o sucesso de sua famosa polca de 1877, que a grande maestrina da música popular brasileira continuou "a compor e editar. Enquanto *Atraente* garantia edições sucessivas, ela

---

<sup>245</sup> Sodré, M. – **Samba. O dono do corpo**. op. cit. pp. 39-40

lançava a valsa *Desalento* (março), a valsa *Harmonias do coração* (maio), a polca *Não insistas, rapariga!* (julho) e o tango *Sedutor*".<sup>247</sup>

À dupla piano/partitura associaram-se as casas musicais, que vendiam as duas coisas, e por sua vez, essas casas tornaram-se pontos de trabalho para os músicos da época. Já nos anos de 1916/17, o sambista Sinhô "durante o dia, fazia ponto na Casa Beethoven, rua do Ouvidor, n.º 175. Ali acabaria igualmente 'oficializado' como pianista. Relacionando-se rapidamente, também de quando em vez conseguia vender um piano, defendendo a comissão. No ponto estratégico, bem dentro do coração da cidade recebia amigos e 'clientes' e contratava tocatas de festas e bailaricos".<sup>248</sup> Nessas casas de música, o pianista deveria tocar, para incentivar o freguês a comprar a nova partitura ou um piano, as novidades musicais do momento. Essas novidades poderiam ser tanto brasileiras como provenientes de outros países. Provavelmente norteadas pelo grande sucesso que a música de piano norte americana já fazia em todo mundo, e talvez por ter tocado algum tempo como *planeiro* (termo utilizado para referir-se aos pianistas que não possuíam informações teóricas sobre a música) nessas casas musicais e nos bailes, Sinhô compõe um *ragtime* intitulado *Pianola*, exemplo musical de uma clara intenção do compositor em se "manter na moda" e "agradar o público". Segundo Augusto Vasser, músico que conheceu Sinhô, era com esse *ragtime* que o sambista mais se destacava nos bailes e festas onde atuava.<sup>249</sup>

As festas e bailes eram também um ponto freqüente para a atuação de músicos que iniciavam sua profissionalização. Tal como Sinhô, que trabalhara muito como músico de baile e de festas, alguns dos integrantes dos *8 Batutas*, no caso seus dois ilustres fundadores, fizeram fama tocando *de graça* em festas e bailes antes mesmo de iniciarem o famoso conjunto. Donga assim se recorda:

---

<sup>246</sup> Sobre a educação da mulher na Belle Époque, Cf: Needell, J. D. - op. cit. pp.74 e sgts.; ver também: Lira, M. - **Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira**. 3a. ed. RJ: Funarte, 1997; e, Diniz, E. - **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 4º ed. RJ: Rosa dos Tempos, 1999

<sup>247</sup> Diniz, E. - **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. op. cit. p.101

<sup>248</sup> Alencar, E. de - **Nosso Sinhô do Samba**. RJ: Civilização Brasileira, 1968. p.6

<sup>249</sup> cf. Comentários da contracapa do Lp sobre a música *Pianola*, in: **Sinhô**. SP: Abril Cultural, 1977. Lp pertencente à coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*.

"...Nós tínhamos nos tornado simpáticos, tocando de graça. Cansei de tocar de graça em todos os salões. Serenatas em casas de família e tudo. Às vezes estávamos conversando na cidade e uma das pessoas da roda acabava por convidar para uma seresta na casa de um parente ou amigo, e nós íamos. Pixinguinha gosta muito disso. Ele troca até o trabalho por uma serenata dessas...".<sup>250</sup>

Ao músico popular normalmente é atribuída a condição de músico *intuitivo*, uma maneira talvez *elegante* de dizer que este músico não sabe ler uma partitura musical (um *analfabeto* musical, portanto), ou que não está familiarizado com as regras e normas musicais de cada época (quase sempre tomadas erroneamente como as únicas possíveis), que são passadas através da *misteriosa e dogmática* teoria musical dos conservatórios e escolas de música. Aos músicos populares dos anos 1910/20 esta afirmação apenas em parte é verdadeira. Músicos como Pixinguinha, por exemplo, diante do processo de profissionalização que se desenvolvia nessa época e do qual ele participava ativamente, sempre procurou adquirir novos conhecimentos musicais, inclusive os provenientes da teoria musical, desde os primeiros anos, quando criança, com seu primeiro professor de música, Irineu de Almeida, até seu ingresso no Instituto Nacional de Música, em 1933, já como músico famoso e tarimbado.<sup>251</sup> Alguns músicos, porém, mantiveram-se um tanto quanto afastados das regras da clave de Sol. Sinhô, por seu turno, mesmo quando ainda não tinha grande confiança no seu solfejo, não se abalava nem um pouco com essas exigências. Diz o seu biógrafo, Edigar de Alencar, em um sarau onde ele tocava, "muitos o chamavam de maestro. E ele nesse tempo ainda não conhecia bem as notas, embora já fosse um bamba do

---

<sup>250</sup> Donga, depoimento ao MIS, in; op. cit. p.86

teclado. No decorrer do sarau, espevitada mocinha, vendo-o executar com desembaraço e personalidade várias composições populares, dele se aproximou com uma parte musical nas mãos e pediu-lhe que a executasse, a fim de que ela cantasse, pois a pianista sua acompanhante não viera por qualquer motivo. Sinhô empalideceu, mas não se deu por achado. Viu o título da música: *Elegie*, de Massenet. Pôs a parte na estante, fez menção de que ia executá-la, mas antes de ferir o teclado, olhou para a mocinha e lhe disse:

- Sinto muito, senhorita, mas não posso executar essa música. Não me dou com esse autor...<sup>252</sup>

Esse curioso fato ocorrido com Sinhô serve-nos também como parâmetro para medir o poder de seu apurado ouvido musical, pois antes do ensejo com a partitura ele havia "tocado de tudo" naquele sarau, como nos relatou seu biógrafo. Esse elemento torna-se importante quando pensamos que antes de qualquer meio mecânico ou elétrico de reprodução musical, antes mesmo da escrita musical, a música sempre se fez divulgar pelo canto, ou até mesmo por um descomprometido assobio no caminhar pela cidade. A esse respeito, Edinha Diniz comenta que "o veículo que mais se encarregou da difusão da música antes do advento do fonógrafo foi o assobio. Era tão freqüente nas ruas do Rio de Janeiro que chamava a atenção dos visitantes estrangeiros. Foi o principal 'instrumento' da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ele encarregava-se de a disseminar e a adulterar".<sup>253</sup> Se num primeiro momento o "assobio" (ou o pregão dos ambulantes da rua, ou um cantarolar de alguém sob o luar e assim por diante) pode disseminar e recriar as músicas oriundas do século anterior, nas primeiras décadas do século XX ele poderia ainda mais, isto é, ele poderia "inspirar" compositores, especialmente os de *bons ouvidos*. Pixinguinha, que

---

<sup>251</sup> cf. Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e obra.** op. cit.

<sup>252</sup> Alencar, E. de – **Nosso Sinhô do samba.** op. cit. pp.21-22

<sup>253</sup> Diniz, E. – **Chiquinha Gonzaga...**op. cit. p.85

havia *adaptado* sua famosa *Variações sobre o Urubu* (ou *Samba do Urubu*) partindo de um tema de autor desconhecido, assim se lembra das relações de Sinhô com os ciganos que moravam no bairro do Catumbi:

"- Eu convivia um pouco com eles [os ciganos] porque gostavam de mim. Mas, em matéria musical, quem poderia falar melhor, se fosse vivo, seria o Sinhô. Ele é que estava sempre lá para pegar os temas musicais e publicar. Eu só me reunia com eles na mesa do botequim. Os ciganos tinham um negócio: quando iam para o botequim beber não falavam em comida. Era proibido falar em comida. Eles bebiam o dia inteiro. E quando convidavam alguém para uma festa na casa deles, o convidado tinha que levar a senhora. Se fosse viúvo, levava a filha. A casa deles era um santuário, um altar. Agora, em matéria de música, era com o Sinhô, o qual pegava os temas e os publicava. Não dava parceria porque, nessa época, não havia nada disso".<sup>254</sup>

Nas primeiras duas décadas do século XX, músicas nitidamente compostas coletivamente, ou sem autor-compositor conhecido, começam a ganhar *compositores individuais*. O célebre caso da autoria do *Pelo Telefone* é um bom exemplo dessa situação. Composto coletivamente num pagode da casa da Tia Ciata, esta música ganharia um autor definido em 1916, no caso Donga e posteriormente sendo incluído o nome do jornalista Mauro de Almeida. Este fenômeno, porém, como acima relatou Pixinguinha, não era casual, ou isolado. Sinhô, que reivindicava parte da autoria do samba *Pelo Telefone*, registrado no nome de Donga, por várias vezes se utilizou de músicas alheias, ou compostas coletivamente, nomeando-se o único autor. Sinhô, assim como vários outros compositores do período, efetivamente *compunham* suas canções. Ou seja, criavam algo novo a partir de vários elementos colhidos alhures e que eram unidos (composto) pelo compositor. De qualquer modo, Heitor dos Prazeres pode esclarecer melhor sobre a atuação de Sinhô, em uma entrevista concedida a Muniz Sodré:

---

<sup>254</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op. cit. pp.28-29

"...Fiz então *Deixa a Malandragem se és Capaz* e, depois (1927), meu samba de maior sucesso:

*Não se deve amar sem ser amado*

*É melhor morrer crucificado.*

*Deus me livre das mulheres de hoje em dia:*

*Desprezam o homem só por causa da orgia*

(...) Dois anos depois, voltaria a fazer sucesso, gravado por Mário Reis, mas com o nome J. B. da Silva (Sinhô) como autor. Protestei e começou, então, uma ruidosa polêmica. Como muitos outros sambistas da época, eu nem sempre tinha o cuidado de gravar as minhas composições. A voz do povo, nas Festas da Penha e nos carnavais, me bastava como meio de divulgação. Sinhô costumava dizer: 'Samba é como passarinho: a gente pega no ar'. Como encontrou no ar a minha música, sem proteção de uma editora ou gravadora, gravou-a duas vezes, como se fosse sua: a primeira com o nome *Cassino Maxixe* e a segunda com o de *Gosto que me Enrosco*. O que é dele, mesmo, é a letra da segunda parte da música:

*Gosto que me enrosco de ouvir dizer*

*Que a parte mais fraca é a mulher*

*Mas o homem com toda fortaleza*

*Desce da nobreza e faz o que ela quer*

(...)

... Sinhô era maneiroso, bastante conversador e amigo de políticos importantes. Quando eu o procurei para reclamar por não ter colocado o meu nome na gravação, ele se defendeu com a desculpa de que não sabia que a música era minha. Pensava que se tratasse de tema popular sem dono. Então prometeu pagar os direitos autorais. Mas se esquivava aos pagamentos. Um dia, deu-me dez tostões. Muito tempo depois, oitocentos réis.

Fiz um samba, glosando-o: 'Olha ele, cuidado/na conversa é danado'.

Ele respondeu com *Segura o boi*. Àquela altura, o samba já ingressava nos salões da sociedade. Sinhô era chamado Rei do Samba. Compus *Rei dos meus Sambas*. Ele disse que ia me processar, mas desistiu. Depois disso nunca mais nos falamos, embora ele tenha me cumprimentado uma vez na rua, pouco antes de morrer".<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> Heitor dos Prazeres, in: Sodré, M. – **Samba o dono do corpo**. op. cit. pp.87-88

Sinhô, nos anos 1920, talvez como poucos, soube conquistar e honrar a coroa de *Rei do Samba*. Utilizava para isso do expediente de se fazer onipresente em todos os lugares, de se fazer conhecido em todas as camadas sociais. "Este tipo de jogo de conveniências entre o artista popular e o poder, jogo de interesses para ambas as partes, cada qual buscando uma forma de legitimação - social para o artista e política para o poder - Sinhô também vivencia. Um de seus artifícios era dedicar músicas a pessoas influentes do período que porventura conhecessem as sociedades recreativas, grupos carnavalescos etc. O tango *Cocaína* é dedicado a Roberto Marinho e o samba *Eu ouço falar*, ao Dr. Osvaldo de Andrade, por exemplo".<sup>256</sup> Amigo de políticos da República e dos ciganos do Catumbi, freqüentador das rodas de samba e músico apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, Sinhô, como uma das antenas mais ligadas do mundo do samba, soube condensar todos esses elementos em sua música, ao mesmo tempo em que alargava a penetração do samba na sociedade brasileira. A esse respeito, assim analisa André Gardel: "pinçava letras e melodias alheias, desconhecidas em outros círculos, reaproveitava refrões e melodias da rua, mesclando esse material às suas composições geniais, apresentando tudo como fruto do seu poder de *Rei do Samba* às elites e órgãos de divulgação que lhe rendessem algum dinheiro, logo gasto em festas da boêmia, sendo uma ponte entre o amadorismo hedonista da arte da canção e a sua utilização no mercado como produto capitalista. Junte-se a isso a exigência de uma vasta produção em série a que esse tipo de uso capitalista obriga".<sup>257</sup>

O tempo do reinado de Sinhô marca o início da substituição, ainda que nunca integral, da produção artesanal do samba, feito aos poucos e com um indeterminado tempo de maturação nas rodas de samba dos pagodes cariocas, pela produção industrial, com seu ritmo de produção em série que, de certo modo, *obrigava* aos compositores a utilização de temas musicais oriundos dos mais diversos meios socioculturais, para suprir as necessidades cada vez maiores da recente indústria de diversão que se instalava no Rio de Janeiro deste período. Em seu *liqüidificador* musical, Sinhô, (assim como

---

<sup>256</sup> Gardel, A. – **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. op. cit. p. 84

<sup>257</sup> idem, ib. p.100

outros sambistas-compositores), transformava com toda sua maestria temas anônimos em *música popular*, em sambas.<sup>258</sup> Este início da produção industrial de música, todavia, não passou despercebido pelos jornalistas da época. Vagalume, um súdito convicto de Sinhô, e *apesar disso*, não deixou de decretar a *primeira morte* do samba. "Onde morre o samba?", perguntava Vagalume, cuja resposta era:

"No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* - para satisfazer a ganância dos editores e dos *autores de produções dos outros*".<sup>259</sup>

Sinhô ficou famoso como um grande polemista. A fama de suas músicas crescia juntamente com as polêmicas que o compositor travava no terreno musical. São célebres as disputas com a "turma do Pixinguinha", de onde saíram sambas imortais como *O Pé de Anjo* e *Quem são eles?*, por parte de Sinhô, e o *Já te digo*, dos irmãos Vianna, Pixinguinha e seu irmão China. Sinhô, inicialmente ligado ao grupo dos baianos do Rio de Janeiro, aos poucos, - talvez devido aos desentendimentos causados com a questão dos direitos autorais do *Pelo Telefone* -, vai se distanciando deste grupo, gerando cada vez mais polêmicas com os sambistas que, de certo modo, ainda estavam muito atrelados aos redutos religiosos das Tias baianas. É assim que Sinhô polemiza com Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Caninha e tantos outros, sempre, é claro, utilizando a polêmica musical para sua auto promoção, ou, como se diz atualmente, "explorando-as comercialmente".<sup>260</sup> Tais polêmicas e disputas musicais, o notável sambista carioca levou-as para

---

<sup>258</sup> Devemos fazer notar aqui, que esta *apropriação* de temas musicais não se limitou à assim chamada música popular. Senão vejamos, Villa Lobos fez seu monumental *Choros no.10* a partir de um tema - *Iara* - de Anacleto de Medeiros, e Darius Milhaud tomou *emprestado* o *Brejeiro* de Ernesto Nazareth para compor sua peça *Scaramouche*, para ficar apenas nestes dois exemplos de músicos contemporâneos. A visão excludente do popular X erudito, provavelmente, é que nos faz ver procedimentos estéticos semelhantes como dissociados. Talvez, as *intenções* dos autores é que fossem diferentes. Enquanto Milhaud e Villa Lobos pretendiam criar a Música Moderna, Donga, Sinhô e Pixinguinha queriam fazer sambas que pudessem lhes garantir uns trocados para uma boa *noitada boêmia*. Ambas intenções, diga-se de passagem, muito justas e elogiáveis. Sobre as músicas de Villa Lobos e D. Milhaud, ver: Cazes, H. - **Choro. Do quintal ao Municipal.** op. cit. pp.29-37

<sup>259</sup> Guimarães, F. (Vagalume) - **Na Roda do Samba.** op. cit. pp.30-31 (grifos no original)

a tradicional Festa da Penha, onde "elegeu" José Luís de Moraes, o Caninha, como o seu adversário predileto. Em 1922, Caninha levou sua *marcha-ragtime*, *Me sinto mal*, ao festival da Penha e ganhou o concurso musical que lá se realizava. Tudo poderia ter transcorrido normalmente, se a marcha de Caninha não tivesse derrotado Sinhô, que concorria com *Não é assim*.<sup>261</sup> Sinhô descobrira mais uma brecha para polemizar e ganhar mais notoriedade, desta vez via imprensa, por meio de seus *repórteres carnavalescos* que sempre *cobriam* a tradicional festa. Um desses repórteres, Carlos Bittencourt, publica em *O Paiz*, ainda em 1922, a seguinte quadrinha a respeito da acirrada disputa dos dois sambistas:

"São dois cabras perigosos,  
Dois diabos infernais,  
José Barbosa da Silva [Sinhô]  
E José Luís de Moraes [Caninha]"<sup>262</sup>

A Festa da Penha, realizada nos fins de semana do mês de outubro, havia se transformado, através de seus concursos de música, em lançadora de sucessos carnavalescos. Daí a grande importância dada pelos músicos do período a uma vitória na Penha. A festa, neste sentido, passa a atrair cada vez mais os músicos e grupos profissionais ou em vias de profissionalização, num momento onde ela representava um grande meio de divulgação musical, graças em boa parte à cobertura dos repórteres *carnavalescos*, além de ser "definitivamente a lançadora dos sucessos do Carnaval carioca".<sup>263</sup> Heitor dos Prazeres assim se recorda da importância da Festa da Penha:

"Passei a freqüentar as festas da Penha, que era ótimo meio de divulgação de músicas e de entrosamento de compositores. Fiz amigos entre sambistas, como João

---

<sup>260</sup> cf. Gardel, A. – **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. op. cit. p.84

<sup>261</sup> cf. Vasconcelos, Ary - **Panorama da Música Popular Brasileira**. vol. I 3a. ed. SP: Martins, 1961. p.59

<sup>262</sup> cit. in: Gardel, A. – **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. op. cit. p.133

da Baiana e José Luís de Moraes, o Caninha, autor de sambas de sucesso, como *Ó que vizinha danada*, *Onde está o dinheiro?*

Eles me introduziram nos círculos suburbanos, onde me tornei mais conhecido..."<sup>264</sup>

A importância da Festa da Penha pode ser medida com o exemplo do Grupo do Caxangá, formado a partir de uma música de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, - a *Caboca di Caxangá*, sucesso do carnaval de 1913 -, que lá passaram a se apresentar regularmente. Do Grupo de Caxangá, com suas vestes de nordestinos, saíram, pouco tempo depois, os famosos 8 Batutas que em 1922 viajariam para Paris. No entanto, nas primeiras décadas do século XX, havia outros locais que possibilitavam ao músico trabalhar e lançar suas músicas. Entre os vários locais de trabalho que exigiam a presença de músicos, como confeitarias, Casas de Chope e restaurantes por exemplo, temos em destaque o Teatro de Revista. Pixinguinha nos fala de um de seus primeiros empregos como músico, no Teatro Rio Branco, onde o menino, já familiarizado com as regras da gramática musical, sabia muito bem, entretanto, conquistar o público e seu posto de trabalho com suas "bossas". Isto é, tocava o que não estava escrito na pauta, improvisava, pois assim aprendera na sua *escola de música*, os antigos chorões. Diz o velho Mestre Pixinguinha como estreou no Teatro Rio Branco, em substituição ao flautista da casa:

"- Me preparei com a calça curta e a caixinha de flauta e fui lá no dia marcado, pela noitinha. Quando cheguei no Teatro, o Tute já estava lá e me apresentou: 'Seu Auler aqui está o moço que eu ia lhe apresentar para tocar flauta no lugar do Antônio Maria'. Seu Auler estava sempre na sala de espera. Naquele tempo, ele era o maioral. Olhou para mim e disse: 'Isso aí não é um moço, é um fedelho'. Eu tremi, fiquei com medo sabe? 'Mande ele para lá, mande'. E eu fui. Lá dentro me apresentaram ao Paulino Sacramento, o regente. Ele era muito grande e delicado.

---

<sup>263</sup> Moura, R. - *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. op. cit. p.112

<sup>264</sup> Heitor dos Prazeres, entrevista concedida a Muniz Sodré, in: Sodré, M. - *Samba. O dono do Corpo*. op. cit. p.86

Disse: 'Bom, tem isso aí, vamos ensaiar?' Tinha um ensaio. Mas eu já estava prático em leitura musical, porque o meu professor era o Irineu de Almeida. Ele sempre escrevia para que eu lesse, foi um grande professor. A revista era *Jalousi*. Naquele tempo se usavam muito as revistas musicais. A trilha podia ser grande, mas para mim era fácil, pois eu já tocava coisas mais difíceis. Executei aquilo com facilidade. O maestro gostou de mim. Depois eu coloquei umas bossas por fora, sabe.

(...)

É, eu não obedecia muito a partitura, porque era do choro e tinha um bom ouvido. Então, eu fazia umas bocaduras (sic), quer dizer, executava o que vinha na minha inspiração. E o maestro Sacramento gostou...

(...) Eu fazia as minhas variações e o pessoal da 'Torrinha' já me conhecia. Quando o Antônio Maria voltou e foi tocar, o pessoal da 'Torrinha' reclamou. Ele era um bom flautista, mas respeitava muito o que estava escrito. Não fazia as minhas variações. O Maria Passos ficou na dele. Então o Paulino Sacramento disse: 'Ih, tá ruim, o Maria Passos não faz aqueles negócios!' O Antônio Maria Passos ficou aborrecido com isso, saiu do teatro e eu fiquei como efetivo".<sup>265</sup>

O Teatro de Revista no Brasil tem uma história que remonta aos tempos do Império e uma trajetória vinculada aos músicos e compositores de cada período.<sup>266</sup> No que nos diz respeito, ou seja, a Revista dos anos 1920, cabe observar uma mudança ocorrida nos padrões estéticos deste teatro de variedades. Até os anos 1920, o padrão feminino das coristas era o corpo "mais cheinho", gordo mesmo, entretanto, "os filmes e, depois, as francesas e espanholas vieram mostrar ao brasileiro quanto ele estava defasado na matéria. O brasileiro que enchia o peito declarando-se sempre um perfeito conhecedor do assunto, murchou totalmente ao ver, nos filmes americanos, aquelas ágeis banhistas de Mack Sennet, seguidas pelas *girls* que começavam a aparecer e viriam logo, às centenas, nos primeiros falados e cantados, a partir do marco *Broadway Melody*." Com a chegada das novas revistas francesas e espanholas, como a Ba-ta-clan e a Velasco, "tornou-se definitiva a nova maneira de ver a mulher em cena. Nos palcos de revista não tinha mais lugar aquelas enxundiosas senhoras de antes. E até a designação da

---

<sup>265</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op. cit. pp.18-19

categoria foi trocada: as coristas, reminiscências dos tempos da ópera, da opereta, da zarzuela, da burleta - em que elas eram mais cantoras que dançarinas - passam a ser *girls*, a princípio distinguidas das outras por serem 'coristas-bailarinas'. E era aí que estava o segredo maior. As meninas, as garotas, tinham agora que dançar mais e cantar menos". Para efetuar a nova coreografia, as *girls*, de preferência deviam se apresentar em *trajes econômicos*, que pudessem exibir bem seus corpos e "encher os olhos de certos espectadores que gostam de formas exuberantes".<sup>267</sup>

As novas revistas produzidas no Brasil, além das *girls* e dos cantores que defendiam os papéis característicos dos personagens de português, italiano, turco etc., também precisavam de uma *estrela*, "a primeira figura feminina da companhia, alguém marcante, decisiva, dona de interesse popular, sucesso garantido a partir do nome da fachada".<sup>268</sup> E uma dessas estrelas, talvez a maior delas, foi uma menina de Catumbi, que havia iniciado sua carreira num circo, a cantora Araci Cortes. O novo teatro de revistas lançou Araci Cortes, e esta por sua vez lançava os sucessos musicais dos autores revisteiros, como Sinhô, Pixinguinha, Ari Barroso, Henrique Vogeler, Luiz Peixoto, De Chocolat entre outros. Inúmeras músicas dos autores revisteiros que Araci Cortes *defendia* nos palcos dos teatros foram por ela gravadas. Algumas músicas inclusive alcançavam o sucesso pela voz de Araci, tanto no lançamento no teatro como posteriormente na gravação em discos. *Jura* (1928), de Sinhô, é um desses exemplos. Mas talvez seu maior sucesso como cantora tenha

---

<sup>266</sup> cf. Ruiz, R. - **O Teatro de Revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial.** RJ: INACEM, 1988

<sup>267</sup> Ruiz, R. - **Araci Cortes. Linda Flor.** RJ: FUNARTE, 1984.pp.61-63

<sup>268</sup> idem, ib. p.62

sido o samba, por muitos considerado como o primeiro samba-canção, *Linda Flor* (1929), de Vogeler. O poder de Araci Cortes para criar sucessos e lançar compositores pode ser medido com o fato ocorrido no lançamento da revista *Laranja da China*. Segundo Roberto Ruiz, Araci "vinda dos recentíssimos triunfos de *Jura* e *Linda Flor*, aguardada agora nos palcos como lançadora de sucessos, ia fazer em *Laranja da China* com que Ari Barroso se tornasse conhecido da noite para o dia. O samba *Vamos deixar de intimidade*, na noite da estréia,..., ganhou o gosto popular. Os espectadores da 'torrinha', a popularíssima galeria do teatro da rua Pedro I, saíram dali assobiando o êxito defendido, bisado, de Araci".<sup>269</sup>

Teatro de variedades, a revista, de acordo com o que se pretendia encenar, possibilitava uma enorme variedade de músicas. O samba-canção, uma forma híbrida, cantado como canção mas tocado com ritmo sincopado, talvez não tenha nascido no teatro de revista à toa. Neste sentido, de acordo com Tinhorão, "como os primeiros compositores e letristas a produzir o novo gênero eram quase todos músicos de orquestra e autores de textos para o teatro musicado da praça Tiradentes, a maior parte das composições intituladas a partir de 1928 de samba-canção traía uma indisfarçável influência do maxixe. A intenção dos compositores era ir substituir os cansados números de danças maxixeiras, de caráter jocoso, por quadros à base de canções que atendessem, de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX e, do outro, às exigências de ritmo evidenciadas, após a Primeira Guerra, pelas novas camadas contemporâneas da moderna indústria".<sup>270</sup> As cenas das revistas, por sua vez, *marcavam* as composições feitas por "encomenda" tanto em seus gêneros e formas orquestrais, como, também, na feitura das letras. Há uma série de músicas apresentadas em revistas que, quando gravadas, mantiveram as mesmas características do palco. Como um exemplo, pode-se verificar o dueto "teatralizado" de *Não quero saber mais dela*, de Sinhô, cuja primeira versão foi escrita de forma não dialogada. Mas, ao ser lançada na revista *Paulista de Macaé*, em 1927, e por se tratar do diálogo entre dois

---

<sup>269</sup> idem, ib. p.124

<sup>270</sup> Tinhorão, J. R. - **Pequena História da Música Popular**. op. cit. p.153

personagens característicos da revista, a mulata e o português, a música acabou sendo gravada em forma de dueto.<sup>271</sup>

Sobre a diversidade musical encontrada nas revistas, nos informa Pixinguinha:

"- Eu compus também músicas japonesas e outras. Você sabe, eu orchestrei umas três revistas e elas traziam aqueles quadros japoneses, turcos etc. Eu tinha que escrever as músicas dentro do estilo de cada quadro...O tango argentino também foi resultado disso..."<sup>272</sup>

Com o constante aumento do mercado musical brasileiro, certas "exigências" se apresentavam aos músicos do período. Na "década do jazz", um compositor como Pixinguinha, muito vinculado ao choro, além de orquestrar músicas japonesas e turcas, compor tangos argentinos, também compõe alguns foxtrotes e observa:

"...É que nós tocávamos comercialmente, como profissionais e pegávamos de tudo, no conjunto [ 8 Batutas]. Íamos para os bailes tocar o que é nosso. Agora, uma vez ou outra incluíamos um foxtrotezinho para variar. Comercialmente tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa. E ficamos vivendo assim. Variando o programa".<sup>273</sup>

Simultaneamente com o processo de inserção do músico brasileiro no novo mercado que se abria, passam a surgir algumas entidades no sentido de lutar por seus direitos. A Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) foi uma dessas entidades. Chiquinha Gonzaga incluiu, entre as tantas causas pelas quais lutou, a do direito autoral, que considerava uma das mais importantes, no tocante aos músicos. Em 1917, Chiquinha Gonzaga participa da fundação da SBAT. Porém, "apenas instalada a SBAT já começava a sofrer oposição. Não tinha ainda discutido os seus estatutos e os empresários já anunciavam que não aceitariam as condições da entidade. A imprensa, no

---

<sup>271</sup> cf. *Não quero saber mais dela*, Sinhô in: **Sinhô. vol. I** Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 23 do Cd)

<sup>272</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op., cit. p.25

<sup>273</sup> idem, ib. p.26

entanto - não fosse ela formada por homens de teatro -, dá ampla cobertura e apoio". A argumentação dos empresários contra a SBAT, "era simples, rudimentar mesmo: não temos literatura teatral, não podemos ter sociedade de autores. Ora, rebatem os teatrólogos: a nossa literatura teatral é ainda pequena, pouca, insignificante, mesmo ruim, mas é com ela que os empresários ganham dinheiro e enriquecem".<sup>274</sup> Bem ou mal, a SBAT, onde Chiquinha Gonzaga fez parte do conselho fiscal, conseguiu estabelecer alguns critérios para a arrecadação dos direitos autorais, sendo reconhecida legalmente, como de *utilidade pública*, pelo decreto no. 4.092, em 4 de agosto de 1920.<sup>275</sup>

A arrecadação de direitos autorais estabelecida pela SBAT, - dividida entre o pequeno direito e o grande direito (entendido como o direito autoral teatral) -, no entanto, apenas *protegia* os compositores revisteiros. Músicos e compositores não ligados ao teatro não recebiam, ou muito pouco recebiam, os direitos autorais arrecadados pela SBAT. A SBAT configurou-se como uma entidade *de e para* "intelectuais", uma vez que era constituída em sua maioria por teatrólogos. "Imagine-se só por essa amostra, a dificuldade dos compositores daquela época para penetrar nesse ambiente elitista. A SBAT era chamada a casa da Chiquinha Gonzaga, do Artur Azevedo, do Raul Pederneiras e outras grandes figuras do meio literário. Como devia se sentir o compositor Wilson Batista, em 1929, muito jovem ainda, recém-chegado de uma cidade do interior, pobre e muito pobre, e ainda enfrentando um Paulo Magalhães [presidente da SBAT]? Wilson não era crioulo de morro, mas para o presidente da SBAT devia ser um mulatinho pernóstico que, em matéria de discriminação, vem dar na mesma coisa".<sup>276</sup>

Outras entidades também apareceram nesses pioneiros anos de criação da moderna indústria de diversões no Brasil, onde basicamente seria discutida uma forma de regulamentação para a condição de trabalho do músico (horas de trabalho, salário etc.). Nesses "tempos heróicos", em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, apareceriam os primeiros Centro Musicais,

---

<sup>274</sup> Diniz, E. – **Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida.** op. cit. p.215

<sup>275</sup> cf. **Boletim da SBAT.** RJ: julho de 1924

<sup>276</sup> Gomes, B. F. - **Wilson Batista e sua época.** RJ: Funarte, 1985. p.75

sendo o carioca o precursor, criado em 1907.<sup>277</sup> O Centro Musical do Rio de Janeiro, "apesar de ter sido registrado como sociedade civil e não como sindicato, (...) tinha muito a ver com todo esse movimento de organização dos trabalhadores do Rio e São Paulo. Tanto que alguns de seus objetivos era defender e promover o engrandecimento da classe, 'com a obrigação de um por todos e todos por um', discutir e representar aos poderes da República sobre questões de interesse da corporação, e adotar uma tabela estabelecendo os honorários dos professores de música". O Centro Musical carioca foi, provavelmente, "a primeira entidade de músicos, no Brasil, a tentar regular o mercado de trabalho, ditando os valores mínimos da remuneração. Mas não fazia só isso. Estabelecer um fundo de reserva para o exercício de beneficências (médico, medicamentos, hospital, pensão por invalidez e auxílio funeral), emprestar dinheiro ou adiantar aos sócios as quantias ganhas em trabalhos realizados, cobrando uma comissão de 5%, e promover concertos e espetáculos públicos também eram funções da agremiação, que reunia, assim, várias características empresariais, tendo atribuições de instituição bancária, previdência social e de agência arregimentadora de instrumentistas".<sup>278</sup>

O Centro Musical do Rio de Janeiro, tendo como primeiro presidente e patrono Francisco Braga, nosso ilustre compositor do *Hino à Bandeira*, assim como as demais sociedades cariocas do período, também era uma sociedade para poucos. No início, "só podiam ser admitidos como sócios os executantes de concertos, sinfonias, óperas, músicas de câmara, enfim, os chamados professores de música, com a prévia indicação de outro associado e após o parecer favorável da comissão de sindicância sobre as suas aptidões e sua conduta profissional".<sup>279</sup> Pertencer ao Centro Musical, neste primeiro momento, tinha lá seus privilégios, pois o associado poderia arrumar mais trabalhos, por intermédio dos diretores de orquestras também associados. No entanto, com o crescimento da cidade e a multiplicação dos pontos de trabalhos, a *rigidez* do Centro vai se amenizando e músicos boêmios e/ou de origem humilde, como

---

<sup>277</sup> Sobre o Centro Musical Porto-alegrense, criado em 1920, ver: Vedana, H. - **Jazz em Porto Alegre**. op. cit. pp. 11-14; Sobre os demais, cf: Esteves, E. - **Acordes e Acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941**. RJ: Multiletra, 1996.

<sup>278</sup> Esteves, E. - **Acordes e Acordos...** op.cit. pp.18-17

<sup>279</sup> idem, ib. p.20

um Villa Lobos, um Ernesto Nazareth (este, logo expulso, por ter "procedido em desacordo com as nossas leis, promovendo o descrédito do Centro") e um Pixinguinha passam a fazer parte do Centro.<sup>280</sup> No fluxo da modernização do Rio a ampliação do mercado de trabalho se fazia notar, especialmente, pelas Casas de Chope, pelos novos teatros e pela recente novidade, o cinema. Tocar no cinema, "sonorizando" o filme (na época do *cinema mudo*) ou na sala de espera dos cinemas, era trabalho garantido para os músicos. Ernesto Nazareth, Villa Lobos, Pixinguinha, entre outros, trabalharam nos cinemas. A esse respeito nos diz Pixinguinha, sobre a época em que formou os 8 Batutas, exclusivamente para se apresentarem na sala de espera do Cine *Palais*:

"- Bem, eu já tinha trabalhado em tudo quanto era cinema, naquelas fitas de guerra. Eu tocava na sala de projeção. Era cinema mudo. No carnaval eu não aparecia porque havia um bloco - o bloco do Caxangá. Nós saíamos com aquele chapéu grande, de sertanejo. Éramos de 14 a 16 pessoas, entre outros o João Pernambuco, o Lulu do Cavaquinho, o João da Baiana e tanta gente que já morreu. Nós chegávamos na porta do Cinema Palais, onde eu tocava, e fazíamos exhibições. O gerente, que era o Sr. Frank, ficava apreciando com aquele charuto enorme. Certa vez, o Frank chegou para mim e disse: 'Você pode organizar um negociozinho para tocar na sala de espera?' Na sala de espera só tocavam os cobras, como o violinista Cardoso de Meneses, ..., o grande pianista clássico Luciano Gallet e outros. O Cinema Palais era considerado um local chique. Então eu respondi: 'Está tudo organizado, é só ver como é que o senhor quer fazer. O choro está aí'. Selecionei então os oito figurantes e começamos a ensaiar na sala de projeção durante uns 15 ou 20 dias, caprichando naqueles chorinhos. Na estréia fomos para a sala de espera e tocamos no palanque. Não é que agradou! Também, não havia outro conjunto deste estilo. E tinha caráter brasileiro, pois na época predominavam outras músicas de procedência estrangeira, como valsas, mazurcas, 'scottisch'. Só dava clássico. Por isso o pessoal ia assistir o chorinho e suspirar da mesma forma que o Ernesto Nazareth. E nós fizemos um sucesso extraordinário".<sup>281</sup>

O Centro Musical do Rio de Janeiro engajou-se em inúmeras brigas no sentido de regulamentar o horário de trabalho e estabelecer os cachês

---

<sup>280</sup> idem, ib. p.27

mínimos aos músicos. Neste sentido, houve muita discussão "sobre o 'trabalho fatigante nos cinematógrafos e cinemas-teatros'. O gênero de teatro por sessões intercalado à exibição de filmes tinha surgido há pouco tempo e já era sucesso de público, devido ao preço cobrado, geralmente inferior à metade do valor do bilhete nos teatros tradicionais. Era 'mais barato para o público e mais rendoso para as companhias'...Mas a invenção vinha recebendo muitas críticas desabonadoras da parte de especialistas, daquele público mais exigente e até dos instrumentistas da agremiação, que torciam o nariz para este tipo de espetáculo, embora precisassem dos empregos gerados pelo mesmo. Eles duvidavam que uma peça, antes representada em três ou quatro horas, pudesse ser encenada em uma hora apenas, sem que isso trouxesse prejuízos à arte".<sup>282</sup> O cinema ainda traria mais dores de cabeça ao Centro Musical, quando ele, em meados de 1929, com a estréia de *Broadway Melody*, transformar-se-ia no "cinema falado". Bem ou mal, o cinema mudo propiciava um mercado de trabalho para os músicos, e as novas transformações tecnológicas foram, ao menos num primeiro momento, repudiadas pelo Centro Musical. Em ofício dirigido ao prefeito do Rio de Janeiro, o Centro Musical reivindicava:

"...Diante desta triste situação, a classe musical, pelo seu órgão representativo, entrega nas mãos de V. Ex. o remédio que acha poderá talvez minorar o estado de penúria em que se acha, apresentando as seguintes sugestões: Isenção do pagamento do imposto correspondente à exibição de orquestras para as casas comerciais - bares, restaurantes etc. - que mantenham conjuntos musicais compostos de cinco figuras ou mais (...); Que em todos os cinemas que prescindam de orquestras para o seu funcionamento, por exibirem filmes falados ou sonoros, sejam os impostos aumentados em proporção tal que lhes acarrete despesa superior a que fariam mantendo orquestras com um mínimo de quinze figuras (...); tornar obrigatória para os espetáculos realizados em teatros da municipalidade a exibição de orquestras que pelo seu número e feição orgânica bem correspondam às exigências de ordem técnica..."<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op. cit. p.21

<sup>282</sup> Esteves, E. – **Acordes e Acordos...** op. cit. pp.32-33

<sup>283</sup> cit. in: Esteves, E. - **Acordes e Acordos...**op. cit. p.98

Os reclamos do Centro Musical dirigidos à prefeitura da Capital Federal também incluíam um problema da "concorrência" exercida pelos novos conjuntos musicais, que na visão dos eméritos professores de música, não correspondiam às "exigências de ordem técnica". Ou seja, se referiam às *jazz-bands*. A onda do jazz que se instaurara no Rio de Janeiro nos anos 1920 fornecia uma formação instrumental diferente, em número de componentes e em diversidade de instrumentos, das *orquestras* dos professores de música. As *jazz-bands*, entretanto, propiciavam empregos para os diversos músicos da cidade ou para os que ali chegavam, atraídos pela expansão do mercado de trabalho. O mineiro Ari Barroso, por exemplo, iniciou sua carreira numa *jazz-band*, a American Jazz. Diz Ari Barroso:

"Como sabem, fui pianista profissional durante alguns anos. Toquei nas melhores orquestras-jazz do Rio de Janeiro. Foram meus diretores J. Tomás (...), José Rodrigues (...), Romeu Silva (...), Alarico Paes Leme (...) e J. Spina (...). Se, naquele tempo, eu quisesse organizar uma admirável orquestra, escolheria os seguintes elementos: Luís Americano (sax alto), Dedé (sax alto), Arêas (sax tenor), Amaro (tuba), Esmerino Cardoso (trombone de vara), Waldemir (primeiro pistom), Djalma (segundo pistom), Furinha (banjo), Augusto Vasseur (violino americano) e Teixeira (bateria). (...) Seria uma orquestra sensacional!"<sup>284</sup>

As *jazz-bands*, ao mesmo tempo em que empregavam alguns, desempregavam outros. A instrumentação utilizada numa *jazz-band* podia, caso os músicos não se adequassem aos "novos tempos", deixar certos instrumentistas numa situação desfavorável em relação ao mercado de trabalho. O Centro Musical do Rio de Janeiro, que já atuava no sentido de "proteger" o mercado nacional contra a entrada em grande número de músicos estrangeiros, na época das *jazz-bands* endureceram mais ainda suas críticas à *concorrência estrangeira*. Assim, em 1926, "no mês de dezembro, foi lida, em

---

<sup>284</sup> Ari Barroso, *O Jornal*, 19/10/1955. cit. in: Cabral, S. - **No Tempo de Ari Barroso**. op. cit. p.45

assembléia, uma carta do associado Tertuliano de Lima, que dizia ter sido substituído na orquestra do Teatro Carlos Gomes por um instrumentista não associado e executante de bateria americana. Tertuliano era executante de bombo e julgava ter sofrido uma grave violação porque nos tipos de orquestra adotados habitualmente para esse gênero de revista não constavam o banjo, o saxofone e a bateria americana, a não ser que fossem contratados como extraordinários, não podendo substituir nenhum instrumento".<sup>285</sup> A concorrência no mercado de trabalho, no entanto, e em pouco tempo, somada com outros fatores, transformar-se-ia na ideologia da "invasão estrangeira", especialmente a norte-americana.

Em 1928, Mário de Andrade dizia que "o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional".<sup>286</sup> Ari Barroso, que por muito tempo atuou como pianista de *jazz bands*, começa por sua vez a enxergar na "invasão musical americana", uma *descaracterização* da música brasileira, se auto-proclamando uma *vítima* das circunstâncias. Assim é que, em 1930, numa entrevista cedida ao *Correio da Manhã*, comentava:

"...Quando o *jazz* começou a sua invasão pela nossa terra, fui a primeira vítima. Apeguei-me em cheio a tal joça e acabei, sem saber, pianista de *jazz*. E foi como pianista de *jazz* que cheguei ao lugar onde estou, por bondade extrema, pela benevolência indescritível do povo carioca, de quem me tornei escravo para o resto da vida.

(...) Até o piano perdeu, com a jazzificação, o maneirismo brasileiro que aprendi e nele evoluíra. Sou uma vítima".<sup>287</sup>

Dentre todos os fenômenos que apareceram na esteira do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, há ainda um ponto de extrema importância para a vida musical do país: o aparecimento do disco. Se até o fim do século XIX, "a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano, o que envolvia um complexo de interesses

---

<sup>285</sup> Esteves, E, - op. cit. p.84

<sup>286</sup> Andrade, M. - **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. SP: Martins/INL, 1972, p.18.

<sup>287</sup> Ari Barroso, cit. in: Cabral, S. - **No Tempo de Ari Barroso**. op. cit. pp.93-94

limitado: o do autor (isoladamente ou com parceiros, geralmente letristas), o do editor-impressor da música (reduzida a símbolos reproduzidos no papel) e o do fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas aumentavam à maneira que a música destinada ao lazer urbano se popularizava". Com o aparecimento das primeiras gravações – em discos a serem comercializados -, a produção de música popular passa a ter ampliada tanto a sua base artística quanto a sua base de fabricação (no sentido industrial da palavra mesmo): “a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor-artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima”.<sup>288</sup>

Na fase mecânica do disco no Brasil, para se fazer uma gravação era exigido, por questões técnicas, potência sonora. As primeiras gravadoras aqui surgidas, como a Casa Edson (de Fred Figner), o selo Odeon ou a Disco Popular (pequena gravadora dos anos 1920, propriedade de João Gonzaga, filho de Chiquinha Gonzaga), necessitavam de músicos e músicas que soassem bem alto, para poder imprimir os sulcos nos discos. Sendo assim, é muito provável que a grande utilização de bandas, com sua possante capacidade sonora proveniente de seus naipes de sopros (metais e madeiras), como a Banda do Corpo de Bombeiros organizada por Anacleto de Medeiros, na gravação dos primeiros discos no país devia-se também aos limites tecnológicos do período. No tempo do pioneiro cantor Baiano, os catálogos de discos sempre apresentavam um repertório propício às bandas, em sua maior parte apenas instrumental: polcas, tangos, choros, valsas etc.<sup>289</sup> O registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone, com um diafragma em sua extremidade, que comandava a agulha que cavava os sulcos no disco. Para se obter uma gravação do canto, da voz do cantor, este precisava quase gritar diante dos aparelhos de gravação, ou pelo menos ter uma potência vocal digna de um tenor, daí o fato das gravações mecânicas terem nos cantores de potência vocal seus grandes intérpretes, como os pioneiros Cândido das

---

<sup>288</sup> Tinhorão, J. R. - **História Social da Música Popular Brasileira**. SP: ed. 34, 1998. p.247

<sup>289</sup> cf. Cazes, H. – **Choro. Do quintal ao Municipal**. op. cit. pp.41-46

Neves, Baiano e, pouco depois, Francisco Alves, cantor lançado em 1920 por Sinhô. Muitas gravações de Francisco Alves nos anos 1920, por meio mecânico, foram realizadas com o acompanhamento de orquestras de jazz, uma vez que essas formações musicais também possuem muitos sopros e grande potência, como a Orchestra Jazz-Band Pan Americana do Cassino Copacabana.<sup>290</sup>

Na medida em que a importância do disco crescia cada vez mais na década de 1920, revistas especializadas, como a *Phono-Arte*, começaram a aparecer para tentar explicar o fenômeno da música gravada. Em um de seus números, descontente com o resultado da inédita parceria Pixinguinha/Carmem Miranda, com o samba *Os Home Implica Comigo*, Cruz Cordeiro, criador e editor da revista, apontava os "erros" cometidos pelos compositores, e fornecia a *receita* para um bom disco de sucesso. Segundo ele um disco deveria ter:

"1. boa qualidade da peça gravada; 2. boa qualidade de gravação; 3. letra de interesse popular; 4. um bom cantor e uma boa orquestra; 5. ensaio".

Os ingredientes do sucesso, porém, deveriam ser bem dosados:

"...qualidade da composição,28%; qualidade da gravação, 25%; qualidade do conjunto ou artista executante,17%; ensaio, 14%; arranjo instrumental ou orquestral, 10%; renome do compositor, 6%".<sup>291</sup>

O que não nos disse o crítico da revista *Phono-Arte* é que, com o disco, o samba, ao ser fixado no novo meio de divulgação musical, perde em boa parte, senão totalmente no caso dos versos, suas características de improviso. Composto nos pagodes em sua forma de partido-alto, isto é, onde um tema principal é improvisado várias vezes pelos partideiros, o samba não conhecia a

---

<sup>290</sup> cf, Cardoso Jr., Abel - **Francisco Alves. As mil canções do Rei da Voz**. Curitiba: Revivendo, 1998. pp. 35 e sgts.

<sup>291</sup> *Phono-Arte*, RJ: 8/1930. cit. in: Cabral, S. - **Pixinguinha. Vida e Obra**. op. cit. p.131

"segunda parte", pois ela era variável, era improvisada. Aos poucos o samba, cada vez mais divulgado pelos discos, vai ganhando a "segunda parte" *fixa*. Sobre isso, Carlos Cachça comenta:

"O samba que fazíamos só tinha primeira parte. O resto era versado, era improvisado. O primeiro que botou segunda aqui na Mangueira foi o Antonico, amigo do Saturnino, mais ou menos em 1923".<sup>292</sup>

O disco, contudo, teria sua importância redobrada com os avanços tecnológicos que permitiram a gravação elétrica. Em 1927, ocorreu no Brasil a primeira gravação elétrica, em disco gravado na Odeon, por Francisco Alves e Orchestra Jazz Pan Americana do Cassino Copacabana. Iniciava-se também, nesse mesmo período, o fim das gravadoras brasileiras - (entre outros motivos, devido à falta de investimentos e a decorrente defasagem tecnológica) - e o estabelecimento da concorrência no país entre as *gigantes* norte-americanas: como a RCA Victor e a Columbia.<sup>293</sup> A *Phono-Arte* registrou as vantagens do novo processo de gravação:

"Quando comparamos a reprodução de um disco gravado e reproduzido eletricamente, com a reprodução de um disco de gravação antiga e reproduzido pelos velhos métodos, ficamos surpreendidos com o enorme progresso que fez a reprodução fonográfica em um tempo tão curto e isto, graças ao desenvolvimento da rádio-técnica. Pode-se mesmo recomendar a todos que desejem ouvir a melhor reprodução possível dos modernos discos, a compra de um captor fonográfico elétrico. O disco reproduzido por meio de um bom fono-captor, constitui um precioso aperfeiçoamento para um possuidor de poste de TSF. E para os amantes exclusivos

---

<sup>292</sup> Carlos Cachça, cit. in: Barboza, M. T. - **Alvorada**. RJ: Funarte, 1989. p.31

<sup>293</sup> cf. Tinhorão, J. R. - **Música Popular: do gramofone ao rádio**. SP: Ática, 1981. p.30

dos discos, a compra de um aparelho de reprodução elétrica, de primeira qualidade, se impõe".<sup>294</sup>

Mais que melhorar a qualidade de gravação e reprodução das músicas, o processo elétrico de gravação possibilitou um incremento nas vendas de aparelhos para a reprodução e o decorrente aumento das vendas de discos. Além disso, a chamada fase elétrica, dos 78rpm, criou condições para o aparecimento de novos músicos, especialmente os cantores e cantoras. Pelo procedimento mecânico, cantores de "pouca voz" como Mário Reis, Noel Rosa, Carmem Miranda, entre outros, não teriam como se estabelecer como os grandes músicos que foram, em especial no decorrer dos anos 1930/40. Carmem Miranda e Mário Reis, por exemplo, não cantam "gritando", eles cantam "falando", ou, buscando se aproximar o máximo da fala, da fala do cotidiano. Mesmo que cantores de *voz possante* como Francisco Alves mantenham-se na ativa, colhendo sucesso atrás de sucesso, a possibilidade para outros tipos de cantores se abriu com o aparecimento do microfone (elétrico), e todos, ao menos potencialmente, poderiam *lutar por seu lugar ao Sol* a partir deste momento.<sup>295</sup>

A expansão da indústria do disco, ocorrida com a gravação elétrica, necessitava de uma ampliação da produção, uma vez que o consumo se expandia rapidamente. Nesse sentido, a busca de novas "matérias primas" se fazia necessária. Sambistas oriundos das comunidades negras como Donga, Sinhô, Pixinguinha, João da Baiana, e outros que habitavam a Cidade Nova, o Catumbi e demais localidades organizadas em torno dos terreiros das Tias Baianas, ou músicos provenientes da emergente classe média, quando não do proletariado mesmo, como uma Carmem Miranda ou um Francisco Alves, foram os primeiros a se profissionalizarem e atuarem nesses novos meios de comunicação. Entretanto, nos morros da cidade, nas favelas, havia um enorme estoque de "matéria prima" e foi *para cima* que as atenções da "indústria do samba" se voltou. Muitos cantores famosos da época tiveram que *subir o*

---

<sup>294</sup> **Phono-Arte**. ano II, no. 31.RJ:11/1929. p.2

<sup>295</sup> Sobre isso ver os documentários: **Ensaio Especial: Francisco Alves**. direção: Fernando Faro, produção: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, São Paulo; e **Carmem Miranda: a Embaixatriz do Samba**. produção e realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, São Paulo.

*morro* para conseguir alguns de seus grandes sucessos. É Cartola quem conta como ocorria essa relação entre o músico da cidade e o sambista do morro, por episódio da venda de um de seus sambas para o cantor Mário Reis:

"Foi em 1931, quando Mário [Reis] queria comprar um samba meu. Eu disse pro Clóvis que não ia vender coisa nenhuma, que aquilo era coisa de maluco, que o Mário devia ser doído. Comprar um samba pra quê? Clóvis me disse: 'Ah, vende que ele vai fazer uma gravação'. Mas não estava disposto a vender nada. Clóvis tanto insistiu que fui ao encontro do Mário. Cheguei lá, cantei o samba que Mário já conhecia, pois devia ter ouvido em algum lugar, e ele me perguntou quanto eu queria pela música. Eu disse que não sabia o preço. Aí, cochichei no ouvido do Clóvis: 'Vou pedir 50 mil-réis'. Ele me disse: 'Que nada! Pede 500 que ele dá'. Mas eu não acreditava: 'Espera aí. O homem não é maluco pra me dar 500 mil-réis por um samba'. Aí, pedi 300 e ele me deu".<sup>296</sup>

Os sambistas habitantes dos morros cariocas não eram exatamente desconhecidos dos grandes intérpretes do disco, como se pode observar pelo depoimento de Cartola, mesmo porque, fosse na Penha ou fosse no carnaval, os sambistas do morro transitavam pela cidade. Mas mais do que isso, o que queremos destacar é o fato do samba gravado já render certos *lucros* para os intérpretes (às vezes até com direito a alguns *luxos*, como poder comprar um automóvel, por exemplo). Nesse sentido, em fins dos anos 1920 início dos anos 1930, um número cada vez maior de elementos da classe média começam a ingressar nas fileiras do samba. Todavia, pertencer à classe média e querer adentrar no mundo da música popular, no mundo do samba, não era uma tarefa das mais fáceis de ser contornada por aqueles jovens talentosos cujos pais sonhavam com *uma vida melhor*, com um *futuro melhor* para seus rebentos. O que se esperava de um filho por essa época era, no mínimo, que ele estudasse para ser um respeitável doutor (bacharel) – com anel no dedo e diploma na parede -, ou então, no caso das moças, que conseguissem arranjar

---

<sup>296</sup> Cartola, entrevista concedida a Sérgio Cabral, in: **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit. p.272. Cartola deve ter se enganado quanto à data do episódio, pois o samba por ele referido, *Que infeliz sorte*, foi gravado por Francisco Alves, na Odeon, em 1929 (observação feita por Sérgio Cabral). Sobre esse relato de Cartola, ver também: Cartola – **Projeto Fita Meus Olhos**. RJ: MIS, 1998 (Série Depoimentos), p.13

um bom casamento, um casamento com alguém respeitado socialmente e que lhe pudesse dar uma vida razoavelmente confortável e segura até seus últimos dias. A jovem Carmem Miranda, por exemplo, deixou escapar um *casamento certo* com um homem de bem, um remador do Flamengo que participara de duas Olimpíadas, para ser cantora. E o que é pior, logo *arrastaria* sua irmã caçula, Aurora, para o mesmo caminho. Uma atitude, naquele momento, certamente imperdoável sob a ótica de seus pais.<sup>297</sup> Situações semelhantes foram vividas por Mário Lago, Noel Rosa, Braguinha, Almirante e muitos outros, cujos pais também sonharam um dia com um *futuro melhor* para seus filhos. Almirante, que juntamente com Noel, Henrique Brito, Alvinho e Braguinha formaram o *Bando de Tangarás*, assim comenta sobre seu início na música popular:

“Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto, só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome identificado ao samba e à música popular. Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música, porque nós não tocávamos por dinheiro. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém, sempre como diletantes. Isto atraiu para nós e para a música que cantávamos a simpatia e o respeito do público mais exigente”.<sup>298</sup>

Com a penetração doravante cada vez maior de músicos de origem de classe média no universo do samba, ao mesmo tempo em que isso pôde permitir uma certa consolidação social da música então estigmatizada, também pode permitir notar um grande descompasso entre os profissionais da *planície*, onde a música já é um meio de sobrevivência, e os sambistas do *morro*, para os quais o samba é *apenas* divertimento - "vender um samba, pra quê?", como disse Cartola. Este descompasso, somado à insuficiente legislação sobre o direito autoral, propiciará o grande "comércio negro" da compra e venda de

---

<sup>297</sup> Cf. Carmem Miranda. *Banana is my business*. op. cit

<sup>298</sup> Almirante, cit. in: Pereira, J. B. B. – *Cor, Profissão e Mobilidades. O negro e o rádio de São Paulo*. SP: Edusp/Pioneira, 1967, p.228

sambas, durante a década de 1930. Assim, em finais da década de 1920, o samba havia se transformado num *bom negócio*, especialmente para os cantores com grande trânsito pelas gravadoras, como por exemplo um Chico Alves, uma Carmem Miranda, um Mário Reis, que quanto mais gravavam, mais consolidavam as suas respectivas carreiras com apresentações por todo o Brasil, e até mesmo no exterior. Francisco Alves, em 31 de agosto de 1929, em entrevista publicada em *O Malho*, não nos deixa dúvida sobre a grande preferência do público consumidor de discos (o samba), e sobre o grande veículo de divulgação comercial/musical preferido pelos cantores (o disco):

"- Qual o gênero de música que mais agrada ao público?

- Não arriscarei uma afirmativa categórica. Mas penso que o samba encontra mais eco na alma popular. É, pelo menos, o que mais se vende.

- Cantar para gravação em discos é trabalho compensador, entre nós?

- Sim. E cada dia vai sendo mais. Quando comecei, em 1926 (sic), os meus lucros eram relativamente pequenos. Hoje, posso assegurar-lhe, quando não tenho outra coisa que fazer, vivo com o rendimento das minhas porcentagens fonográficas".<sup>299</sup>

O disco, na fase elétrica, teria ainda uma importância capital na história do samba, ao trazer para os 78 rpm, uma grande novidade, até então ouvida apenas em ocasiões especiais, (no que se refere àqueles que não pertenciam ao "mundo do samba"), como no carnaval, ou pelos sambistas e participantes dos pagodes: a percussão. A percussão (pandeiros, tamborins, surdos etc.), pela gravação mecânica, não podia ser fixada nos sulcos do disco. O músico e pesquisador Henrique Cazes já observara que, mesmo no choro, o *tradicional* pandeiro, assim como os demais instrumentos de *percussão miúda*, só apareceriam, ao menos nitidamente em gravações, em fins dos anos 1920.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Documento reproduzido, in: Cardoso Jr., A. – **Francisco Alves. As mil canções do Rei da Voz.** Curitiba: Revivendo, 1998. p.26

<sup>300</sup> cf. Cazes, H. – **Choro. Do quintal ao Municipal.** op. cit. pp. 79-80

No samba das nascentes Escolas de Samba, no entanto, algo de novo estava sendo feito. Adaptando-se ao caráter de procissão dos desfiles de carnaval, os bambas do Estácio criavam um *novo* samba, e novos instrumentos começavam a aparecer. Bide nos dá uma idéia dos novos instrumentos que apareciam no samba:

"(...) O surdo também fui eu que fiz. Mas, aí, eu já era rapaz. Foi no Deixa Falar. Peguei uma lata de manteiga, redonda, botei aros, encourei e levei pro Deixa Falar. Quem inventou o surdo foi eu.

(...) Bem, o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei. O surdo, sim, foi idéia minha. E com uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora, outro por dentro, pregamos tachas e assim entramos na Praça Onze".<sup>301</sup>-

Simbolicamente, o contraste é marcante. Instrumentos feitos com “sucata” seriam o detonador de uma nova era para aquilo que representava uma das pontas de lança da tecnologia do período: a gravação elétrica de discos. Assim, os elementos desse novo samba, com percussão feita a partir de instrumentos construídos com “latas de manteiga velhas”, foram quase que imediatamente levados ao disco com a gravação de *Na Pavuna* (1929), de Homero Dornelas e Almirante. Pode-se dizer que foi a partir dos desfiles de carnaval de finais dos anos 1920, com o samba se adequando ao caráter processional-dramático do desfile, e também por meio das novidades tecnológicas do disco que os pandeiros, surdos, cuícas e os tamborins se fizeram presentes no *samba moderno*. É Almirante quem conta como aconteceu:

"...Bom, tenho aqui uma lista das músicas que, tenho a impressão, fizeram sucesso. Uma delas é *Na Pavuna*. Uma ocasião o violoncelista Homero Dornelas, meu bom amigo, me chamou para fazer os versos de um samba dele. Era meu vizinho em Vila Isabel, e eu fui em sua casa, onde me mostrou aquele negócio, mas eu achei que não era bom, achei muito estranho: 'Na Pavuna...Na Pavuna...', não

---

<sup>301</sup>Bide, em entrevista cedida a Sérgio Cabral, in: Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit. pp.247-248

tinha nada. O Dornelas, que adotou o pseudônimo Candoca da Anunciação, quando a música foi anunciada, só fez o estribilho, a melodia e a introdução; eu fiz os versos, com aquela expressão de macumba e batucada. Mas a importância de *Na Pavuna* é a seguinte: naquela ocasião, já estávamos na Odeon e na Parlophon, tendo feito uma série de gravações de sucesso, e começamos a ter uma certa liberdade. Então, um dia aparecemos no estúdio, na cúpula do Teatro Fênix, no Centro, e resolvemos fazer uma série de experiências sonoras. As fábricas da Odeon e Parlophon não acreditavam que podiam fixar pandeiros e cuícas, o alemão dizia: 'Oh, isto não poder gravar', mas nós experimentamos *Na Pavuna* com aquela batucada toda. E imaginando que a batida do pandeiro é que não sairia, todos fazíamos coro:

'Na Pavuna...pum, pum, pum..

Tem um samba que só dá gente reuna...<sup>302</sup>

De acordo com Almirante, o sucesso do *Na Pavuna*, sempre tocado nas casas que vendiam discos e muito procurado pelos compradores, desencadeou o aparecimento de uma série de outros sambas parecidos, muitos inclusive, mantendo a mesma linha melódica, como o samba *Na Gamboa*, onde se cantava: "*Na Gamboa, pum, pum, pum/ Na Gamboa, pum, pum, pum/ Tem um samba que só dá gente boa...*". O sucesso do *Na Pavuna*, ainda segundo Almirante, propiciaria o surgimento, no universo do disco, de várias outras localidades do Rio de Janeiro, que se apresentavam em forma de samba. A Pavuna, como se sabe, é um subúrbio carioca, e assim, começaram a aparecer sambas como *No Sargueiro*, *Na Aldeia*, *No Grajau*, *Iaiá*, consolidando, talvez, uma temática muito cara ao samba dos anos subsequentes: as apresentações dos novos locais do samba, dos quais, um bairro em particular se tornaria muito famoso: Vila Isabel, um dos lugares onde o samba passaria a ter "um novo feitiço", graças ao *Poeta da Vila*, Noel Rosa, e seus companheiros de geração.<sup>303</sup> Nesse momento de crescimento do samba pela cidade do Rio de Janeiro, entretanto, ocorre a estruturação de uma *novidade* que, de certo modo, aceleraria o processo de profissionalização, ao

---

<sup>302</sup> Almirante, depoimento ao MIS, in: **Série Depoimentos. Almirante**. RJ: MIS, 1991. p.4

<sup>303</sup> Cf. Programa de rádio: **No Tempo de Noel Rosa**. no. 2, produtor: Almirante, gravado nos dias 20/04/51 e 27/04/51. reeditado por Collector's Editora LTDA. RJ: s/d (fita cassete)

mesmo tempo em que desnudaria determinadas maneiras de alguns sambistas se relacionarem com o samba num universo capitalista de produção musical em massa. Essa novidade era o rádio.

### ***b) Pelas ondas do “sem-fio”.***

No tocante à música popular, mesmo em sua fase “amadorística”, o rádio já permitia o lançamento de algumas músicas e de alguns músicos no cenário carioca. Nos anos imediatamente anteriores ao decreto-lei de Getúlio Vargas de 1932, que autorizou a veiculação de publicidade e propaganda pelas transmissões do *sem fio*, o comércio do Rio de Janeiro já colaborava, ainda que precariamente, - mesmo porque não havia um sistema organizado de publicidade e os nomes das firmas patrocinadoras eram apenas lidos no fim de cada programa (uma cansativa e monótona lista) -, com as estações das rádios locais. Vivia-se, por assim dizer, um período *intermediário* entre o amadorismo total e o profissionalismo, pois o tempo destinado à publicidade dava-se de modo “separado” do programa que estava sendo apresentado. Nesse período *intermediário*, alguns músicos populares quase anônimos e em vias de profissionalização (como por exemplo, Gastão Formenti, Francisco Alves, Patrício Teixeira e alguns poucos mais), procuravam as rádios, pois sabiam que naquele momento “se falar ou cantar diante dos microfones não dava dinheiro, envolvia a criação de um mito que lisonjeava a vaidade pessoal, pela conquista da popularidade”.<sup>304</sup> A respeito disso, comenta Almirante:

---

<sup>304</sup> Tinhorão, J. R. – **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. SP: Ática, 1981, p.41

“(...) Esses elementos convidados, recebendo ou não seus cachês, eram citados nas colunas de jornais, de forma elegante, na seção do T. S. F. [transmissão do sem fio]:

*‘Programa de música leve de que participará gentilmente por...chefeado pelo apreciado pianista...’*

Outros novos intérpretes compareciam diariamente às emissoras, sendo anunciados com frases que se tornaram costumeiras:

*‘- Fulano de tal, de passagem pelos nossos estúdios, cantará a notável canção...’*

Instantes depois, em outra emissora, ouvia-se o mesmo elemento, o mesmo número e assim se popularizavam certas músicas e artistas”.<sup>305</sup>

Com o decreto-lei de 1932 as portas do profissionalismo estavam abertas, mas caberia a Ademar Casé mostrar o caminho para a transformação da *forma* dos programas de rádio da época. Pernambucano, Casé, como tantos outros, chegou ao Rio de Janeiro para tentar a sorte. Dentre seus vários empregos, antes de se tornar o fenomenal radialista que foi, Ademar Casé foi vendedor de aparelhos de rádio. Nesse período ele trabalhava para a Philips, que havia montado uma estação de rádio no Rio de Janeiro (a Rádio Philips do Brasil), com a intenção de aumentar a venda de seus aparelhos receptores domésticos. Com esse contato imediato, Casé adquiriu um aparelho de rádio que sintonizava ondas curtas, o que possibilitou ao futuro radialista ouvir a programação das emissoras estrangeiras, principalmente a BBC de Londres e a norte-americana NBC. Casé se apercebeu da dinâmica da programação dessas rádios, tão diferentes da do Brasil, e se empolgou com essa maneira de apresentar músicas e propagandas intercaladas. Casé assim comenta sobre como adotaria a forma norte-americana de fazer rádio no Brasil:

---

<sup>305</sup> Almirante – **No tempo de Noel Rosa**. 2ª ed. RJ: Francisco Alves, 1977, p.64

“O amadorismo das rádios não permitia uma dinâmica maior. Quando um músico e um cantor iam se apresentar, o *speaker* anunciava o número e, depois, desligava o microfone, para que pudessem afinar os instrumentos e até fazer um rápido ensaio. Enquanto isso, o ouvinte ficava totalmente abandonado. Já nos programas americanos, o som não parava: Era uma dinâmica maravilhosa”.<sup>306</sup>

Por ter se tornado um exímio vendedor de aparelhos de rádio, Casé conquistou um certo prestígio junto aos diretores da Philips. Aproveitando-se desse *bom nome* que possuía com os diretores da empresa, Casé propôs ao Sr. Augusto Vitoriano Borges, um dos diretores da Rádio Philips do Brasil, a possibilidade da criação de um programa aos moldes do rádio norte-americano. É ainda Casé quem se recorda:

“Eu tinha um capital de giro insignificante, mas dava para pagar as primeiras irradiações. O doutor Borges me perguntou se estava ficando louco e se, por acaso, tinha experiência para comandar um programa de rádio. Respondi que nem uma coisa, nem outra, mas que pretendia fazer uma nova experiência nos moldes do programa de maior sucesso da época, o *Esplêndido Programa* de Valdo Abreu, da rádio Mayrink Veiga, só que com muito mais dinamismo. Ele relutou, disse que ninguém tinha feito aquilo, mas acabou cedendo (não antes sem me alertar que a rádio não teria nenhuma responsabilidade e que os problemas do programa teriam que ser resolvidos por mim). Aluguei o horário das 8 da noite à meia-noite de Domingo. O preço: 60 mil réis por programa”<sup>307</sup>

Quando o *Programa Casé* foi ao ar pela primeira vez, em 14 de fevereiro de 1932, ele estava dividido em duas partes de duas horas cada uma: na primeira parte, só tocou música popular e na segunda parte, somente música erudita. Nas duas primeiras horas do programa, os telefones da Rádio Philips não pararam de tocar, com pedidos de músicas e congratulações, nas duas horas seguintes não houve um telefonema sequer. Casé fez então uma reformulação na sua programação:

---

<sup>306</sup> Ademar Casé, cit. in: Casé, R. – **Programa Casé. O rádio começou aqui**. RJ: Mauad, 1995, p.35

<sup>307</sup> idem, b. pp.39-40

“Mesmo sendo só o primeiro programa, senti que deveria fazer uma opção. O programa tinha fins lucrativos e eu precisava de audiência. Decidi tirar, a contragosto, a parte erudita, dedicando quatro horas à música popular”.<sup>308</sup>

A música popular, o samba carioca e o rádio, no *Programa Casé*, iniciavam um longo caminho de ajuda mútua. Modelo que logo se estenderia para os demais programas de rádio do período. A estrutura basicamente girava em torno da música, que atraía os ouvintes, que por sua vez atraíam os patrocinadores que injetavam dinheiro nas rádios para que cada vez mais programas pudessem contratar um número cada vez maior de músicos e outros artistas.<sup>309</sup> A estrutura se manteria somente se todos os elos da corrente continuassem em perfeita harmonia. Isto é, arrumar bons patrocinadores e cumprir com as obrigações perante eles era uma questão fundamental, pois caso contrário toda a estrutura ruiria. O biógrafo e neto do radialista relata uma história onde é possível notar a grande preocupação de Casé para com os *nossos patrocinadores*. Acompanhemos a história contada por Rafael Casé:

“(...) Luís Barbosa estava à frente do microfone da Philips, batendo seu chapéu de palha num gostoso samba de breque, em cujo refrão cantava:

*Estou no artigo 143, paguei quinhentos mangos porque bati num português.*

*Casé, que estava do outro lado do estúdio, nos controles, botou a mão na cabeça e correu para o ouvido de Luís. Enquanto o regional tocava, Casé explicava que tinha muitos clientes de além-mar e que aquele samba iria prejudicá-lo. Luís fez um sinal com a cabeça e entrou no samba novamente: ‘...quinhentos mangos porque bati num francês’. Casé voltou a puxar os cabelos, pois um de seus maiores clientes, a Emoint & Cia, pertencia a franceses. O*

---

<sup>308</sup> idem, ib. p.44

<sup>309</sup> Para Nelson W. Sodré não foi apenas a música popular que impulsionou o rádio. O futebol teve um importante papel nesse processo. Diz este historiador: “O impulso que levou o rádio a essa posição de vanguarda alicerçou-se, em nosso caso, na sua associação a dois grandes motivos, já capazes de mobilizar multidões: o futebol e a música popular”. Sodré, N. W. – **Síntese da história da cultura brasileira**. 4ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1976, p. 92

*cantor não se deu por vencido e continuou: ‘... porque bati num inglês’. Mas o programa tinha um cliente dos grandes que revendia linhos da Inglaterra. Sem tirar os dedos do chapéu de palha, Luís emendou: ‘... bati num chinês’. Outro protesto, Casé também tinha clientes ligados à velha China. O sambista já estava com a paciência no limite, quando teve uma inspiração formidável. O regional deu a deixa e ele, sorrindo, cantou: ‘... paguei quinhentos mangos porque bati num holandês’. Casé, sem acreditar no que ouvia, botou a mão na cabeça e por pouco não caiu durinho ali mesmo. Acontece que a Rádio Philips pertencia, nada mais, nada menos, que a uma companhia holandesa”.*<sup>310</sup>

*A nova dinâmica dos programas e o início de uma estrutura profissional no rádio, ampliou o espectro do mercado para o músico e a divulgação, penetração e comercialização da música popular brasileira começava a ganhar números que, para o período, podiam ser considerados em larga escala. Pode-se dizer que até o início dos anos 1930, no Brasil, a produção de música era feita em escala semi-industrial e por decorrência, o consumo de produtos musicais industrializados (discos, revistas etc.) era relativamente reduzido. Carmem Miranda, em 1930, ainda pôde dizer que entre o teatro, o disco e o rádio, ela preferia o disco, “porque roda como a vida”.<sup>311</sup> Mas a roda da vida para*

---

<sup>310</sup> Casé, R. – **Programa Casé. O rádio nasceu aqui.** op. cit. p.52

<sup>311</sup> Carmem Miranda, in: *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba.* in: **Ensaio Especial.** op. cit.

*um músico popular passou a girar mais freneticamente após o aparecimento do rádio comercial, e o novo mecanismo começava a atuar “centripedamente sobre os demais centros lúdico-musicais, canalizando para si os indivíduos que, através da música, buscavam trabalho remunerado, notoriedade, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Ingressar no rádio era o ponto máximo das aspirações dos artistas populares”.*<sup>312</sup> Noel Rosa, por exemplo, conhecia muito bem as vantagens do rádio para um compositor que iniciava sua carreira e queria se fazer conhecido por onde passasse, principalmente pelas mocinhas bonitas:

*“O rádio começava a dominar. As meninas do bairro já não tinham como único e invariável assunto os galãs de cinema. Muitas já se esqueciam do Ramon Navarro, do John Gilbert e outros amantes da tela e falavam dos ‘ases’ do rádio. Compenetrei-me de que era preciso entrar para o rádio. E não foi difícil. Fiz minha estréia na Rádio Educadora, com o Bando de Tangarás. Era, enfim, uma ‘astro’ do microfone. As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me e, quando me encontravam, cravavam em mim um olhar curioso. Mais tarde, estive na Mayrink. E, por último, no Programa Casé, onde me demorei por um longo período”.*<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Pereira, J. B. B. – **Cor, Profissão e Mobilidades. O negro e o rádio de São Paulo.** SP: Edusp/Pioneira, 1967, p.221

<sup>313</sup> Depoimento de Noel Rosa, in: Rangel, L. – **Sambistas e Chorões.** RJ: Francisco Alves, 1962, p.85

*A estrutura profissional do rádio comercial cada vez mais cobrava atitudes profissionais do músico, do sambista, que adentrava nesse universo. Cumprir horários e regras estabelecidas pela casa, não faltar a compromissos assumidos etc. Emilinha Borba, um dos maiores nomes do rádio brasileiro em seu período áureo da Rádio Nacional, testemunhou o profissionalismo estabelecido e exigido pelas rádios comerciais. Diz assim esta grande cantora brasileira:*

*“Na Rádio Nacional os artistas batiam o ponto. Nos meus 27 anos de Rádio Nacional, se eu faltei uns dez fins de semana, foi muito...”<sup>314</sup>*

*O processo de rígida profissionalização estabelecido pelo rádio comercial e o espírito boêmio de alguns sambistas da época por vezes entravam em choque. Noel Rosa, por exemplo, era um tipo de sambista (e de pessoa) que realmente acreditava que a vida só começava depois da meia-noite, e não tinha hora para acabar (o nascimento do Sol, por vezes, podia atrapalhar um pouco, mas nada de muito grave). Noel fazia parte do seletto grupo de sambistas boêmios dos anos 1930, muitos dos quais, inclusive, acabaram morrendo com pouca idade, tamanha volúpia com que fizeram da noite suas profissões de fé. Sendo um assíduo frequentador dos bares, botequins, cabarés e outros pontos da noite carioca dos*

---

<sup>314</sup> Emilinha Borba, in: **Ensaio: Emilinha Borba**. Produção e direção de Fernando Faro. Realização: TV Cultura de São Paulo, SP, 1991.

*anos 1930, o Poeta da Vila, na época em que trabalhou no Programa Casé, por conta de uma boa noitada, às vezes deixava Ademar Casé, digamos...com os cabelos em pé. Dono de uma irreverência toda especial, Noel Rosa nunca se desesperava nessas horas e sempre arrumava uma boa desculpa para tudo. O próprio Casé é quem conta como ocorreu uma das mais pitorescas “molecagens” de Noel em sua época de rádio:*

*“Noel Rosa era um pândego. Um moleque na melhor expressão da palavra. Um dia, peguei-o chegando ao elevador da emissora às duas da tarde, quando deveria ter cantado um hora antes. Passei-lhe uma descompostura, mas ele não se alterou e virou-se para mim, com a cara mais santa do mundo e disse: ‘Casé, eu não pude fazer nada, o bonde furou o pneu...’ Em outras vezes, se desculpava dizendo que esquecera onde ficava a Rádio Philips, indo cantar em Cascadura. Mas, a maior do Noel foi quando ele tinha um programa marcado para meio-dia e não apareceu. Lá pelas três da tarde, foram encontrá-lo dormindo atrás do piano do estúdio, certamente, depois de mais uma noite de farra. Mas, novamente, ele não perdeu a pose e retrucou num tom de indignação que beirava o deboche: ‘Se eu não cantei até agora foi porque ninguém me acordou, estou aqui desde às onze da manhã’”.*<sup>315</sup>

*Por essa época, início dos anos 1930, o rádio começava a*

---

<sup>315</sup> Ademar Casé, in: Casé, R. – **Programa Casé. O rádio começou aqui.** op. cit. pp.56-57

*contratar o seu broadcasting permanente. Isto é, artistas contratados por essa ou aquela emissora de maneira exclusiva. Nesse entreato, foi necessário as rádios prepararem profissionais – os chamados contra-regras - que recrutassem e organizassem as apresentações dos novos recém-contratados de cada emissora, pois os músicos, nesse tempo, “não tocavam apenas um número e iam embora. Todos tinham que permanecer na emissora, pois, a qualquer momento, poderiam ser convocados a comparecer ao microfone”. Sendo assim, “para conseguir controlar o entra-e-sai dos artistas na emissora, era preciso contar com um bom contra-regra. E vários artistas começaram suas carreiras radiofônicas justamente nessa função”.<sup>316</sup> Para citar um nome famoso na música popular brasileira que começou suas atividades no rádio como contra-regra, temos o exemplo de Noel Rosa. Entre os radialistas que conseguiram posteriormente um relativo prestígio e construiu toda uma carreira ligada ao rádio, Haroldo Barbosa também foi um nome que começou como contra-regra. Numa crônica para o Diário da Noite, Haroldo assim descreve suas tarefas como contra-regra do Programa Casé:*

*“Minha função era chamar os artistas que se encontravam pelos corredores da rádio ou pelos botequins da redondeza, para fazê-los comparecer ao microfone, em ordem mais ou menos variada. Contra-regra que pusesse dois sambas seguidos, tinha oitenta por*

---

<sup>316</sup> Casé, R. - idem, ib. p.54

*cento de chances de ser despedido. A luta era procurar, naquele mundão de artistas, os que cantavam gêneros diferentes. O cast do Programa Casé tinha Francisco Alves, Zezé Fonseca, Marília Batista, Irmãos Tapajós, Sônia Barreto, Moacyr Bueno da Rocha, Lamartine Babo, Castro Barbosa, Almirante, Custódio Mesquita, Manezinho Araújo, Aurora Miranda e dezenas de outros bons artistas. E o Casé não me perdia de vista, sempre dizendo: ‘Bota essa gente pra cantar, que o meu dinheiro não é capim, só o Sílvio Caldas está me levando 50 mil-réis por programa’”.*<sup>317</sup>

*A formação de um cast permanente trouxe para os músicos populares que atuavam no rádio a efetiva possibilidade de ter um contrato regular e legalizado de trabalho, algo até então muito raro de ser conseguido. O comum era ser pago por apresentação, fosse em rádio, fosse em show ou em outra atividade qualquer. Os pesquisadores da história do rádio no Brasil normalmente atribuem a implantação do contrato regular de trabalho ao radialista paulista César Ladeira, o também criador das marcas registradas, ou slogans, de vários artistas: Pequena Notável (Carmem Miranda), A Maior Patente do Rádio (Almirante), O Cantor das Mil e uma Fãs (Ciro Monteiro) entre outros. Ladeira, em 1933, deixaria a Rádio Record de São Paulo e viria a trabalhar na Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, onde teria implementado, juntamente com uma nova programação para a emissora, o*

---

<sup>317</sup> Haroldo Barbosa, cit. in: Casé, R. – **Programa Casé. O rádio começou aqui.** op. cit. pp.54-55

*contrato regular. Paulo Tapajós afirma, em depoimento gravado em novembro de 1982, ter sido com Ladeira, na Mayrink Veiga, o seu primeiro contrato. Diz Tapajós:*

*“...porque você sabe que o rádio antigamente não tinha contrato. Era tudo de boca. O primeiro contrato que eu tive foi com o César Ladeira na Mayrink”.*<sup>318</sup>

*Independente da primazia da idéia do contrato regular de trabalho, o fato é que com a exclusividade de determinados artistas (especialmente aqueles considerados artistas-chave para um bom sucesso comercial), as rádios puderam acirrar ainda mais a concorrência entre elas. Astros e estrelas do microfone eram contratados a peso de ouro, mas em contrapartida, mostrando que valiam o quanto pesavam, esses artistas de primeiríssima grandeza atraíam cada vez mais audiência, e por conta disso, cada vez mais o dinheiro dos patrocinadores. Nesse momento, os maiores cartazes da música popular – Carmem Miranda e Francisco Alves -, detinham os maiores contratos (em termos salariais) dentre todos os outros artistas contratados pelas rádios e trabalhavam, cada qual, com exclusividade absoluta para o seu patrão. Artistas de menor expressão, ou melhor, de menor projeção para o público, (pois não*

---

<sup>318</sup> Paulo Tapajós, cit. in: Saroldi, L. C. & Moreira, S. V. – **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. RJ: Funarte, 1984, p.18

*se trata aqui de julgar o talento musical de quem quer que seja), ganhavam menos, às vezes bem menos do que os grandes nomes, e às vezes bem menos do que eles próprios achavam que deveriam ganhar, ou menos do que precisavam ganhar, até mesmo para sobreviver se fosse esse o caso. De qualquer modo, o contrato de exclusividade, que a maioria passou a respeitar sem muitos problemas, por vezes era desrespeitado. Não havia, porém, processos jurídicos a serem impetrados ou leis que efetivamente regulamentassem tais desrespeitos contratuais, estabelecendo multas, quebra de contrato ou outro tipo de punição. Tudo acabava, normalmente, numa bronca ou numa descompostura, ou em casos mais graves, numa suspensão temporária do artista. Diante deste quadro, **Ciro Monteiro** se recorda de um episódio envolvendo o pianista **Nonô**, o Programa **Casé** e **Silvio Caldas**, o cantor que dividia com **Francisco Alves**, (ao menos até o aparecimento de **Orlando Silva**), a preferência popular entre as vozes masculinas. É o sambista **Ciro Monteiro** quem conta:*

*“Gosto muito de lembrar deste caso, porque adoro as pessoas que nele estiveram envolvidas. **Sílvio caldas** foi quem me levou para a rádio, **Nonô** era o meu tio e, modéstia à parte, um excelente pianista, e **Casé**, um homem por quem sempre tive a maior admiração. Foi com ele que tive a oportunidade de me lançar no rádio, naquele que era o maior programa da época.*

*Acontece que o Casé, certo dia, passeava de carro pelo centro da cidade, ouvindo programas das outras emissoras, quando, de repente, ouviu uma voz familiar cantando. Parou o automóvel para ouvir melhor, e achou a voz muito parecida com a de Sílvio Caldas. O piano também tinha muito do ritmo de Nonô. Casé resolveu, então, esperar o locutor da rádio anunciar quem havia cantado. Quando o speaker anunciou ao nomes de Teófilo Otoni, acompanhado ao piano por Marechal Câmara, não teve mais dúvidas e correu para a Mayrink Veiga, pegando os dois, sorridentes, descendo as escadas da emissora. Cada um levou uma baita bronca e uma suspensão”.*<sup>319</sup>

*O Programa Casé, “seria uma escola de rádio ativa e itinerante – saindo em 1936 da Philips para a Transmissora, passando pela Rádio Sociedade, conhecendo sua fase de apogeu na Mayrink, a mais duradoura, indo mais tarde para a Globo, ex-Transmissora) até terminar na Rádio Tupi, em 1951, quase vinte anos depois”.*<sup>320</sup> *E nesses quase vinte anos de programa, um ingrediente mágico de todo sucesso era mantido: a busca de novidades através da renovação constante do repertório. No Programa Casé, como comentara Haroldo Lobo, o contra-regra que escalasse dois sambas seguidos “tinha oitenta por cento de chances de ser despedido”. Com essa perspectiva de trabalho, Casé possibilitava a um número*

---

<sup>319</sup> *Ciro Monteiro, cit. in: Casé, R. – Programa Casé. O rádio começou aqui. op. cit. pp.55-56*

<sup>320</sup> *Saroldi, L. C. & Moreira, S. V. – Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. op. cit. p. 18*

*relativamente grande de artistas se apresentarem no rádio, levando ao ar os mais diversos gêneros musicais do período. Todavia, para o artista que estava na crista da onda, ou aquele que estivesse interessado em obter um reconhecimento público maior, o interessante era a repetição (quantas vezes fosse necessária) das músicas de seu repertório, em particular de determinada música que já se fizesse sentir o potencial de sucesso perante o público, os amigos ouvintes. Apesar de Casé manter firme suas convicções de variar o repertório de seu programa o máximo possível, alguns artistas, por vezes, conseguiam ludibriá-lo. Entre esses artistas, destaca-se o nome de Noel Rosa, um sambista realmente dono de uma irreverência toda particular. Marília Batista, uma das grandes intérpretes da obra de Noel (assim considerada, inclusive, pelo próprio compositor), é quem conta como ocorreu mais uma das molecagens que o autor de “Conversa de Botequim” aplicou no Casé:*

*“(…) O nosso trabalho, naquele tempo, era feito na base do improviso, e um dos segredos do Casé era a renovação constante dos repertórios. Só que Noel, quando sentia que uma de suas músicas estava fazendo mais sucesso, gostava de repeti-la várias vezes, para que o público se acostumassem com ela. Foi assim com Conversa de Botequim. Tantas vezes ele cantou, que o Casé proibiu que ele incluísse essa peça nos programas seguintes. Noel aceitou a ordem contrafeito*

*e, no outro domingo, apareceu com uma música chamada Ilusão. Casé, todo contente, aprovou, e lá fomos nós para a frente do microfone. Quando chegou a vez de Noel cantar, ele dedilhou o violão e soltou: ‘Seu garçom faça o favor de me trazer depressa...’ A ilusão, na verdade, tinha sido a do Casé, achando que Noel cumpriria o que lhe fora ordenado”.*<sup>321</sup>

*O panorama radiofônico do Rio de Janeiro, onde se mantinha um relativo equilíbrio entre as grandes rádios do período, apesar da Mayrink ter um lugar de maior destaque entre as concorrentes, foi muito bem registrado por Lamartine Babo em sua célebre As cinco estações do ano. Neste bem humorado cateretê de 1933, Lamartine comenta a programação de cada uma das cinco grandes emissoras de rádio do Rio: Rádio Educadora, Rádio Philips, Mayrink Veiga, Rádio Sociedade e Rádio Clube do Brasil.<sup>322</sup> Como bem registrou Lamartine em seu cateretê, havia um certo equilíbrio entre as rádios baseado em programações distintas e destinadas à determinados públicos específicos, seja através da transmissão de futebol, de programas “eruditos” ou de música popular. No entanto, essa correlação de forças seria notadamente afetada com a criação da Rádio Nacional. No dia 12 de setembro de 1936, às 21 horas, e ao som dos acordes de*

---

<sup>321</sup> Marília Batista, cit. in: Casé, R. – **Programa Casé. O rádio começou aqui.** op. cit pp.57-58

<sup>322</sup> cf. *As 5 estações do ano.* Lamartine Babo, cit. in: Cabral, S. – **A MPB na era do rádio.** op. cit. pp.39-40

Luar do Sertão, a voz de  
Guimarães anunciaria:

*“-Alô, alô Brasil! Aqui fala  
a Rádio Nacional do Rio de  
Janeiro!”<sup>323</sup>*

*A Rádio Nacional, desde o ano de sua fundação (1936), começaria a assumir a liderança das transmissões radiofônicas. Isso em parte se deve à maneira como essa rádio foi fundada. Ou seja, a Rádio Racional foi inaugurada sob “os auspícios do vespertino A Noite, jornal então popularíssimo”, e “dispunha ainda, de outros órgãos de divulgação, como A Noite Ilustrada e Carioca, revistas muito bem aceitas pelo público”. Esse conjunto de meios de comunicação “davam uma larga cobertura às atividades da PRE-8”, que começaria logo a se destacar, “embora lutando durante cerca de quatro anos com as outras estações”.<sup>324</sup> Getúlio Vargas, pelo decreto-lei n.º 2.073 de 8 de março de 1940, encamparia a Rádio Nacional, juntamente com os demais meios de comunicação vinculados à essa emissora, tornando-a efetivamente uma potência e um fenômeno de audiência a partir daí. Com investimentos provenientes tanto da área estatal como também do setor privado, a Nacional pôde comprar os melhores*

---

<sup>323</sup> Tavares, R. C. – **Histórias que o rádio não contou.** op. cit. p.80

<sup>324</sup> Murce, R. – **Os Bastidores do Rádio.** RJ: Imago, 1976. P. 71

*equipamentos disponíveis na época, atingindo todo o território brasileiro e até mesmo alguns países vizinhos. A Nacional se transformou, em seu apogeu, em uma das cinco maiores rádios do mundo, chegando ao preciosismo de transmitir alguns programas em quatro idiomas diferentes – todos, é certo, orientados pelo DIP. Por essa época o rádio era tido pelo governo como um veículo privilegiado na construção do projeto estadonovista, e a ambição da Rádio Nacional não era apenas integrar o Brasil, mas também mostrar a “civilização brasileira” aos povos civilizados do mundo, como assinalou um de seus diretores, Gilberto de Andrade, em um pronunciamento feito em 1941:*

*“É a voz do Brasil que vai falar ao mundo, para dizer aos povos civilizados do universo o que aqui se faz em prol dessa civilização. É a música brasileira que será difundida através dos recantos mais distantes do globo, exibindo toda a sua beleza e esplendor”.*<sup>325</sup>

*Com a Rádio Nacional a pleno vapor, o fenômeno da transmissão radiofônica dava um salto gigantesco, pois ela pretendia alcançar todo o território nacional, e por decorrência pretendia ter uma*

---

<sup>325</sup> cit. in. Cabral, S. – **A MPB na era do rádio.** op. cit. p.82

*audiência nacional*<sup>326</sup>. Em outras palavras, através dessa rádio, “o regime fazia a autoritária integração nacional, até então proeza exclusiva do programa oficial”<sup>327</sup>. A Rádio Nacional também atuaria na inovação, ou na criação, de uma série de programas - tanto no jornalismo com a criação do Repórter Esso, a testemunha ocular da história, como na área do entretenimento puro com o aparecimento dos programas que se tornariam uma verdadeira febre no Brasil, a radionovela (ou rádio-teatro). Além desses programas, a Hora do Brasil também mostrava que a “propaganda radiofônica do governo estava longe de ser uma sucessão de pronunciamentos monocórdios. Em seu radioteatro, episódios históricos eram dramatizados, buscando o equilíbrio entre diversão e patriotismo. Se o intuito era atingir o grande público, a música popular não poderia ficar de fora. Dalva de Oliveira e Herivelto Martins seriam atrações constantes no programa, que também divulgaria os resultados oficiais para músicas carnavalescas”.<sup>328</sup> No que tange à música popular, a Nacional se transformaria numa verdadeira fábrica de astros e estrelas do microfone. De acordo com o pesquisador Sérgio Cabral, “todos os grandes cantores brasileiros nas décadas de 1940 e 1950 foram

---

<sup>326</sup> Mesmo na fase áurea, e apesar de toda sua força, a Rádio Nacional não chegou a cobrir todo o território brasileiro. Segundo Renato Ortiz, a título de exemplo, a Nacional “praticamente não era ouvida na cidade de São Paulo, onde operavam a Rádio Record e a Difusora numa frequência de ondas que bloqueava a sua penetração. Os estudos mostram que em São Paulo, nas décadas de 30, 40 e 50, o rádio tinha características marcadamente locais, e se pautava segundo um padrão regional”. Ortiz, R. – **A moderna tradição brasileira**. op. cit. p.54

<sup>327</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.83

<sup>328</sup> Mendonça, A.R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. op. cit. p. 47

*contratados da Rádio Nacional. Atuar na emissora era tão importante para suas carreiras que eles não reclamavam nem mesmo dos baixos salários, pois sabiam que a simples apresentação na emissora representava a melhor divulgação das músicas que cantavam e excelentes oportunidades de trabalho em todo o Brasil”.*<sup>329</sup> *Com o advento da Rádio Nacional, foram poucos os aparelhos de rádio do país, nos anos 1940 e 1950, que não estiveram sintonizados na emissora, transmitindo as melhores vozes do cancioneiro popular brasileiro. O samba urbano carioca passava, nesse período, a ser veiculado para todo o Brasil como nunca antes. Porém, nem todo tipo de samba, ou ao menos nem todo tipo de sambista, teve acesso ao mundo da transmissão do sem fio. Alguns sambistas tiveram sua entrada proibida, ou pelo menos dificultada, no mágico universo das ondas do rádio.*

*No decorrer dos anos 1930 e 1940, o grande cartaz do rádio, ao menos no que tange à música popular, quase sempre era um tipo branco (homem ou mulher, e em que pese as variações de tons de pele desse branco), proveniente das camadas médias da sociedade (mesmo que em alguns casos, proletarizadas). Houve exceções, é certo, de músicos de origem pobre e/ou provenientes das comunidades negras dos subúrbios cariocas, - como por exemplo um Patrício Teixeira, um Pixinguinha ou uma Carmem Costa -, terem uma atuação relativamente grande no rádio, o que não quer dizer que em termos de popularidade,*

---

<sup>329</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio.** op. cit. p.83

*badalação e também salários, se aproximassem de nomes do porte de uma Carmem Miranda ou de um Francisco Alves, dois dos maiores (senão os maiores) salários da época. O samba, na década de 1930, deixava de ser mal visto na sociedade, o que não implicava na possibilidade direta de ascensão social para os sambistas mais pobres, por meio da mercantilização da música através dos novos - (no caso do rádio novíssimos) - meios de comunicação de massa, especialmente quando essa possível ascensão é analisada sob o prisma da relação estabelecida entre compositores/ direitos autorais/ intérpretes desse período. O sambista e pesquisador Nei Lopes, em artigo publicado em 1979, onde analisa a possível e relativamente recente ascensão social do sambista pobre no decorrer de várias décadas, afirma que “a criação musical foi um dos poucos caminhos através do qual alguns sambistas conseguiram realmente uma expressiva mudança de status econômico. Mas, muito embora, já na década de 1920, compositores de escola de samba tenham conseguido penetrar no mundo do rádio e do disco – principalmente vendendo seus sambas ou dando parceria a autores e intérpretes consagrados – isto é fato novo”.*<sup>330</sup>

*Desde o início de todo o processo de profissionalização do sambista no rádio, a imagem do negro/pobre relacionada com o samba foi paulatinamente escondida. Este tipo de sambista passou a atuar quase que*

---

<sup>330</sup> Lopes, N. – “Samba e ascensão social: uma utopia”. In: **Vozes: Revista de Cultura**. Petrópolis: Vozes, abril de 1979, ano 73, v.73, nº3, pp.208-209

*exclusivamente nos bastidores como fornecedor de matéria prima para os cantores. Ou seja, como fornecedor de composições para os grandes cartazes do rádio, ou como instrumentistas acompanhantes destes últimos. A despeito do rádio ter na voz do músico (na voz do cantor ou no som do instrumentista) o seu grande cartão de visitas, a imagem do sambista tornava-se importante, particularmente quando associada à propaganda das empresas patrocinadoras, mesmo porque a imagem dos sambistas estava freqüentemente em exposição (e em alguns casos, juntamente com certas particularidades e condutas de suas vidas privadas), seja na imprensa escrita, no cinema ou nas apresentações públicas. Sem entrar no mérito das qualidades artísticas dos cantores e compositores da época (qualidades certamente indiscutíveis), ocorre é que o rádio projetava nacionalmente nomes como Carmem Miranda, Orlando Silva, Francisco Alves, Mário Reis, Noel Rosa, Dalva de Oliveira, Sílvio Caldas, Lamartine Babo, Braguinha, Gilberto Alves, Ari Barroso entre outros tantos, fato que não ocorria tão freqüentemente com nomes como Bide, Marçal, Cartola, Ismael Silva, Paulo da Portela, Carlos Cachaca, Candeia etc. O samba associado aos olhos verdes de Carmem Miranda, a cantora do it, ou à elegância do esguio Francisco Alves, poderia muito bem anunciar (e, portanto, se vincular à imagem de) um determinado produto ou empresa. O mesmo não se poderia dizer do samba associado à imagem de, por exemplo, Cartola,*

*um negro favelado, habitante do morro de Mangueira, terra de infindáveis malandros. Nesse sentido, é muito esclarecedor o depoimento de um radialista de São Paulo. Diz esse radialista:*

*“(...)Ali por volta de 1935 e 1936 o rádio paulista foi obrigado a tomar conhecimento da música do Rio. Já não era mais possível desconhecer a pressão do ouvinte. A vinda de um cantor do Rio naquela ocasião pode ser comparada, hoje, com a vinda de um artista de fama, norte-americano. Havia verdadeira festa e delírio da multidão. Mas o anunciante recalcitrava. Era mais fácil conseguir patrocínio para um Tito Schippa e um Carlo Butti, do que para um cantor de samba, mesmo o mais famoso. Os grandes anunciantes eram estrangeiros, principalmente italianos, e não tinham noção de propaganda. Pagavam programas para eles ouvirem e não para o público que iria comprar seu produto (sic). Um dia fui atender a um cliente que queria lançar um novo tipo de calçado popular, para indivíduos de limitada capacidade de aquisição. Ele estava disposto a gastar bastante em publicidade. Sugerí-lhe patrocinar a vinda dum sambista romântico carioca que na época lotava os auditórios de rádio e provocava delírio nas multidões, principalmente entre as camadas mais humildes. O anunciante, que era italiano, virou-se para mim e disse: veja lá se vou gastar o meu dinheiro para ver negro cantar! E acabou mesmo pagando uma temporada de um cantor lírico italiano que viera a*

*São Paulo para se exibir no Municipal*".<sup>331</sup>

*A imagem do sambista torna-se uma preocupação mais constante para aqueles engajados no processo de profissionalização da música popular. Francisco Alves, um dos músicos brasileiros que esteve na vanguarda do processo, segundo João Máximo e Carlos Didier, sempre advertia seus companheiros de profissão dizendo: “- Somos profissionais. Temos que respeitar o público para que o público nos respeite. Música, para mim, é coisa séria. Tão séria que exige traje a rigor”.<sup>332</sup> No processo de profissionalização do músico popular, se determinadas condutas e regras de comportamentos passam a ser exigidas como uma maneira de resguardar sua imagem pública, juntamente com a exigência de cumprimentos de determinados compromissos e horários de trabalho, alguns procedimentos amadorísticos, por assim dizer, ou procedimentos oriundos da época anterior à grande expansão do rádio, podem ser notados em alguns sambistas, pertencentes ou não ao mundo do sem fio, ainda que fosse mais comum encontrá-los entre os sambistas de origem pobre. A difusão dos novos meios de comunicação de massa, em particular o disco e o rádio, trouxe para o sambista a real possibilidade de se tornar famoso e reconhecido, seja no seu bairro, na sua cidade ou no país inteiro.*

---

<sup>331</sup> cit. in: Pereira, J. B. Borges – **Cor, Profissão e Mobilidade. O negro no rádio de São Paulo.** op. cit. pp.222-223

<sup>332</sup> cf. Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma Biografia.** op. cit p.219

*Assim, ouvir um samba seu gravado em disco e/ou tocado na rádio, tornou-se um objetivo para muitos compositores, mesmo que para alcançar esse objetivo não fosse levado em conta, ao menos num primeiro momento, a questão do direito autoral. Noel Rosa, em entrevista para O Globo, em 1932, explicava sua vaidosa alegria inicial em ouvir sua música tocada nas rádios - músicas que ele vendera e cujos créditos não lhe foram dados -, e seu arrependimento posterior por ter vendido parte de seu repertório. Acompanhemos essas esclarecedoras palavras do Poeta da Vila:*

*“Antes eu me comovia quando ouvia cantando no rádio ou no disco qualquer samba meu. Santa vaidade. Hoje eu escuto os meus sambas sem a mesma emoção. Já me acostumei a ouvir o speaker dizer o meu nome, tantas vezes ele foi dito. Aprendi o que devo fazer para me dominar.*

*Pergunta-se na cidade constantemente: há compositores que compram samba? Eu posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muitos sambas. Você achará graça quando eu disser que vendia os sambas exclusivamente pelo prazer de vê-los gravados.*

*Os sambas que eu vendia surgiam nos discos como sendo dos compradores. Mas eu não me importava. O essencial era eu ter certeza que os sambas me pertenciam. Todo o resto era acessório. Dizia-se nas ruas: ‘O samba de fulano é ótimo’. Eu me enchia de orgulho, embora o elogio fosse para o homem que me comprara o samba. Assaltava-me*

às vezes o desejo de sair gritando, tanto era o meu orgulho: 'Isso é meu'.

*Já vendi muitos sambas e não me envergonho de confessá-lo. O meu maior freguês de sambas era o Gomes Júnior, da casa Viúva Carneiro. Eu os vendia por uma verdadeira bagatela e eles davam lucros. Naquele tempo eu era otário. Agora sim é que eu estou começando a compreender a vida. Também não os compro porque, graças a deus, não preciso disso”.*<sup>333</sup>

Muitos compositores iniciaram suas carreiras como “profissionais” de modo semelhante ao descrito por Noel Rosa. Cartola, Noel, Ismael Silva e mais uma série de compositores da música popular brasileira iniciaram suas carreiras como vendedores de samba. A rigor, pelo que é apresentado na diversas biografias dos grandes sambistas brasileiros do período, fica difícil encontrar quem não tenha vendido, doado ou comprado um bom samba. Mais difícil ainda é precisar o verdadeiro autor de muitos sambas que caíram no gosto popular, alguns inclusive transformando-se em “clássicos” do cancionário popular do Brasil. Ismael Silva, para comentar mais um caso, disse em certa ocasião que começou sua carreira de sambista profissional “casando-se com Francisco Alves”.<sup>334</sup> O genial sambista do Estácio, para poder ter seus sambas gravados, assumiu um compromisso (que durou quase uma década) com o grande Chico

---

<sup>333</sup> Noel Rosa, documento reproduzido in: **Noel Rosa. História da Música Popular Brasileira**. 2ª ed. SP: Abril/RCA, 1976, p.9

<sup>334</sup> cf. **MPB Especial. Ismael Silva**. Produção e direção: Fernando Faro, Realização TV2 Cultura de São Paulo, s/d.

*Viola, onde ele seria o compositor exclusivo do cantor. Nesse compromisso, Chico Alves comprava os sambas de Ismael e os gravava com exclusividade, e os sambas apareciam como sendo de autoria dos dois (ou dos três, caso Ismael contasse com um parceiro legítimo na composição da música). Francisco Alves, nesse período de “casamento” com Ismael, gravou inúmeros sambas de outros autores, o que não ocorria com o compositor do Estácio, cujos sambas se tornaram exclusivo do repertório do Rei da Voz. “Tem sido assim há muito tempo”, dizem João Máximo e Carlos Didier, “todo mundo sabe que nesse acordo de boca entre Ismael e Francisco Alves um entra com o samba e o outro com a voz. Nenhum dos dois faz segredo disso. E não adianta dizerem que Ismael está sendo explorado: no fundo, ele se sente até grato”.*<sup>335</sup>

*A antiga prática da compra e venda de sambas, na era do rádio, passa a ser quase uma instituição regulamentada. Sambistas do morro ou do asfalto, não importava seu status social, essa insólita instituição atingia a todos. No entanto, para o sambista pobre e desconhecido, além de servir para acariciar sua vaidade pessoal de ver um samba de sua autoria gravado e lançado em disco por um grande cantor e tocado no rádio, a venda de autoria de sambas também lhe proporcionava alguns trocados para os constantes momentos de apuros. Soma-se a isso, a maneira como esses sambistas menos ligados à esse novo universo capitalista da produção de bens*

---

<sup>335</sup> Máximo J. & Didier, C. – Noel Rosa. **Uma Biografia.** op. cit. p.210

*simbólicos e culturais viam o samba. Isto é, muito mais como uma atividade lúdica, por muito tempo estigmatizada na sociedade, que propriamente uma mercadoria artística a ser vendida no moderno mundo do entretenimento. Sobre isso, assim comenta um antigo sambista da Mangueira:*

*“Fiz muitos sambas que se perderam por aí. Alguns estão em nome de figurões do rádio, como se tivessem sido eles os compositores. Naquele tempo ninguém ligava pra nada. Samba não dava dinheiro. Ele podia dar ‘cana’. Depois nós entramos na moda. Negro de cá. Negro de lá.”<sup>336</sup>*

*Essa instituição acabou perdurando por um longo tempo, em grande parte, também graças às “brechas” da legislação brasileira, ou total ausência dela em alguns casos, e em certas dificuldades encontradas pelos compositores (em particular os sambistas de morro, ou os sambistas negros e/ou pobres em geral) nas suas relações com a SBAT, até então o único órgão que cuidava da arrecadação do direito autoral dos compositores. Nesse período, a SBAT se pautava pela legislação brasileira sobre o direito autoral existente no Brasil, ainda que essa legislação não fosse aplicada com a mesma agilidade para um compositor teatral e, por exemplo, um sambista do morro. O primeiro certamente teria maiores amparos legais, por parte desse órgão*

---

<sup>336</sup> cit. in: Pereira, J. B. B. – **Cor, Profissão e Mobilidade**. op. cit. p.229

arrecadador, do que o segundo. De qualquer modo, a legislação brasileira existente baseava-se na Convenção de Berna de 1886, com seu ato adicional de 1896, da qual o Brasil é signatário desde 1922, e que foi “o primeiro tratado internacional destinado a discutir e regular *latu sensu*, as questões ligadas à proteção dos direitos de autor sobre obras literárias, artísticas e científicas”.<sup>337</sup> Ocorre que, com o desenvolvimento dos modernos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio, a SBAT e a legislação brasileira não fizeram as devidas alterações, no sentido de acompanhar as transformações tecnológicas, e ficaram defasadas. Em 1928, por intermédio do decreto 18.527, conhecido na época como “Lei Getúlio Vargas”, que “limitava-se a proteção e fiscalização do direito de autor exclusivamente ao Distrito Federal”, teve-se uma tentativa de regular “a organização das empresas de diversão e locação de serviços teatrais”, visando “atualizar textos anteriores em sintonia com a evolução tecnológica”. Essa lei, contudo, é anterior ao afloramento do rádio brasileiro, e perduraria até a década de 1960, quando “seus dispositivos foram alterados e revogados pelo Decreto 1.023, de 17/5/1967”.<sup>338</sup> A legislação brasileira, portanto, não foi ágil o suficiente para acompanhar o desenvolvimento tecnológico e dar respaldo legal para os direitos do compositor no novo mercado de

---

<sup>337</sup> Gueiros Jr., N. – **O Direito Autoral no Show Business: A música**. RJ: Gryphus, 1999, p. 31. Além da Convenção de Berna, também havia no período, como referência para o direito autoral, o *Copyright* anglo-americano, de orientação puramente comercial. cf. Netto, J. C. C. – **Direito Autoral no Brasil**. SP: FTD, 1998, pp.30-45

<sup>338</sup> Netto, J. C. C. – **Direito Autoral no Brasil**. op. cit. pp.39-40

*música que se abria no Brasil dos anos 1930 e 1940.*

*Essa ausência de uma regulamentação atualizada e condizente com os novos tempos, de um modo ou de outro, contribuiu para que ocorressem certas distorções no tocante aos direitos autorais do músico popular brasileiro. No Boletim da SBAT, de janeiro de 1930, pode-se ler a preocupação em relação ao famoso “comércio de sambas” e à necessidade de uma legislação condizente com os novos tempos. Todavia, esse discurso da SBAT será repetido ao longo da década e nada de novo será acrescentado a ele. O editorial do referido Boletim da SBAT, dedicado aos direitos autorais, diz o seguinte:*

*“Direitos Autorais – Todos os países cultos garantem os direitos autorais evitando as malhas por onde possam escapar os aproveitadores de trabalhos alheios.*

*Nós temos leis nesse sentido e leis dignas do nosso progresso.*

*Acontece, porém, que a sua aplicação não teve a eficácia necessária. Nem todos compreendem o elevado alcance de tão sábios, úteis e indispensáveis dispositivos legais.*

*Ajunte-se a isso a má vontade dos indivíduos useiros e vezeiros em tirarem lucro com produções alheias e chegaremos a dolorosas conclusões.*

*(...)*

*Então um compositor produz obras que facilitam lucros a orquestras, mecânicas ou não, e fica a ver navios?*

*Seria uma grave injustiça.*

*Para evitar os abusos os nossos legisladores, naturalmente, esclarecerão e complementarão as leis existentes nesse sentido”.*<sup>339</sup>

*Nesse sentido, o embate da SBAT travado com as emissoras de rádio, pela cobrança de direitos autorais, foi mais uma demonstração do despreparo da legislação brasileira para abordar o assunto. A SBAT, em 1933, sempre tendo por base a Convenção de Berna e a “Lei Getúlio Vargas” como suporte para suas ações, parte para uma ofensiva contra as emissoras de rádio. Contudo, sem saber bem o que cobrar, o quanto cobrar, ou de quem cobrar. Melhor dizendo, o de quem cobrar a SBAT sabia: era das rádios. Nos Boletins da SBAT pode-se ler os esclarecimentos para a imprensa carioca sobre a posição da sociedade, feitos pelo então presidente Abadie Faria Rosa, referentes à matéria:*

*“A controvérsia suscitada pela cobrança dos direitos autorais às sociedades de rádio mereceu da imprensa largos comentários.*

*Um de seus órgãos mesmo, A Nação, abriu a propósito um inquérito, em que foi ouvido, como era natural, o presidente da SBAT.*

*Atendendo prontamente à solicitação do referido órgão da imprensa carioca, o Dr. Abadie Faria Rosa prestou-lhe as informações que se seguem e que esclarecem definitivamente a*

---

<sup>339</sup> **Boletins da SBAT.** Ano VII, janeiro de 1930, nº 67, p.573

*questão. Disse o presidente da SBAT:*

O artigo 26 da chamada Lei Getúlio Vargas, manda aplicar o artigo 2 e seguintes do decreto n.º 4.790. de 2 de janeiro de 1924, decreto esse que veda o uso público da propriedade artístico-literária, sem o consentimento do autor.(...)

Assim a lei, em síntese, diz que o fato de alguém comprar uma peça impressa, uma composição musical qualquer, um disco fonográfico, uma película cinematográfica, não compra *ipso facto* o direito de execução pública dessa peça, dessa música, desse disco, das músicas introduzidas num filme. (...)

Sendo assim, (*continuou o Sr. Abadie Faria Rosa*), as sociedades de rádio, a não ser que se sujeitem a sentenças judiciais contra o abuso que estão praticando, tal se tem dado em vários países, não podem irradiar obras teatrais ou musicais declamadas ou executadas instrumental, vocal ou mecanicamente sem a autorização do autor ou pessoa sub-rogada nos direitos deste. Isso assim claro, assim lógico a SBAT há cerca de dois anos vem dizendo, em cartas e pessoalmente às sociedades de rádio, que continuam a desrespeitar as leis do país sem a menor cerimônia”<sup>340</sup>.

*O que efetivamente a SBAT queria era um aumento de 90 mil-réis para 500 mil-réis mensais de cada rádio, como pagamento pelo uso de músicas em sua*

---

<sup>340</sup> **Boletins da SBAT.** Ano VII, maio de 1933, nº107, pp.-10-11

programação. Essa sociedade encarregada da arrecadação de direitos autorais também argumentava que este aumento – não por estar previsto em alguma lei ou ter algum tipo de suporte legal – era justo e seria o suficiente para os compositores, além de não pesar nos cofres das emissoras de rádio. “Enfim”, esclarece Sérgio Cabral, “a SBAT pretendia de cada emissora, por todas as músicas tocadas durante um mês inteiro, um pagamento equivalente à quarta parte do que recebia mensalmente, na Rádio Mayrink Veiga, o locutor (na época, ainda não se usava a expressão ‘locutor’, empregava-se o termo inglês speaker) e diretor artístico César Ladeira, que faturava dois contos de réis por mês, além de 5% da receita proporcionada por todos os anúncios que lia”.<sup>341</sup> Como se pode notar, a quantia pedida pela SBAT não conseguiria prover as necessidades mínimas sequer de um compositor de sambas, o que dizer então dos vários sambistas do período que tinham músicas tocadas em rádios, facilitando, (ou incentivando mesmo), o incremento da venda de sambas, em especial por parte dos sambistas mais pobres, cujas necessidades às vezes não podiam esperar os trâmites legais para o recebimento dos minguados direitos autorais. Era, certamente, muito mais prático e imediato vender suas composições para o cartaz do rádio que se apresentasse numa hora de apuros, ao menos o dinheiro (também uma bagatela) era pago no ato da compra.

---

<sup>341</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.41

*Apesar da quantia cobrada pela SBAT ser irrisória, o entrevero com as rádios levaram essas a entrarem em greve. Uma greve patronal, um fato talvez inédito na história do Brasil até então. O debate entre a SBAT e as rádios mereceu uma razoável cobertura por parte da imprensa escrita, cuja maioria tomou partido pró emissoras de rádio. Entre os jornalistas, a exceção ficaria por conta do compositor (e jornalista) Orestes Barbosa, que por essa época trabalhava para o periódico A Hora. Segundo Sérgio Cabral, o que levou Orestes a destoar do resto da imprensa carioca, “apesar de não morrer de amores pela SBAT”, não foi nenhuma questão ligada a uma possível reelaboração dos critérios para a cobrança dos direitos autorais, mas sim por entender que o grande responsável pela decisão de tirar as emissoras do ar fora Roquette Pinto. “A cidade precisa do rádio. E o governo precisa tirar o rádio das mãos desses negociantes nutridos, sejam eles imortais ou não’, sentenciou Orestes Barbosa, referindo-se a Roquette Pinto, membro da Academia Brasileira de Letras e, portanto, ‘imortal’. Sendo compositor”, comenta ainda Sérgio Cabral, “sabia que a sua atitude poderia custar-lhe caro, pois as músicas poderiam enfrentar um processo de sabotagem das emissoras. Escreveu ele: ‘Já estou ouvindo Roquette Pinto chamar o seu speaker de voz de ganso e ordenar: Não irradie mais sambas, nem canções nem nada desse Orestes! Mas não faz mal’ ”.<sup>342</sup>*

---

<sup>342</sup> idem, ib. p.41

*A adesão dos compositores na luta pelos seus direitos, no embate entre SBAT e rádios, foi muito tímida. O fato de Orestes Barbosa ter escrito que não temia o possível boicote das rádios não exprimia a opinião de seus companheiros compositores. A maior parte temia, e muito, a pressão patronal. Mas, por um outro lado, as rádios também precisavam da música dos compositores para se manterem no ar. Em outras palavras, “sabendo que o grande segredo do êxito do Programa Casé eram as músicas, Ademar Casé tratou de aceitar as reivindicações dos compositores, sendo, por isso, o primeiro representante do patronato a ceder às exigências da SBAT. Em seguida, coube ao governo fazer a sua parte, tendo em vista a afirmação de Freire Júnior [compositor e diretor da SBAT na ocasião] de que os compositores desejavam apenas a justa aplicação da Lei Getúlio Vargas, aquela do tempo em que ele era deputado e obrigava os usuários de música a pagarem direitos autorais aos compositores. O próprio Getúlio encarregou o seu ministro da Justiça de pressionar os proprietários das emissoras para cessarem o lockout (nome dado à greve de patrões) e acabou saindo um acordo pelo qual a SBAT passaria a arrecadar 300 mil-réis por mês de cada estação de rádio, como pagamento dos direitos autorais dos compositores”.<sup>343</sup> Além do acordo entre emissoras de rádio e SBAT, o final da greve também propiciou a*

---

<sup>343</sup> idem, ib. pp.41-42

*criação, por parte dos patrões, da Confederação Brasileira de Radiodifusão, cuja finalidade anunciada era defender quaisquer interesses das emissoras, mas que na prática atuou como um órgão censor, com direito de vetar e banir das rádios quaisquer músicas que atentassem contra a moral ou ao respeito das autoridades constituídas. O primeiro compositor a ver uma de suas músicas censurada por esse órgão recém criado foi Wilson Batista, com o seu samba Lenço no Pescoço, ainda em 1933.*<sup>344</sup>

*Se a “moralização” do samba de rádio, após esse episódio do lockout de 1933, passou a ser pensado e tratado de modo mais sistemático como um “problema da censura”, as questões relativas ao direito autoral era tratado, mesmo anteriormente, como caso de polícia. Ação policial imediata, no calor de uma apresentação musical qualquer. A própria SBAT, a seu modo, tratava de incentivar tais práticas, como pode ser lido neste trecho de um de seus boletins:*

*“O delegado regional de Santos deu o seu apoio ao representante da SBAT, quando, nos primeiros dias do mês passado, este forçou ao pagamento dos direitos de autor uma concertista que se negava a efetuarlo.*

*Felizmente as autoridades policiais do país já vão compreendendo as disposições legislativas que revestem de uma*

---

<sup>344</sup> A esse respeito, ver: Cabral, S. – **A era do rádio**. op. cit. p.42

*ação repressiva imediata na defesa dos direitos autorais. (...)*

*Por isso, casos como o de Santos confortam e dão esperanças de que, também no Brasil, o direito do autor será, talvez mais breve do que se pensa, uma realidade. Tudo depende da inteligência, da cultura, do espírito de justiça das autoridades policiais do país, à semelhança do delegado de Santos, devem compreender que a ação policial nesses casos, como manda a lei, se faz sentir com a máxima urgência e a maior segurança”.*<sup>345</sup>

*Pedir ajuda às autoridades policiais distantes da Capital Federal para fiscalizar o pagamento do direito autoral, denota a fragilidade da estrutura da SBAT para atuar em todo o país. E, a rigor, cabia a SBAT fiscalizar e cobrar os direitos autorais em todo o país, posto que até 1942 esse era a única sociedade arrecadadora. Soma-se a isso o fato da SBAT ser uma sociedade primordialmente teatral, isto é, ela apenas se ocupava da arrecadação dos direitos autorais dos compositores por falta de uma outra organização que desempenhasse essa função. Diante desse quadro, os compositores populares brasileiros apenas conseguiram organizar uma sociedade arrecadadora autônoma da SBAT tardiamente. Foi somente em 1942, sob as “bênçãos do DIP”, que os músicos fundam a UBC (União Brasileira dos Compositores), tendo Ari Barroso como primeiro*

---

<sup>345</sup> **Boletins da SBAT.** Agosto de 1930, nº74, p.6

presidente.<sup>346</sup> A UBC também não foi a solução para todos os males, mas ao menos se encarregava exclusivamente da arrecadação dos direitos autorais dos compositores, não se dividia entre a música e o teatro. De qualquer modo, a SBAT, de tanto incentivar as autoridades policiais para a cobrança dos direitos autorais – tarefa que supostamente deveria ser realizada exclusivamente por fiscais vinculados à essa sociedade -, de tanto confiar no “espírito de justiça das autoridades policiais”, acabou criando a possibilidade de haver “leis paralelas”, leis baseadas na “vontade e poder locais”. Um exemplo dessas “leis locais” é narrado Mário Lago, por ocasião de uma apresentação sua, acompanhado de Joracy Camargo, em Bagé, interior do Rio Grande do Sul, no mesmo ano da fundação da UBC, 1942. Na delegacia de Bagé, em conversa com o delegado local, o autor de Nada além assim tentava lutar por seus direitos:

“(…) Comecei a falação como quem dá uma aula, enumerando as convenções internacionais já assinadas pelo Brasil, lembrando o que está disposto na Constituição, bem como nos códigos penal e civil, contra quem utiliza obra literária ou artística sem o devido pagamento ao seu autor, citando as garantias específicas dadas aos compositores pela Lei Getúlio Vargas...A essa altura da discurseira caprichei um pouco, fui buscar o melhor de ênfase existente dentro de mim, fazendo questão de frisar o nome da lei, coestaduanu do mascador de

---

<sup>346</sup> cf. Cabral, S. – **A MPB na era do rádio** op. cit. p.195

*fumo, que vinha arredondando as nádegas na cadeira presidencial desde 1930. Essa ênfase talvez funcionasse como pistolão. Citei sentenças, lembrei jurisprudências já firmadas, sempre tendo o cuidado de acrescentar 'como o senhor sabe', 'não que eu esteja querendo ensinar o padre-nosso ao vigário'...Era coisa realmente de impressionar. Depois daquilo eu estaria em condições de defender tese em qualquer curso de mestrado.*

*Ao fim de uns vinte minutos, que não menos demorou minha deitação de regras e conhecimentos, o touceirenhudo delegado bageense me olhou durante algum tempo, como se passasse em revista tudo o que tinha acabado de ouvir, cuspinhou mais uma vez para o lado, tomou ares de suprema importância, e então foi sua vez de perorar.*

*- Tudo o que o senhor falou aí é muito bonito, meu amigo, dessa vez mandaram uma pessoa que entende do riscado, não é nenhum cego perdido em tiroteio na hora de falar de leis. Mas deixe que eu lhe diga: aqui em Bagé as coisas são um pouco diferentes da cidade, sabe? Aqui paga direito autoral quem eu quero.*

*Êpa! Aquelas primeiras palavras não tinham nada de encorajadoras. Eu estava procurando colaboração e dava de cara com um atrabiliário. Mas dizia um dos provérbios da minha santa mãe que não é com vinagre que se apanham as moscas. Minha intenção, visse bem, não era criar polêmicas, mas as leis citadas por mim valiam para todo o Brasil, não me constava que em nenhuma delas houvesse dispositivo especial dando privilégios à cidade de Bagé.*

*- Eu sei, eu sei, meu amigo. Leis eu conheço de cor e salteado. Mas aqui, pra encurtarmos a*

conversa, o direito autoral sou eu”.<sup>347</sup>

*Mário Lago, autor de inúmeros sucessos carnavalescos, músicas lembradas e cantadas até hoje – Ai que saudades de Amélia, Atire a Primeira Pedra, Aurora etc. -, autor teatral dos anos 1930 e 1940 (posteriormente, uma grande personagem da TV), era também formado em direito (apesar de nunca ter exercido a profissão) e militante do Partido Comunista Brasileiro. Ou seja, nesse período de sua carreira, Mário era um homem preparado para lidar e lutar por seus direitos autorais, daí toda a “deitação de leis” feita para o delegado de Bagé (fato, inclusive, que acarretaria em sua prisão por alguns dias). Ocorre que compositores com esse mesmo nível de consciência de seus direitos eram poucos nessa época. E entre esses poucos, invariavelmente oriundos da classe média, figuram nomes de destaque do mundo musical carioca, tais como Ari Barroso, Custódio Mesquita, Fernando Lobo e mais alguns outros, que se incumbiram da missão de organizar os músicos em torno da(s) sociedade(s) arrecadadora(s) dos anos 1930 e 1940 e mesmo das que vieram depois<sup>348</sup>. Outros nomes da geração anterior, como um Donga por exemplo, certamente um pioneiro nas questões referentes à luta pelo direito autoral, por vezes também participavam de determinadas lutas por seus direitos. No entanto, a regra era*

---

<sup>347</sup> Lago, M. – **Na rolança do tempo**. op. cit. pp.122-123 (grifos no original)

<sup>348</sup> Ao longo das décadas posteriores ao período aqui estudado, muitas outras entidades ou sociedades arrecadadoras de direito autoral foram criadas no Brasil, tais como a SBACEM, SADEMBRA, SOMBRAS etc. Para um estudo mais detalhado destas sociedades arrecadadoras pós-1940, ver: Morelli, Rita de C. L. – **Arrogantes, anônimos e subversivos**. SP: Mercado das Letras, 2000.

*um total despreendimento e alienação sobre tais direitos. Vender sambas, dividir parcerias a troco de bagatelas, ou mesmo doar a autoria de músicas faziam parte do expediente de trabalho de muitos dos compositores da chamada Época de Ouro. Mesmo com a profissionalização em curso, nesses tempos dourados, “poucos tinham a intenção de desenvolver um trabalho musical sistemático. (...) A grande meta do compositor era ganhar os concursos carnavalescos, que, além de lhes garantirem o sustento para o resto do ano, também lhes traziam popularidade nas rádios”.*<sup>349</sup>

*Na manutenção do “comércio de sambas”, a boêmia carioca, a noite carioca – repleta de bares, restaurantes, cabarés, bordéis, cafés e outras casas noturnas -, tiveram um importante papel. O Rio de Janeiro, como era comentado, era uma cidade com dois tipos diferentes de população: “uma que acorda às 6 horas e se recolhe às 18 horas, e outra que acorda às 18 horas e se recolhe às 6 horas”.*<sup>350</sup> *Lugar essencialmente de contatos e encontros, a boêmia carioca propiciava os pontos certos para esse tipo de comércio. “Pelos cafés cariocas podia-se traçar um mapa da vida sociocultural da cidade. Se de repente fosse necessário localizar alguém, bastava ir até o café que freqüentava. A pista era infalível. Alguns clientes mais assíduos preferiam dar como endereço para correspondência o próprio endereço dos cafés. Era menos problemático localizá-los nos*

---

<sup>349</sup> Velloso, M. – **Mário Lago. Boêmia e Política.** op. cit. pp.123-124

<sup>350</sup> Holanda, N. – **Memórias do Café Nice.** RJ: conquista, 1969, p.164

cafés, até porque nem sempre dispunham de endereço fixo, vivendo em casa de amigos e conhecidos. Nos proprietários dos cafés, muitas vezes tinham um amigo e confidente. Além de beberem e comerem fiado, ainda faziam empréstimos. Só que esse dinheiro, como se dizia na gíria, era emprestado. Por isso se dizia na época que era mais fácil um indivíduo trocar de religião do que de café”.<sup>351</sup> A boêmia carioca, apesar de freqüentada pela grande maioria dos compositores do Rio de Janeiro, operava uma distinção entre o sambista boêmio e o malandro. Ou melhor, “o ser boêmio e malandro documentam momentos desiguais e inconstantes de entrada no mercado de trabalho, no que diz respeito à profissionalização do artista popular. Esta fatia do mercado encontrava-se em expansão, mas mostrava-se seletiva e plena de restrições aos menos preocupados ao jogo da competição”.<sup>352</sup>

Ocorreu uma “entrevista relâmpago”, realizada por Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira, com Mário Lago, e foi relatada assim:

“Mário, você poderia nos falar alguma coisa sobre Wilson Batista?

- Não. Nunca me dei com marginais”.<sup>353</sup>

Mário Lago freqüentava a boêmia carioca tal qual Wilson Batista, mas em rodas diferentes. Isto é, “apesar de freqüentar o Nice e de gozar de algum prestígio

---

<sup>351</sup> idem, ib. p.73

<sup>352</sup> Lenharo, A. – **Cantores do Rádio**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995, p. 31

<sup>353</sup> Pimentel, L. & Vieira, L. F. – **Wilson Batista. Na corda bamba do samba**. RJ: Relume Dumará, 1996, p.27

como compositor, Wilson, juntamente com outros sambistas da ala considerada 'os marginais da música', os compositores de morro e de 'baixos ambientes', foram discriminados pelos representantes do movimento 'profissionais da música brasileira'. Às vezes freqüentava os mesmos lugares, mas é certo que não se sentava às mesas de Mário Lago, Ari Barroso ou Herivelto Martins".<sup>354</sup> O que não o impediu, algum tempo depois, - quando Wilson se tornou um sambista de um prestígio maior entre o meio -, de realizar parcerias com Orestes Barbosa (Cabelo Branco, Abigail, Abolição), Haroldo Lobo (cerca de 30 músicas) e outros compositores da elite do samba. No entanto, e de um modo geral, os compositores de classe média, relativamente mais engajados na profissionalização do compositor, tinham uma especial ojeriza pelo "comércio de sambas". Em suas memórias, o compositor Nestor de Holanda elogia a atitude de Custódio Mesquita (que sempre andou com "boas companhias"), por esse nunca ter feito parte desse comércio. As palavras são de Nestor de Holanda, comentando a vida de Custódio Mesquita:

“...Apesar de sua vida boêmia, estudou sempre, pesquisou, soube interpretar sentimentos populares. Se tivesse vivido mais alguns anos, não resta a menor dúvida de que teria participado dos bons movimentos que tanto renovaram nosso

---

<sup>354</sup> idem, ib. p. 27

*cancioneiro – os movimentos da gente jovem que acabou com a caixa-de-fósforos no samba...*

*...Não vendeu produções nem cedeu parcerias à escória do meio. Não se deixava confundir. No Nice, formava a elite, ao lado de Ari Barroso, Frazão, Caymmi, Nássara, Orestes, Marino Pinto, David Nasser, Alberto Ribeiro, João de Barro, Evaldo Rui, Mário Lago, Fernando Lobo, Lamartine Babo, Manézinho Araújo, Joubert de Carvalho, Jorge Murad, Roberto Roberti, Vicente Paiva, poucos mais”.<sup>355</sup>*

*Apesar do boêmio e seletto grupo de compositores, os do movimento “profissionais da música brasileira”, atuar no combate ao “comércio de samba” (discriminando e repudiando os sambistas que dele participassem), o samba nunca foi tão passarinho (para usar o termo atribuído a Sinhô) como no Café Nice, um dos pontos altos da boêmia carioca dos anos 1930. Exageros à parte, para Nestor de Holanda, um assíduo freqüentador do Nice, esse Café talvez tenha sido o maior “ponto de comércio de sambas do mundo” na época. “Porque não temos notícia de outro local”, prossegue Nestor, “tão movimentado, tão procurado, e onde canções de todos os gêneros tenham sido tão vultuosamente transacionadas”.<sup>356</sup> Mas, uma ressalva precisa ser feita, tanto o Café Nice como outros pontos de*

---

<sup>355</sup> Holanda, N. – *Memórias do Café Nice*. op. cit. p.198

<sup>356</sup> idem, ib. p. 121

*encontros de sambistas do Rio de Janeiro, propiciavam também a criação de sambas com parcerias honestas, dentro das regras da arte. Alguém , por exemplo, podia aparecer com uma boa melodia e pedir para o parceiro por letra, noutros casos podia ser alguém atrás de um parceiro para completar um samba, para por a segunda parte no samba e assim por diante. Noel Rosa, para seguir com mais esse exemplo, - que pouco freqüentava o Nice, o Filósofo do Samba gostava mais dos botequins localizados nas redondezas do elegante Café -, acabou se especializando em por segunda parte em sambas. Muitos o procuravam para completar sambas, para por a segunda parte, (muitas vezes Noel acabava rescrevendo o samba por inteiro), e ele completava sempre, não deixava ninguém na mão. Quando isso acontecia, Noel às vezes pedia parceria, outras vezes deixava pra lá, e não fazia questão de incluir seu nome entre os autores da música, especialmente quando eram amigos antigos, como é o caso de Cartola, para quem o Poeta da Vila doou pelo menos a segunda parte de um samba e compôs mais alguns em legítima parceria.<sup>357</sup> De qualquer modo, muitos dos sucessos do período foram feitos, ou foram apresentados em primeira mão, no Nice ou em outros pontos da boêmia carioca. Sucede que do samba é comércio, como se dizia nas mesas dos cafés e botequins da*

---

<sup>357</sup> cf. Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma Biografia.** op. cit. pp.241 e sgts. Sobre o samba doado, dizem os biógrafos de Cartola: “...enquanto compunha, recordava o ano de 1932, época em que fez *Qual foi o mal que eu te fiz*, gravado por Chico Alves. A primeira parte do samba estava pronta. Noel chegou e botou segunda parte. Quando o Chico veio acertar as contas, Noel não quis entrar na parceria: ‘Deixa prá lá, o samba é do Cartola’”. Barbosa da Silva, M. T. & Oliveira Filho, A. L. – **Cartola. Os tempos idos.** op. cit p. 63

*cidade, para o samba é de quem é mais esperto e pegar primeiro, foi uma questão de pouco tempo. Esse tipo de malandragem passa a fazer parte da rotina do Nice, e de outros lugares também, como o Café São João, na Praça Tiradentes. Nestor de Holanda se recorda de um episódio a respeito dos roubos de músicas que ocorriam no Nice. Diz esse compositor em suas Memórias do Café Nice:*

*“Uma tarde encontrei, na Galeria Cruzeiro, o autor teatral José Vanderlei. Disse-me:*

- *Você que faz música de carnaval, quer um tema que eu pensei?*
- *Diga lá.*
- *‘Quem tem culpa, tem medo’. Dá duplo sentido bem carnavalesco...*

*Momento depois, vi Haroldo Lobo, no Nice, sentado, sozinho. Fui logo propondo:*

- *O José Vanderlei me deu um bom motivo carnavalesco: ‘Que tem culpa tem medo’.*

*Vamos fazer?*

*Haroldo me alertou:*

- *Não fale. A idéia é ótima! Se alguém ouvir, vai roubá-la. Parece até que você não conhece o Nice!*

*Olhei em volta e não achei nenhum compositor. Havia, adiante, em outra mesa, apenas um velhinho, inteiramente desconhecido, estranho ao meio. Comentei:*

- *Calma, Haroldo. Ninguém me ouviu.*
- *Até as paredes têm ouvidos para roubar idéias...*

*Tomamos o cafezinho, conversamos mais um pouco e ele decidiu:*

- *Vamos a um lugar qualquer, onde possamos ficar a sós, para fazer essa marcha.*

*Fomos à sociedade Brasileira de Autores Teatrais, pensando em encontrar sala vazia onde pudéssemos isolar. Logo à entrada, demos com o Zé da Zilda. Chamou-nos:*

- *Vejam o tema que estou [com ele] para o carnaval. (sic)*

*Cantou.*

- *‘Quem tem culpa tem medo...’*

*Haroldo perguntou, surpreso:*

- *Quem te deu esta idéia?*
- *Foi o pobre de um velhinho, que veio agora do Nice. Até larguei 20 cruzeiros de gorjeta...*

*Haroldo me olhou, indignado:*

- *Eu não te disse?”<sup>358</sup>*

---

<sup>358</sup> Holanda, N. de – **Memórias do Café Nice**. op. cit. p. 58

*O método de trabalho do sambista, em regra, dispensa anotações em partitura. Normalmente, um simples papel de maço de cigarros, ou a toalha da mesa de um botequim, somados à uma fértil imaginação, já são mais do que o necessário para criar e anotar um bom samba - para anotar a letra do samba, pois a melodia fica arquivada na memória até ser passada para uma pauta, por uma outra pessoa, ou ser gravada. Seu método de trabalho é um pouco diferente do compositor erudito, ou do compositor letrado. Se essa afirmativa é válida para a maioria dos compositores populares, tanto no Brasil como em outros lugares, no caso dos chamados sambistas de morro, ela é ainda mais verdadeira. Entre os compositores oriundos da classe média, ainda é possível encontrar uns poucos sambistas com algum conhecimento teórico de música, como um Custódio Mesquita ou um Ari Barroso, para citar apenas estes dois nomes conhecidos. Já entre os sambistas de morro, cuja situação social não raras vezes sequer permite um acesso maior à escolaridade tradicional, o conhecimento teórico de música é algo distante, eles trabalham (e como trabalham!) intuitivamente. Assim, no processo de profissionalização do compositor, deter o conhecimento formal de música podia garantir um emprego regular como arranjador de discos ou de músicas a serem executadas (ao vivo) no rádio (Pixinguinha, por exemplo, trabalhou muito nessas duas funções, um emprego “estável”, porém pouco remunerado); dava uma certa*

*autonomia ao compositor, uma vez que ele podia dispensar a contratação do músico (ou “maestro”) que realizava o trabalho de notação musical; e, ter conhecimentos musicais, também podia evitar, ao menos em tese, que sua música fosse roubada por outrem.*

*O conhecimento de teoria musical (saber ler e escrever música), aliado à algum malandro bom de briga, por outro lado, também incrementava ainda mais as já pitorescas histórias de apropriação indevida de sambas. Como o sambista pobre normalmente não sabia ler e escrever música, (além de ser considerado, quase sempre, como um estranho ao meio), se transformava numa presa fácil para os aproveitadores. Benedito Lacerda, um importante e talentoso flautista que liderou vários regionais ao longo dos anos, juntamente com Brancura, um famoso batuqueiro (e malandro) do Estácio de Sá e autor de alguns sambas que fizeram muito sucesso em seu tempo nas vozes dos melhores cantores da época, segundo conta Mário Lago, tinham também suas técnicas particulares e métodos próprios de composição. A história de Mário Lago ocorre no Café São João, e é assim contada:*

*“(…) Metade da casa funcionava para cafezinho, na época ainda se tomando sentado, e a outra servia de restaurante. Uma divisão de madeira, com treliças a partir de um metro do chão, fazia os limites entre o pires e o prato. Coisas incríveis aconteciam ali, e de algumas delas foi personagem o Brancura, que tinha cartaz de*

*malandro, vivia entre os crioulos do samba, era amigo de cantores e gozava de influência para gravar. Chegou até a fazer sucesso na voz de Chico Alves, com o samba 'Deixa esta mulher chorar', que é de um crioulo chamado Ferro.*

*Quando ouvia alguma música com possibilidade de gravação e sucesso, marcava encontro com o incauto no São José. Chegava o arigó, sinônimo de otário na gíria de malandro, Brancura o levava para uma mesa colada à divisão de madeira e mandava que ele cantasse. Do outro lado estava o Benedito Lacerda, munido de lápis e papel de música, para escrever o que ia ouvindo. Quando tudo estava prontinho, o Benedito tendo dado o sinal de já ter posto a melodia nas pautas, o Brancura tirava de malandro e valente, pois a encenação, pelo menos era de assustar:*

*- Cabra muito do safado é você, ein? Vem pra cá me cantar um samba que é meu. Não te dou umas porradas agora mesmo nem sei porque. Há cinco dias escrevi este samba com o compadre Benedito.*

*Às vezes o incauto aceitava o truque e metia o rabo entre as pernas. Outras, queria virar bicho. Era a hora de aparecer o Leão de tapete, como chamávamos o Benedito: assustava, de tão feio, mas não fazia mal a ninguém. O Brancura perguntava se ele estava com a melodia escrita no outro dia. Claro que estava. 'Então canta, antes que eu arrebente os cornos desse veado'. Benedito cantava o samba acabado de escrever, o Brancura se enchia de razões e o jeito era o papanata se mandar. Dias depois o samba*

aparecia como sendo do Brancura”.<sup>359</sup>

*Com problemas na (falta de) arrecadação de direitos autorais, somados aos meios alternativos de fazer músicas e às condições gerais de trabalho, a “situação dos compositores que comercializavam suas músicas é entristecedora. Os ganhos antecipados perdiam de longe para a arrecadação de direitos que faltaria depois, em momentos difíceis de isolamento e de falta de trabalho. Ismael Silva que o diga. Geraldo Pereira e Wilson Batista, idem. Cartola e Nelson Cavaquinho passaram sua existência modestamente, só tardiamente ganhando reconhecimento geral. Cartola chegou a dizer que a sua vida era semelhante às fitas de mocinho, que só vence no final”.<sup>360</sup> Mesmo os compositores que tiveram melhores condições de trabalho, com total acesso ao rádio e ao disco, os que possuíam um nível relativamente melhor de organização e consciência a respeito de seu direitos, também tiveram inúmeros problemas e dificuldades para poderem manter seus modestos padrões de vida. Apenas a título de esclarecimento comparativo, no que tange aos direitos autorais, enquanto um Cole Porter poderia se aposentar, caso desejasse, e viver para o resto da vida, confortavelmente, apenas com o que recebia por Night and Day, Ari Barroso, autor de um dos maiores sucessos do período - e da música brasileira em todas as*

---

<sup>359</sup> Lago, M. – **Na rolança do tempo**. op. cit. pp.117-118. A respeito desses *métodos de composição* de Brancura e Benedito Lacerda, ver também: Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma Biografia**. op. cit, p.290; e, Barbosa da Silva, M. T. & Oliveira Filho, A. L. – **Cartola. Os tempos idos**. op. cit p.60

<sup>360</sup> Lenharo, A. – **Cantores do rádio**. op. cit. p.37

*épocas, ao compor uma espécie de hino oficioso do Brasil: Aquarela do Brasil - teve uma vida, não miserável, mas apenas modesta.*<sup>361</sup> *Pixinguinha, um outro exemplo, autor de sucessos imortais como Carinhoso e Lamentos, entre tantos outros, para comprar uma casa própria, após décadas de trabalho, precisou vender vários de seus choros mais famosos, (entre eles, Ingênuo, Naquele Tempo, Sofre porque queres etc.), para Benedito Lacerda, que desde então aparece como parceiro do velho Mestre nessas músicas.*<sup>362</sup> *Já uma Carmem Miranda, por sua vez, no auge do seu sucesso nos Estados Unidos, chegou a ser a artista estrangeira com o maior salário daquele país, uma carreira internacional realmente fabulosa, em todos os aspectos, principalmente os financeiros. Sua mansão na Califórnia, considerada, por algum tempo, como a verdadeira embaixada brasileira nos Estados Unidos, atesta bem sua condição de star.*<sup>363</sup> *Mas, a carreira de Carmem se baseou no seu trabalho de cantora e atriz, não de compositora. Já Ari Barroso, que também fez uma notável, e pouco rentável, carreira internacional, com músicas como Na Baixa do Sapateiro e Aquarela do Brasil*<sup>364</sup>, *não conseguiu levar uma vida à*

---

<sup>361</sup> sobre a vida de Ari, ver: Cabral, S. – **No tempo de Ari Barroso**. op. cit; Sobre a informação a respeito de Cole Porter, ver: Holanda, N. – **Memórias do Café Nice**. op. cit. p.100

<sup>362</sup> Sobre a vida de Pixinguinha, ver: Cabral, S. – **Pixinguinha. Vida e Obra**. op. cit.

<sup>363</sup> Sobre Carmem Miranda, ver: *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba*, in: **Ensaio Especial**. op. cit.

<sup>364</sup> A primeira música, nos Estados Unidos, ficaria conhecida apenas como *Bahia* (ou *Baia*), e *Aquarela do Brasil*, através da versão para o inglês de S. K. Russell, se transformaria em *Brazil*. Esse samba-exaltação de Ari Barroso, *Brazil*, foi incluído no filme de Walt Disney, *Alô, amigos*, de 1942, se transformando num retumbante sucesso na terra do Tio Sam. De acordo com Ruy Castro, “em pouco tempo, *Brazil*, teve tantas gravações nos Estados Unidos que, até hoje, na Europa, há quem pense que se trata de uma música americana (o próprio filme de 1985, *Brazil – O filme*, de Terry Gillian, só tem esse nome para diferenciá-lo de *Brazil* – a canção)”. Castro, R. – “Música Popular, das ‘Bananas’ ao ‘Desafinado’”. in: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 16 de setembro de 2000, s/p.

*altura do sucesso de sua obra. Nestor de Holanda, em cálculos realizados e publicados em 1948, época em que a Aquarela do Ari estourava nos Estados Unidos, comenta as dificuldades do compositor brasileiro em receber o que lhe era devido:*

*“Para se ter idéia do que lucra o autor com suas produções divulgadas nos Estados Unidos, tomemos por exemplo o caso de Ari Barroso, que é, sem dúvida, o compositor nacional mais executado no estrangeiro.*

*Do dinheiro que rendem as músicas do autor de Aquarela do Brasil na terra do Tio Sam, 50% ficam com o editor norte-americano. Dos 50% que restam, outros 50% são tirados para o autor da letra impressa ou gravada, ou melhor, o autor da versão, ficando, para o dono, 25%...*

*Mas esse dinheiro só viria para as suas mãos se ele estivesse nos Estados Unidos, sem nenhum outro contrato com editor brasileiro. Ari Barroso, como os demais, tem contrato com editor brasileiro. Logo, seu dinheiro é enviado para o Brasil. Resultado: da parte que lhe cabe em seu próprio dinheiro, ele ainda paga 14% de impostos...*

*Dirá o leitor, com toda certeza, que esta sobra vai cair em mãos do compositor!...Mas, qual!...Ainda temos subdivisões a fazer...E o editor brasileiro não ganha nada?! Lógico que ele também tem ‘direito’...E um terço da parte restante pertence ao editor brasileiro...*

*Conclusão: se uma composição de Ari Barroso render Cr\$ 1000,00 nos Estados Unidos, o editor norte-americano fica com Cr\$ 500,00 e o autor da versão para o inglês fica com Cr\$ 250,00. Tirando Cr\$35,00 de impostos, restam cr\$215,00. Menos Cr\$ 71,66 do editor brasileiro, Ari Barroso recebe, no final das contas, Cr\$ 143, 32... ”<sup>365</sup>*

*A expansão da música norte-americana em todo o mundo, somada ao monopólio exercido pela ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publisers) nos Estados Unidos, criava barreiras quase intransponíveis para o crescimento musical, em escala mundial, da música de outros lugares. Paralelamente a esse fato, a legislação brasileira se via totalmente desprotegida diante do processo de modernização da produção e distribuição da música, o que acarretava na quase obrigação do músico brasileiro ter que pagar para ser executada obra sua no exterior, ao invés de receber pelo sucesso obtido em terras distantes. Mas os compositores e sambistas com carreiras internacionais não eram a maioria, muito pelo contrário. A grande maioria de sambistas eram*

---

<sup>365</sup> Holanda, N. – **Memórias do Café Nice**. op. cit. pp.99-100; Há cálculos semelhantes, sobre o que rendeu *Aquarela do Brasil* nos Estados Unidos para Ari Barroso, in: Cabral, S. – **No tempo de Ari Barroso**. op. cit. p.282

*negros e pobres, quase sempre habitantes dos morros cariocas, e que viram as portas não se abrirem com tanta facilidade para o seu ingresso no moderno mundo do show business. Fosse pela quase total exclusão do mundo dourado do rádio e do disco, ou fosse pela própria maneira como esses sambistas viam o samba como mercadoria (isto é, inserido nas relações capitalistas de produção de bens simbólicos e culturais), muito mais um quebra-galho imediatista que propriamente uma obra de autor, com méritos e créditos a serem recebidos. O samba, com a introdução dos modernos meios de comunicação de massa, seguiu uma trajetória de transformação, e o próprio universo do sambista se transformou também, mesmo ele não tendo consciência imediata disso. O samba deixava sua comunidade, onde até o início do*

*século fora gerido e cultivado, para ganhar as massas (em que pese as restrições e precariedades do período) do Brasil. Os compositores oriundos da classe média, por sua vez, iniciaram todo um processo de tentativa de conscientização do que deveria ser um músico profissional, mesmo que, de certo modo, esse processo tenha passado um pouco ao largo do morro, e não tenha incluído efetivamente o sambista pobre no processo. Entre discussões em mesas de botequins, compra e vendas de sambas e lutas pelos direitos autorais o sambista saía da chamada Época de Ouro, tentando se equilibrar na corda bamba da vida.*

## Capítulo IV. De que samba falavam os sambas e sambistas do período

“Tem muita gente aí  
que só fala em samba.  
Vejam o que fui  
fazer...” Ernesto dos  
Santos, o sambista  
Donga

*O samba, como uma expressão cultural popular, tratou de vários assuntos ao longo de sua história. Mesmo se nos determos apenas aos anos de 1920/1945, período que estamos estudando, os temas de sambas ainda serão muitos (temas carnavalescos, lírico-amorosos, malandragem, nacionalistas, crônica social etc.). No entanto, o samba produzido no período estudado neste trabalho, de forma direta ou indireta, foi também uma música que se auto-definiu, e em vários momentos. O samba procurou se auto-definir (no momento mesmo em que se urbanizava na então Capital Federal e se afastava de suas características rurais de dança e festa, para não dizer “folclóricas”), primeiro enquanto gênero musical (logo reificado pela nascente indústria da música, transformado em produto a ser consumido pelas “massas”), para imediatamente se auto-proclamar enquanto a música carioca e o gênero musical brasileiro por excelência, um dos maiores símbolos da identidade nacional do país. Neste sentido, o que se segue é um estudo centrado na temática do samba que se auto-referenciou.*

### **a) O samba é uma festa**

*Um dos assuntos que mais tinta fez correr nos estudos sobre a música popular brasileira talvez tenha sido o aparecimento do Pelo Telefone. Na versão mais difundida, relatada pelo cantor e radialista Almirante, o Pelo Telefone, considerado o primeiro samba gravado, teria sido composto coletivamente na casa da Tia Ciata, por volta de 1916, e batizado de Roceiro. Feitas algumas apresentações públicas desta música (no Cine-Teatro Velo e para a imprensa) e aproveitando a difusão dos telefones no Rio de Janeiro, “os apresentadores de música preferiram citar como título a segunda linha dos versos de Mauro de Almeida – ‘pelo telefone’”. Dado o êxito da música, Donga a registrou, como Pelo Telefone, na Biblioteca Nacional e anotou o fato em tabelião, em novembro de 1916.<sup>366</sup> Logo em seguida a música seria gravada pela banda Odeon (versão instrumental apenas) e pelo cantor Baiano e coro, como “samba carnavalesco” (assim apresentada, inclusive pelo cantor, na própria gravação, antes do início da música propriamente dita), pela Casa Edson do Rio de Janeiro, para o*

---

<sup>366</sup> Almirante – **No tempo de Noel Rosa**. 2ª ed., RJ: Francisco Alves, 1977. pp.21-22

*carnaval de 1917, e seria um dos grandes sucessos daquele ano.<sup>367</sup> O Pelo Telefone, como já foi observado por outros pesquisadores, não foi nem o primeiro samba da história e nem o primeiro a ser gravado.<sup>368</sup> Talvez tenha sido, “isso sim, o primeiro a fazer grande sucesso”.<sup>369</sup> Seja como for, o Pelo Telefone desencadeou, ou trouxe à tona, uma série de acontecimentos importantes para a história do samba moderno, do samba como música popular.*

*Uma outra questão que também deixou muitas páginas na historiografia do samba (sem que se chegasse a contento a uma conclusão) diz respeito à origem, à etimologia, da palavra.<sup>370</sup> Carlos Sandroni, em seu Feitiço Decente, ao estudar, não a origem da palavra, mas os significados dados ao termo samba, nos revela que ele era desconhecido no Rio de Janeiro até o último quartel do século XIX. Ainda segundo este autor, no Brasil (visto que a palavra samba apareceu em vários pontos distintos das Américas), o termo até os primeiros anos do século XX significava, ou estava associado, ao universo negro (à cultura feita por escravos e/ou ex-escravos), às coisas do “Norte” (entenda-se Norte como incluindo a atual região nordeste do Brasil, em especial a Bahia) e ao mundo rural (ao campo).<sup>371</sup> Por estar em franca desarmonia com os valores pretendidos pela sociedade carioca do início do século XX, a associação do samba ao que de mais “baixo” e “atrasado” poderia existir tinha consequências óbvias quanto ao prestígio a ele atribuído nesse período. É neste contexto que aparece o Pelo Telefone. Auto-intitulado “samba carnavalesco” no selo do disco e na “apresentação” gravada pelo cantor (muito comum nesse período heróico do disco, aliás), o Pelo Telefone também traz em um de seus versos uma referência explícita ao samba: “porque este samba/sinhô, sinhô/é de arrepiar...” Mas, nesse momento, a qual samba estariam se referindo os versos do Pelo Telefone?*

*De imediato pode ser observado um dado interessante quanto à “popularização” do samba, com o aparecimento do Pelo Telefone. Em um levantamento feito por Flávio Silva, este autor mostra que a palavra samba, em 1916, só apareceu 3 vezes na imprensa carioca; já em 1917 seriam 22 vezes e, em 1918, 37 vezes.<sup>372</sup> Sintoma de uma rápida e vertiginosa difusão (ainda que limitada quando pensada em termos de massa), mas que possibilitaria no decorrer da década de 1920 o coroamento de Sinhô, o aclamado “Rei do Samba”. O samba começava então, simbolicamente, seu traslado da Bahia para o Rio de Janeiro. Isto é, iniciava sua urbanização, sua modernização, sua transformação em gênero musical moderno e popular. O samba produzido no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, tanto em sua forma musical quanto na maneira de seus autores o comporem, é ainda um misto de componentes tradicionais e modernos. Não podemos pensar na autoria do Pelo Telefone, por Donga e Mauro de Almeida, em 1917, do mesmo modo como pensamos na autoria de Aquarela do Brasil, por Ari Barroso, no final dos anos*

---

<sup>367</sup> cf. Moura, R. – **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. op. cit. pp.124-125; ver também o programa de rádio: **Carnaval Antigo nº 1**, produtor: Almirante, Rádio Tupi, 3/11/1946, reedição, Collector’s editora Ltda, RJ: s/d (fita cassete)

<sup>368</sup> cf. Sandroni, C. – **Feitiço Decente: transformação do samba no Rio de Janeiro (1917/1933)**. RJ: Zahar/UFRJ, 2001. p.118

<sup>369</sup> Moura, R. – **Tia Ciata...** op. cit. p.118

<sup>370</sup> Ver por exemplo, Alves, H. L. – **Sua excelência o samba**. SP: Palma,1968, pp.11-13 e sgts.

<sup>371</sup> Cf. Sandroni, C. – **Feitiço Decente...**op. cit. pp.84 e sgts.

<sup>372</sup> Apud, idem, ib. p.118

1930. No entanto, como bem observou Flávio Silva, Donga é “o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio guardar até hoje”.<sup>373</sup> Donga e o Pelo Telefone, o criador e a criatura, por assim dizer, representam mais do que qualquer outra coisa o mito de origem de uma tradição, eles são os elementos primordiais na invenção da tradição musical brasileira, para usar esta expressão de Hobsbawn.<sup>374</sup>

Elementos modernos e tradicionais coexistindo simultaneamente tanto na canção como na maneira em que foi composto o Pelo Telefone cria uma relação estética e social que o diferencia tanto do samba anterior quanto do samba que ainda estava por vir, pois ele não é nem totalmente moderno e nem totalmente tradicional. Já foi observado que neste samba de Donga existem trechos de Rolinha, “burleta de ambientação sertaneja O Marroeiro, escrita por dois líderes do movimento, Catulo da Paixão Cearense e Inácio Raposo, e musicada pelo maestro Paulino do Sacramento, apresentada em março daquele mesmo ano de 1916 no teatro São José, da Praça Tiradentes”. E cujo refrão era: Olha a rolinha, sinhô, sinhô/ Mimososa flor, sinhô, sinhô/ presa no laço, sinhô, sinhô/ Do meu avô. Na letra registrada por Donga em 1916, o refrão seria adaptado para: Ai, rolinha, sinhô, sinhô/ se embarçou/ é que a vizinha, sinhô, sinhô/ nunca sambou, sinhô, sinhô/ porque este samba/ de arrepiar, sinhô, sinhô/ Põe perna bamba, sinhô, sinhô/ Mas faz goza, sinhô, sinhô.<sup>375</sup> Além disso, os próprios “autores” da música, Donga e Mauro de Almeida, relativizariam suas respectivas participações na autoria do samba. Donga, em entrevista ao jornal O Globo, vários anos após a gravação de 1917, disse ter recolhido um tema melódico sem dono e o desenvolvido. Já o autor da letra, Mauro de Almeida, ainda em 1917, por meio de duas cartas enviadas à imprensa carioca, afirmava que “os versos do samba carnavalesco ‘Pelo Telefone’...não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários teatrólogos [grifado no original] que por aí proliferam: arregleio-os, ajeitando-os à música, nada mais...Ao povo a sua rolinha, que é mais dele do que minha”.<sup>376</sup>

Composto coletivamente na lendária casa de Tia Ciata, o Pelo Telefone torna-se um primeiro marco na passagem do bastão do samba feito no recôncavo baiano para a criação do samba carioca. Donga (que era carioca de nascimento, como Pixinguinha e Sinhô), talvez não quisesse se afastar do núcleo de baianos migrantes que viviam no Rio de Janeiro ao registrar a música em 1916. Coisa que efetivamente nunca se concretizou, apesar das brigas e rugas que esse seu ato deixou entre ele e o grupo dos baianos, principalmente Hilário Jovino e Tia Ciata que também reclamavam a participação na feitura do samba. Contudo, em vários momentos de suas entrevistas ele não nos deixa ver claramente uma necessidade de romper com o grupo baiano. Ao contrário, ele queria era unir forças e trabalhar em prol da não estigmatização e perseguição que o samba vinha sofrendo. Em uma de suas entrevistas, Donga mostra seu desejo de mostrar aos cariocas que “o samba não era aquilo que eles pensavam”<sup>377</sup>. Diz Donga:

<sup>373</sup> Apud, idem, ib. p.120

<sup>374</sup> Sobre a expressão usada, ver: Hobsbawn, E. & Ranger, T. – **A Invenção das Tradições**. 2ª ed. RJ: Paz e Terra, 1997. pp. 9-23

<sup>375</sup> Moura, R. – **Tia Ciata...** pp. 122 e 125

<sup>376</sup> cit. in: Sandroni, C. – **Feitiço Decente**. op. cit. p.119

<sup>377</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: **As vozes desassombradas do Museu**. op. cit. p.80

*“Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. Eu, o Germano, genro da Tia Aciata, o Didi da Gracinda costumávamos procurar Hilário Jovino, mestre de samba, que nos aconselhava na seleção das músicas. Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon, para que gravasse um samba. Mas a ocasião só iria surgir no ano seguinte. Foi quando consegui gravar o famoso Pelo Telefone.”<sup>378</sup>*

*Desestigmatizar o samba também era um dos projetos de Sinhô. O Rei do samba, que conviveu com o grupo baiano e também reclamava a autoria do Pelo Telefone, teve uma participação ímpar no processo de modernização do samba. Professor de violão de pessoas da alta elite, como o futuro cantor Mário Reis (que fora descoberto por ele), Sinhô sabia muito bem qual era o (des)prestígio do samba e daquele instrumento de seis cordas na sociedade carioca da época. Se atentarmos para a obra de dois grandes nomes da literatura brasileira de períodos próximos ao que estamos estudando poderemos ter uma idéia do desprestígio social do violão. Em O Cortiço (1890), de Aluísio Azevedo, o samba e o violão, se não estão associados somente aos negros, estão pintados e descritos (bem ao gosto da escola naturalista à qual o escritor foi um dos maiores representantes no Brasil) como elementos da ralé, coisa de pobres, coisa de boêmios, chegando mesmo a “animalizar” as sensações provocantes e provocadas pela ralé. A título de exemplo, lembremos a passagem onde Rita Baiana – uma mulata provocante e sensual – vai a um “forrobodó” (a um samba), durante “um belo luar de lua cheia”, junto com Firmo, um outro personagem do romance referido:*

*“Foi um forrobodó valente. A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada! Divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade!*

*Também cantou. E cada verso que vinha de sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbado de volúpia, enroscava-se todo ao violão; e o violão e ele gemiam com o mesmo gosto, grunhindo, ganindo, miando, com todas as vozes de bichos sensuais, num desespero de luxúria que penetrava até ao tutano com líguas finíssimas de cobra.”<sup>379</sup>*

*Um outro exemplo podemos encontrar em Lima Barreto. No seu Policarpo Quaresma (1911), onde o desprestígio social do violão está anunciado por meio de Ricardo Coração dos Outros, o famoso personagem/seresteiro criado por Lima Barreto. Todavia, no romance de Lima Barreto, - balizado principalmente pela crítica barreteana ao nacionalismo e ao francesismo das elites brasileiras nas duas primeiras décadas do século XX, e por conseguinte, diferente do tratamento dado pelo naturalismo d’O Cortiço -, ocorre já uma relação dúbia*

<sup>378</sup> Donga, em entrevista cedida a Muniz Sodré, in: Sodré, M. – **Samba, o dono do corpo**. op. cit. p. 73

<sup>379</sup> Azevedo, A. – **O Cortiço**. SP: Klick ed./OESP, 1999, p.96

*entre o seresteiro tocador de modinhas e os personagens da elite fluminense, que ora perseguem e desprestigiam seu instrumento (o violão) e ora o convidam para tocar em suas festas, seja no Méier ou em Botafogo.<sup>380</sup> Sinhô, por seu turno, encarna melhor o personagem Ricardo Coração dos Outros de Lima Barreto e vê no violão uma possibilidade de redenção dos negros e do samba perante a sociedade carioca.*

*Sinhô, que se iniciou na flauta (sem conseguir muitas coisas), logo passaria para o piano (onde conseguiu alguns empregos como pianista de lojas de partituras), mas foi por meio do violão que o compositor melhor desenvolveu seu trabalho. Sinhô sabia da importância do violão para um músico popular no Brasil. Ou seja, ele tinha noção que a valorização de um passaria necessariamente pela valorização do outro e assim justificava seu amor pelo instrumento:*

*“Há muitos anos que venho sofrendo abraçado a um pedaço de tábua, com um pedacinho de pau e seis cravelhas embutidas e seis cordas esticadas...É a pura vibração das sonoridades santas, que me tem dado coragem pra produzir um ‘Pelo Telefone’, uma ‘Bahia é boa terra’, um saltitante ‘Quem é bom já nasce feito’, um ‘Pé de Anjo’...*

*Só mesmo o mavioso poderia inspirar estas regionais canções, música e letra de minha inteira autoria (...).<sup>381</sup>*

*Sinhô dava aulas de violão e “manifestava seus propósitos com muita clareza. Queria e disse ter conseguido fundar uma nova escola, um estilo novo de cantar e tocar violão”.<sup>382</sup> Em suas aulas, Sinhô exigia que seus alunos tocassem e cantassem “dentro do ritmo que queria, de um modo diferente” do que se fazia até então. Mário Reis, que aprendeu violão com Sinhô, e que muito admirava seu mestre, além de ser possivelmente o melhor intérprete das canções do Rei do Samba, com seu jeito mais falado que propriamente cantado, pode ser visto como um dos primeiros elementos*

---

<sup>380</sup> cf. Barreto, L. – **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. SP: Ática, 1993; Sobre isso ver também: Fenerick, J. A. – **O Anarquismo Literário**. SP: FFLCH/USP, 1997. p.25

<sup>381</sup> Sinhô, entrevista publicada na revista WECO, em 1929, cit. in: Giron, L. A. – **Mário Reis. O fino do samba**. SP: Ed.34, 2001, p.47 (a parte da revista com a entrevista de Sinhô está reproduzida na íntegra)

<sup>382</sup> Giron, L. A. – **Mário Reis...**op. cit. p.51

*importantes na elaboração do samba carioca moderno. Ou, nas palavras de Luís Antonio Giron, “Sinhô se esforçava em instilar nos intérpretes um jeito silabado de cantar, que ele denominava de ‘meu próprio estilo’. Na realidade, a estrutura sincopada do samba e suas chulas (versos) descontraídas, traços herdados do lundu, exigiam um tratamento menos lírico do material melódico. Mas Sinhô foi o estruturador do samba urbano, um samba sem características étnicas determinantes, que implicava uma miscigenação de influências. E, a certa altura de sua atuação, sentiu necessidade de criar um projeto estético-sociológico: profissionalizar a música popular, fundar o canto brasileiro a partir do ritmo do samba e levar o novo gênero a conquistar um público maior, inclusive a alta sociedade. A aparição de Mário Reis na loja À Guitarra de Prata representou para Sinhô a consequência lógica de um antigo projeto”.*<sup>383</sup>

*Assim, é possível entender o seu Professor de Violão (lançado apenas postumamente, em 1931, por Januário de Oliveira, que canta em estilo reisiano) como uma celebração, um condensamento de seu projeto de valorização/modernização do samba por meio do violão. A letra deste samba de Sinhô diz o seguinte:*

*“Não fosse eu da fuzarca  
professor de violão  
de linho de boa marca  
mocinho de coração  
Não alcançava o clamor  
Da fina elite em flor  
Ao versejar a canção  
Com grande amor*

*Até que enfim eu já vi  
O violão ter valor  
Ser dedilhado  
pela elite toda em flor  
Já pode um preto cantar  
na casa do Senador  
que tem palminha  
desde os filhos ao doutor,  
ai*

*Mas se amanhã Deus  
quiser  
tirar-me a vida eu irei  
bem satisfeito  
pois já vi o que sonhei  
Era a viola querida  
Orgulho desse salão  
Do meu Brasil*

---

<sup>383</sup> idem, ib. p.43

*Donga e Sinhô lutaram pela valorização social do samba, entretanto, o projeto de um se diferenciava do projeto do outro na medida que o primeiro não levava muito em consideração a criação de um mercado consumidor de sambas (talvez pensasse em público apenas). Quando Donga grava o Pelo Telefone diz não saber (ou se importar) se sua música iria se transformar em um produto que lhe rendesse algum dinheiro. Diz Donga em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som:*

*“Eu sempre fui objetivo. Não pensava em dinheiro, pois não tinha a menor noção de que a gravação iria dar isto ou aquilo. Fiz o negócio pelo instinto e pelo grupo, porque o Hilário era um sujeito muito sensato e dizia que nós tínhamos que mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam. Nós dávamos um samba e éramos intimados para ir à delegacia. Você já pensou?”*<sup>385</sup>

*Sinhô por sua vez, que não viveu o suficiente para nos deixar algum depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som sobre o que ele pensava claramente a respeito, tem uma noção mais definida de que as conquistas de público para a música popular passavam pelo mercado. De forma indireta podemos deduzir tal afirmação por meio de seu repertório, repleto de citações, temas e arranjos muito propícios para os grandes veículos de comunicação de sua época, o teatro de revista e o disco. Ou em outras palavras, “o estilo de Sinhô e o chamado estilo jazz-band eram faces da mesma moeda: música de entretenimento para o nascente público urbano, afeita à dança e à despreocupação”.*<sup>386</sup> *Muito mais afeito ao sucesso comercial, Sinhô não se importava em recolher temas populares das ruas do Rio de Janeiro (juntamente com os temas que ele mesmo compunha) e transformá-los em sambas ou canções de sucesso comercial, misturando-os com o sotaque do maxixe (muito propício para os bailes de salão) ou mesmo com os ritmos estrangeiros de sucesso no momento (como o rag-time, por exemplo).*

*Polemista exímio, Sinhô não deixou de usar seu entrevero com Donga, Pixinguinha e China, polêmica que teria se iniciado por causa do Pelo Telefone, como mais um modo de se auto-promover perante o público carioca. O Rei do Samba reclamava para si a autoria do Pelo Telefone, o que detonaria uma série de sambas provocativos contra o grupo dos baianos, onde se incluía os compositores acima citados. Por seu turno, (uma vez que Sinhô não estava brigando com pessoas exatamente despreparadas musicalmente), os “agredidos”*

---

<sup>384</sup> Professor de violão. J. B. Silva (Sinhô), in: **Sinhô. Vol.III**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 11 do CD)

<sup>385</sup> Donga, depoimento ao MIS, op. cit. p.80

<sup>386</sup> Giron, L. A. – **Mário Reis...** op. cit. p.46

revidavam cada vez mais forte com uma saraivada nova de grandes sambas.<sup>387</sup> Em um de seus sambas (o segundo da série, fruto da polêmica – o primeiro seria Resposta a mentira, de 1917), Sinhô ironicamente perguntava a Donga quais eram os outros autores do Pelo Telefone que ele não havia registrado na autoria da canção. A provocação era dada no título do samba, uma pergunta direta e provocativa. Quem são eles?, perguntava Sinhô no título da canção lançada em 1918. A resposta à pergunta título poderia incluir uma série de pessoas que já haviam questionado Donga na letra de outros sambas: Hilário Jovino, Tia Ciata e outros partideiros do grupo dos baianos. A letra do samba, entretanto, não desenvolve a questão da autoria. Com imagens de um mundo rural e tradicional (“Canga do boi, carreiro, Iaiá, o luar” etc.), Sinhô faz um samba codificado mas com um endereço certo. Donga sabia a quem estava endereçada a pergunta/título.

Ao mesmo tempo em que iniciava sua polêmica com Donga e com o grupo dos bairros que viviam no Rio de Janeiro, Sinhô começava a se afastar desse núcleo de sambistas, começava a se tornar independente e ter a possibilidade de visualizar um samba “diferente” daquele feito nas casas das tias baianas. Logo no início de Quem são eles?, Sinhô, bem ao seu estilo, já provocava dizendo que a “Bahia é uma boa terra/ ela lá e eu aqui” . Bem, mas vamos à letra integral da música:

*“A Bahia é boa terra,  
ela lá e eu aqui, Iaiá,  
ai, ai, ai  
não era assim que meu bem chorava.*

*Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro não tenho mas vou roubar*

*Carreiro olha a canga do boi,  
Carreiro olha a canga do boi  
Toma cuidado que o luar já se foi.  
Ai, que o luar já se foi*

*O castelo é coisa boa  
Entretanto isto não tira  
Iaiá  
Ai, ai, ai  
É lá que a brisa respira.*

*Não precisa pedir que eu vou dar...  
Dinheiro não tenho mas vou roubar.  
Carreiro, olha a canga do boi  
Quem são eles, quem são eles?  
Diga lá e não se avexe*

---

<sup>387</sup> Essas “brigas” e polêmicas nunca foram levadas pelo lado pessoal. Donga, Pixinguinha e Sinhô nunca deixaram de se falar ou se encontrar por causa disso. Eram polêmicas restritas ao campo estético/social apenas. Assim, toda vez que a elas nos referirmos não estamos falando de entrevistos pessoais.

*São uns peixinhos de escabeche.  
Não precisa pedir que eu vou dar...  
O resto do caldo pro teu jantar...”<sup>388</sup>*

*A resposta à provocação de Sinhô não demorou muito a chegar. Os baianos e descendentes, que frequentavam a casa da Tia Ciata, se sentiram ofendidos, principalmente com as referências pouco amistosas em relação a Bahia. Hilário Jovino respondeu a Sinhô com o samba Não és tão falado assim, no qual convidava o futuro auto-intitulado Rei do Samba à modéstia. Donga, por seu turno compõe a música Fica calmo que aparece.<sup>389</sup> Dentre todas as respostas/sambas dadas à provocação de Sinhô, a mais famosa e contundente viria de Pixinguinha e seu irmão. Pixinguinha e China (Otávio Viana), deram a resposta que Sinhô queria ouvir no samba Já te digo (lançado em disco apenas em 1923). Ou seja, entre os outros autores do Pelo Telefone que Donga havia omitido estava também o nome de J. B. da Silva, o Sinhô. Todavia, Pixinguinha e China o descreviam na letra da canção, expondo suas mazelas pessoais. Ridicularizavam as qualidades musicais de Sinhô, tido como um péssimo flautista (e isso vindo de Pixinguinha, já um famoso e requisitado flautista, deixava Sinhô sem muitos argumentos), criticavam seu janotismo e evidenciavam certas particularidades físicas do sambista provocador. Muitas, inclusive, motivo de constrangimento por parte de Sinhô, que sempre tentava esconder o fato de não ter todos os dentes. Eis a letra de Já te digo, a resposta dos irmãos Viana para a pergunta Quem são eles?, feita por Sinhô:*

*“Um sou eu e o outro eu já sei quem é  
ele sofreu pra usar colarinho em pé*

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

*Ele é alto magro e feio  
E desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
E está avacalhado  
No Rio de Janeiro*

*No tempo que tocava flauta  
Que desespero?  
Hoje ele anda janota  
À custa dos trouxas  
do Rio de Janeiro.*

---

<sup>388</sup> Apud, Lisboa Jr., L. A. – **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: Musicmed, 1990, p.36

<sup>389</sup> cf. idem, ib. p.35

*Nesta bela brincadeira  
Ninguém se meta  
Que este samba com certeza  
Desta bela pagodeira  
É de certo dos Baetas”.*<sup>390</sup>

Acuado, *Sinhô ainda compõe em 1919 Três macacos no beco, uma referência a Pixinguinha, China e Donga.*<sup>391</sup> Mas seria apenas com O pé de anjo, lançada em 1920, que *Sinhô* veria os frutos de sua polêmica com o grupo dos baianos. Essa marcha seria o grande sucesso do carnaval daquele ano, gravada pelo jovem Francisco Alves. Na letra de O pé de anjo *Sinhô* procurava responder mais ou menos na mesma moeda ao ataque feito pelos irmãos Viana, com o Já te digo. O polemista, na letra da marcha, ridicularizava os pés enormes de China, irmão de Pixinguinha, e logo nos primeiros versos da canção já ia avisando a quem pudesse interessar:

*“Eu tenho uma tesourinha  
Que corta ouro e marfim  
Guardo também pra cortar  
Línguas que falam de mim”.*<sup>392</sup>

O samba e as músicas de *Sinhô*, no princípio dos anos 1920, já iniciavam uma certa ruptura com o modo tradicional de fazer samba. No próprio O pé de anjo (uma marcha carnavalesca), *Sinhô* usava elementos melódicos de uma valsa francesa de grande sucesso na época, C’est pas difficile (Oh! Oh! Oh!), conhecida no Brasil como Jenny, de J. Dorin.<sup>393</sup> Os elementos rurais e “folclóricos” utilizados pelos baianos e descendentes que viviam no Rio de Janeiro, aos poucos, por meio de *Sinhô*, se transformavam em elementos urbanos, modernos e antenados com a música comercial de outros países, na confecção do samba. No mesmo disco em que lança O pé de anjo, numa demonstração manifesta da necessidade de romper definitivamente com o modo de fazer samba do grupo dos baianos, *Sinhô* lança, no lado oposto do 78 rpm, o Fala meu louro (conhecida como Papagaio Louro), onde mais uma vez deixa clara sua decisão de se afastar do grupo da Tia Ciata e das coisas da Bahia. Na letra de Fala meu louro, *Sinhô* ataca uma das grandes personalidades deste estado nordestino, a figura de Rui Barbosa, implicitamente (e em vários momentos com versos de sentido duplo – como a referência ao habitual chapéu coco de Rui e o coco, símbolo das praias baianas), e toma partido pelos cariocas (que estariam sendo enganados pelos baianos), que não precisavam da retórica e outros engodos para se sobressairem, pois já são bons desde o berço. Diz *Sinhô* em seu Fala meu louro:

*“A Bahia não dá mais coco  
Para botar na tapioca,*

<sup>390</sup> Já te digo, China e Pixinguinha, in: **Oito Batutas**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 15 do CD)

<sup>391</sup> cf. Giron, L. A. – **Mário Reis**. op. cit. p.44

<sup>392</sup> O pé de anjo, *Sinhô*, in: **Sinhô. O Pé de Anjo**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 1 do CD)

<sup>393</sup> cf. Cardoso Jr., Abel – **Francisco Alves. As mil canções do Rei da Voz**. Curitiba: Revivendo, 1998. p.35

*Pra fazer o bom mingau  
Para embrulhar o carioca.*

*Papagaio louro  
Do bico dourado,  
Tu que falavas tanto  
Qual a razão que vives calado?  
Não tenhas medo  
Coco de respeito,  
Quem quer se fazer não pode  
Quem é bom já nasce feito.”<sup>394</sup>*

*Tomando-se uma vez mais o Pelo Telefone como referência da invenção da tradição do samba carioca (brasileiro), temos mais uma diferença do samba de Sinhô e daquele feito e praticado na casa das tias baianas. Sinhô talvez represente melhor a passagem do compositor coletivo para o compositor/autor individual. E nesse sentido é importante atentarmos para a passagem do samba/dança/festa para o samba/música (samba como gênero musical definido por certas características). O samba Pelo Telefone, que teria ocasionado toda a polêmica de Sinhô com o grupo dos baianos, foi composto coletivamente, em um partido-alto realizado na casa da Tia Ciata. De acordo com o sambista e pesquisador Nei Lopes, o partido-alto era, no passado, uma “espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada ‘chula’ (que dava a ele o nome de samba-raiado ou chularaiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por*

---

<sup>394</sup> *Fala meu louro*, Sinhô. Música gravada em 1919 e lançada por Francisco Alves em 1920. in: **Sinhô**. vol.III, Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 1 do CD)

*dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou 'primeira') e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.*"<sup>395</sup>  
*Depoimentos de antigos sambistas confirmam as palavras de Nei Lopes e reafirmam a característica de dança que o samba possuía. Ou seja, o samba estava associado muito mais à dança do que propriamente a um gênero musical estabelecido. Marinho da Costa Jumbaba, neto da famosa Tia Ciata, assim recorda dos partidos-alto realizados na casa de sua avó:*

*"...O partido-alto na casa da minha avó era uma coisa linda! Era tocado por pandeiro, cavaquinho, violão, flauta, clarinete (de acordo conforme os instrumentos que tinha), tocado por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfredinho e outros mais compreendeu? Mas era uma coisa linda! Não existia negócio de bumbo naquele tempo! Era tocado somente por esses instrumentos e cantar era pouco. Era só tocado por esses instrumentos. E o pessoal, as senhoras, aí iam sambar. Tinha que saber sambar no pé, compreendeu? No rebolado! Era uma coisa...era o samba autêntico mesmo aquele samba, naquele tempo! Na casa de minha avó Aciata, compreendeu?..."*<sup>396</sup>

*Com o perdão da redundância, o samba era feito para se sambar*

---

<sup>395</sup> Lopes, N. – **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. op. cit. p.51

<sup>396</sup> Marinho da Costa Jumbaba, em entrevista cedida a Nei Lopes, in: Lopes, N. – **O negro e sua tradição musical...**op. cit. p.105

*(dançar). Apesar de ter sua coreografia específica, - o bom sambista era aquele que sabia dizer no pé -, o samba como dança vai além disso. Não se pode dizer do samba o mesmo que se diz de outras “músicas dançáveis”, tais como a polca, a valsa ou o maxixe, para citar apenas estes três exemplos<sup>397</sup>. Pois o samba, nesse momento, é mais que mera coreografia, ele aparece como algo indissociável do local onde é praticado: o pagode. Sendo assim, o samba pode ser visto como sinônimo de “baile popular”, mas não no sentido coreográfico, e sim “no de festa, em que dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente”.<sup>398</sup> Dizer ir a um samba era mais correto do que propriamente dizer tocar um samba, pois o samba é um festa de caráter íntimo (para amigos e familiares). Em vários momentos, nos depoimentos e entrevistas deixadas pelos antigos sambistas o caráter de festa do samba está presente, o que denota o aspecto lúdico e agregador (de socialização) contido no samba, ou no ato de fazer um samba (entendido como festa). Todavia, em um trecho de um depoimento de Donga, a relação intrínseca entre o samba e uma festa está mais do que explícita. Donga se refere a um samba de oito dias, que obviamente não se trata de nenhuma canção (com duração de oito dias?!) e nem tão pouco de uma dança coreografada. Vejamos o que diz Donga:*

---

<sup>397</sup> A rigor, qualquer música pode ser dançada, mas nos referimos àquelas cujos passos característicos de imediato a definem, ou a associam, a um determinado gênero musical.

<sup>398</sup> Sandroni, C. – **Feitiço Decente...**op. cit. p.101

*“Na minha casa houve samba de oito dias ininterruptos. Era um prazer. O sujeito vinha e descia. Depois ia trabalhar e voltava para o samba. Era na base do que o baiano tem no coração. Baiano sempre foi farto. Não é querer elogiar, mas tinha prazer em receber a turma, tanto fazia se por dois ou oito dias. Chamava-se ‘abarracar’. Eles abarracavam oito dias, sambando”.*<sup>399</sup>

*O samba associado a uma festa não desaparece imediatamente com a chegada da geração posterior aos chamados primeiros sambistas. Cabe lembrar do famoso samba de Noel, o Com que roupa?, de 1930, onde o Poeta da Vila pergunta insistentemente Com que roupa/eu vou/Ao samba que você me convidou. A expressão implícita na música de Noel é “ir ao samba”. E não é possível ir a um gênero musical, só é possível “ir ao samba” se este for uma festa.<sup>400</sup> Mas uma festa de samba, nesse período, não diferia muito de uma festa de candomblé. Ambas as coisas, o lúdico e o litúrgico, aconteciam em situações muito próximas. Se tomarmos as festas da casa da Tia Ciata, que ficaram na memória oral da história do samba como sendo a referência por excelência, como exemplo de uma estrutura padrão das antigas festas de samba e candomblé, teremos a seguinte configuração: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e*

---

<sup>399</sup> Donga, depoimento ao MIS, in: **As vozes desassombradas do museu**. op. cit. p.84

<sup>400</sup> A expressão “ir ao samba” aparece mesmo em sambas recentes, do final do século XX, como na composição de Paulinho da Viola que diz: “Eu vou ao samba/porque longe dele não posso viver”. Cf. Sandroni, C. – **Feitiço Decente...** op. cit. p.101

*batucada (ou candomblé) no terreiro.<sup>401</sup> Dessa combinação é possível deduzir os três elementos fundadores e muito associados à memória da “origem” (e pureza) do samba: o instrumental regional (proveniente do choro e que se liga ao ambiente descrito na sala de visitas); o local privilegiado do samba, como sendo no fundo de quintal; e a associação invariável à cultura negra, simbolicamente representada no rito religioso praticado no terreiro.*

*Sinhô, se já não mais se preocupa em sacralizar o “fundo de quintal” como o local privilegiado do samba, ao mesmo tempo em que grava sambas com orquestras de baile muito adestradas aos ritmos da moda (não se preocupando em manter fidelidade ao instrumental do regional), não deixa de enfatizar a relação do samba com o universo negro (e em muitas canções, com o universo dos pobres, como em A favela vai abaixo). O universo negro/religioso está presente em pelo menos duas canções de sucesso de Sinhô: Macumba Gegê de 1922 e em Feitiço Gorado, gravada por Carmem Miranda em 1930. Filho de santo, e tendo como guia espiritual o respeitável Pai Assumano, o polemista Rei do Samba não se furta de glosar as vantagens de ter o corpo fechado, principalmente para aqueles que polemizavam com ele. Em Macumba Gegê, comentando seu corpo fechado aos detratores e os desdenhando, diz o sambista das polêmicas:*

*“Estás falando de mim*

---

<sup>401</sup> sobre isso ver depoimentos de Donga, João da Baiana e Pixinguinha, in: **As vozes desassombradas do Museu.** op. cit.

*eu não ligo não  
é a mágoa que tens  
no teu coração.*

*Eh! Gegê  
Meu encanto  
Eu tinha medo  
Se não tivesse um bom  
santo.*

*A inveja é um fato  
Que nunca tem fim  
Podes vir de feitiço  
Pra cima de mim”.*<sup>402</sup>

*Os ritos religiosos provenientes de ex-escravos, no Rio de Janeiro em franco processo de modernização do começo do século XX, tornar-se-ão todos macumba. Ainda que persistam vários núcleos de candomblés no Rio de Janeiro, como os organizados pelos grupos de baianos migrantes, “no domínio das crenças religiosas, a macumba representa esta desagregação da memória coletiva”. Em outras palavras, com a fragmentação social desencadeada pela modernização capitalista, “a macumba corresponde à marginalização do negro numa sociedade de classes em formação”. Ela se configura ao mesmo tempo como “sinal e resposta à desagregação social”. Enquanto sinal ela denota “a posição marginal do negro no seio da sociedade brasileira”, enquanto resposta, ela é o “resultado de uma melhor integração cultural no conjunto*

---

<sup>402</sup> *Macumba Gegê*, Sinhô. Letra extraída do CD **É sim Sinhô**. Lira Carioca com Clara Sandroni e Marcos Sacramento, s/e. 1999. Faixa 7 do CD.

da sociedade”.<sup>403</sup> A macumba é uma síntese religiosa envolvendo elementos negros, católicos e espíritas (do espiritismo kardecista), portanto, mais abrangente em termos de sincretismo que o candomblé tradicional. Com a penetração do espiritismo kardecista no Brasil, já desde fins do século XIX, com seu viés nitidamente positivista, criou-se uma dicotomia entre as práticas religiosas, agora segmentadas entre o alto espiritismo, referente ao kardecismo, e o baixo espiritismo, referente às práticas religiosas provenientes dos grupos negros, agora genericamente denominadas de macumba. Definida pelos peritos policiais como “a reunião espírita sob o rito africano”, a macumba torna-se um foco do feitiço e, tal como o candomblé, se vê associada ao samba, amplificando sobremaneira o desprestígio social deste último, já tomado como uma coisa de negro, a antítese do conceito de civilização (branca/européia, cristã e capitalista) adotado pelas elites brasileiras até então.<sup>404</sup>

Sinhô, que já havia cantado a macumba em seu samba de 1922, em *Feitiço Gorado* recorre a todo tipo de mandinga, para compor a letra de mais este samba.<sup>405</sup> Sinhô, juntamente com os outros sambistas de sua geração, ao gravar sambas com temáticas oriundas das religiões afro-brasileiras, vai fixando na tradição dessa música, a mística do feitiço do samba, da música

---

<sup>403</sup> Ortiz, R. – **A morte branca do feiticeiro negro**. 2ª ed. SP: Brasiliense, 1991. p.29

<sup>404</sup> Sobre isso ver: Maggie, Y. – **Medo do Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil**. RJ: Arquivo Nacional, 1992. pp.152-153

<sup>405</sup> cf. *Feitiço gorado*, Sinhô, in: **Sinhô vol.I** Curitiba: Revivendo, s/d. Faixa 15 do CD.

*que encanta e prende seus ouvintes. Inúmeros sambas foram compostos com essa temática, e em várias épocas distintas. Além dos sambas já citados de Sinhô, a lista poderia seguir com mais alguns exemplos: Quê quê rê quê quê, atribuído a João da Baiana; Feitiçaria de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy; Feitiço da Vila de Noel Rosa; Na gruta do feiticeiro de Candoca da Anunciação e E. Vidal; Despacho de Ari Barroso; Lamento negro de Constantino Silva e Humberto Porto, entre outros.<sup>406</sup> A mística de ser uma música irresistível, que enfeitiça a quem a ouve, acompanhou o samba desde então. Em 1946, Marlene lança um samba de Zé Keti e Jayme Silva, intitulado Samba rasgado. Neste samba, não há a palavra feitiço, ela não aparece na letra, mas a característica sedutora do feitiço, que torna o samba irresistível está presente. No início do samba, os compositores deixaram bem claro que, tendo o feitiço (sendo mágico), o samba se torna algo impossível de não ser respondido em seu apelo. Diz assim o início da letra deste samba:*

*“Ai, ai  
Eu não posso ouvir um  
pandeiro  
Que corro a sorrir pro  
terreiro  
Marcando o compasso no  
chão  
Ai, ai  
O meu corpo fica tremendo  
O ritmo vai acendendo*

---

<sup>406</sup> Sobre o tema do feitiço no samba, ver: **Assim era o rádio**, programa *Viva o samba* n°3, produzido por Haroldo Lobo para a Rádio Tupy, 13.09.1950. Reeditado por **Collector's Editora Ltda**, s/d. Fita cassete.

*Se Sinhô usa do sincretismo religioso expresso no feitiço e no corpo fechado da macumba para reafirmar o caráter negro do samba, Pixinguinha (embora um músico mais ligado ao choro) se utiliza do tema religioso para delimitar o local e as circunstâncias preferenciais do samba, uma vez que ele sempre se reporta às festas de samba e candomblé realizadas nas casas das tias baianas como sendo as ideais para a feitura do samba. O autor de Carinhoso reafirma assim a associação do samba com o universo negro, mas diferente de Sinhô e dos sambistas posteriores, define o samba como sendo uma festa lúdico-religiosa - cujas comida e bebida servem tanto para os “convidados humanos”, os de carne e osso, da festa, como também para serem oferecidas ritualisticamente aos Orixás - e tendo um local preferencial para ocorrer, o fundo das casas das mães de santo. Em Samba de Nêgo, gravado em 1928 por Francisco Alves, o samba a que Pixinguinha se refere faz parte, é a parte lúdica, do ritual do candomblé. O samba, nesta música, é o preâmbulo das atividades religiosas, é uma festa que conta com muita bebida (cachaça, vinho, licores) e comida baiana (acaçá e aberém) na época onde ainda se ia preso por praticar o samba. É somente após o término do samba (da festa), com os preparativos já todos feitos, que a religião se inicia e o santo toma seu corpo, isto é, o possui dentro das normas ritualísticas do candomblé, onde uma entidade possui o corpo daquele que é o seu “cavalo”. Vamos então à letra deste samba de Pixinguinha e Cícero de Almeida (o Baiano):*

*“Samba de nêgo  
não se pode frequentá  
só tem cachaça  
pra gente se embriagá*

*Eu fui num samba  
Em casa de Mãe Inês  
No melhor da festa  
Fomos todos pro xadrez*

*Vinho licores  
Acaçá e aberém  
Nos pés do Santo  
Tava um monte de vinténs*

*No fim do samba  
Minha caboca chegô  
Virei os óio  
E meu santo me pegô*

---

<sup>407</sup> *Samba Rasgado*, Zé Kéti e Jayme Silva. **Os grandes sambas da história vol.7.** BMG/Polygram/Globo, 1997. Faixa 1 do CD.

*Caí de lado  
Vim de frente, vim de banda  
Meu Santo disse  
Qu'eu vinha lá de Aruanda".<sup>408</sup>*

*Poucos discordariam da grande importância de Pixinguinha para a música popular brasileira. Considerado um de nossos maiores compositores de todos os tempos, laureado como um mestre da flauta e do saxofone, um dos mais requisitados arranjadores de seu tempo, Pixinguinha foi também um revolucionário no choro, certamente um dos criadores do choro moderno.<sup>409</sup> Entretanto, quando o assunto era o samba, ou melhor, sua opinião sobre o que era o samba, Pixinguinha nunca avançou além do samba/festa. Perguntado certa vez, isso muito tempo depois do período pioneiro dos anos 1920/30, sobre qual era na sua opinião o "verdadeiro samba", Pixinguinha seria enfático na sua resposta. Disse ele:*

*"O samba, o verdadeiro samba para mim? O verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário, do tempo...não é do Sinhô também não...do tempo do João da Mata. Esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois apareceu o Pelo telefone."<sup>410</sup>*

*Dessa sua concepção de samba, mesmo tendo sido um dos primeiros músicos ligados ao universo do samba a se profissionalizar, Pixinguinha deixa claro sua aversão ao samba comercializado. Ele considera como o "verdadeiro samba" aquele feito antes de Sinhô e antes mesmo do aparecimento do Pelo Telefone. Pixinguinha, no que diz respeito estritamente ao universo do samba, tem um ponto de vista "elitista" sobre o mesmo. Baseando-nos na análise de Carlos Sandroni, temos que a visão de Pixinguinha torna-se "elitista" em dois sentidos: em primeiro lugar, na medida em que se trata de um hiper tradicionalismo no samba, pois vê o samba fechado em seu universo religioso/festivo, onde apenas a*

---

<sup>408</sup> *Samba de nêgo*, Pixinguinha e Cícero de Almeida, cit. in: Cardoso Jr., A. – **Francisco Alves: as mil canções do Rei da Voz**. op. cit. p.88

<sup>409</sup> Sobre a importância de Pixinguinha no choro, ver: Cazes, H. – **Choro: do quintal ao Municipal**. op. cit. pp. 53 e sgts

<sup>410</sup> apud, Cabral, S. – **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit. p.37

elite dos bambas (os grandes partideiros), por sua habilidade e familiaridade com a tradição pode tomar parte ativa; e em segundo lugar, pois como se refere ao samba praticado na casa das tias baianas, é sabido que lá só eram admitidos, como espectadores brancos do samba (que funcionavam como mediadores culturais e ao mesmo tempo como biombos protetores contra a intervenção policial), membros da elite econômica e social do país, ou pessoas de grande prestígio social.<sup>411</sup> Tal visão de Pixinguinha está colocada em um de seus sambas, intitulado Samba de fato. Neste samba, temos a aristocracia do samba (a cabrocha que samba de fato; o mulato filho da baiana), lado a lado com a “gente rica de Copacabana”. As duas “elites”, a do samba e a social, se encontram num samba/festa, que dura até de madrugada, quando a grande algazarra termina, com grande parte dos participantes já embriagados. Acompanhemos a letra de Samba de fato:

*“Samba do partido-alto  
Só vai cabrocha que samba  
de fato  
Só vai mulato filho de baiana  
E a gente rica de  
Copacabana*

*Também vai nêgo que é gente  
boa  
Crioula prosa, gente da coroa  
Porque no samba nêgo tem  
patente  
Tem melodia que maltrata a  
gente, olé*

---

<sup>411</sup> cf. Sandroni, C. – *Feitiço Decente...*op. cit. p.106

*Ronca o pandeiro, chora o violão  
Até levanta poeira do chão  
Partido-alto é samba de arrelia  
Vai na cadência até raiar o dia, olé*

*E quando o samba tá mesmo enfezado  
A gente fica com os óio virado  
Se por acaso tem desarmonia  
Vai todo mundo pra delegacia. Olé*

*De madrugada quando acaba o samba  
A gente fica com a perna bamba  
Corpo moído só pedindo cama  
A noite toda só cortando rama*

*A boca fica com um gosto mau  
De cabo velho de colher de pau  
Porque no samba que não tem cachaça  
Fico zangado fazendo pirraça, olé”.*<sup>412</sup>

*À essa visão quase hermética do samba - do samba entendido apenas como festa, realizado no partido-alto etc. – sobrepunha-se o projeto de Sinhô, que, ao afastar-se do grupo dos baianos, teve possibilidade de vislumbrar a mercantilização (modernização) do samba, não mais como festa, mas como um gênero musical, passível de ser gravado e vendido como mercadoria. Não que*

---

<sup>412</sup> *Samba de fato*, Pixinguinha e Cícero de Almeida, in: **Quando o samba acabou**. Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 10 do CD.

*sambas de Pixinguinha e Donga não fossem gravados e vendidos como mercadoria, eles eram. Todavia, era necessário a mudança de consciência sobre o entendimento do samba, e esse processo se iniciou com Sinhô e continuaria, sob novas bases, com a geração seguinte de sambistas, a geração de Noel Rosa.*

## **b) O samba é carioca**

No final dos anos 1920 e começo da década de 1930 o samba passa por algumas transformações importantes, que o marcariam, em certo sentido, até nossos dias. A historiografia consagra como o elemento chave que desencadearia essas transformações, o aparecimento dos sambistas do Estácio de Sá, que com seu novo jeito de fazer samba o *libertaria* de seu sotaque amaxixado. Há, em certos aspectos, uma efetiva modificação rítmica, mas as transformações vão além do mero aspecto rítmico.<sup>413</sup> Essas transformações passam também pelo entendimento que os sambistas passam a ter do samba, pela introdução na memória de novos locais de se praticar (ou fazer) o samba, pela temática, pela postura do sambista diante dos novos meios de comunicação etc. É muito conhecida e citada pelos pesquisadores do samba a conversa, ou o debate, entre Donga e Ismael Silva, que Sérgio Cabral teve “a felicidade de testemunhar (e a infelicidade de não ter gravado)”, em fins dos anos 1960, numa das salas da SBACEM (Sociedade Brasileira dos Autores, Compositores e Escritores de Música). Nesse debate, Donga e Ismael

---

<sup>413</sup> Para um estudo técnico-musical sobre as transformações rítmicas, formais e estruturais do samba, ver: Sandroni, C. – **Feitiço Decente...**op. cit. pp.186 e sgts.

Silva, cada qual lançando mão de um de seus grandes sucessos tentam explicar seus respectivos entendimentos sobre o samba. O instigador do debate, Sérgio Cabral, segundo consta teria proposto a “clássica” pergunta: qual é o verdadeiro samba?, e os sambistas assim responderam:

“DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: ‘O chefe da polícia/pelo telefone/mandou me avisar/que na Carioca tem uma roleta para se brincar’.

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘*Se você jurar/que me tem amor/eu posso me regenerar/Mas se é/para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar*’:

DONGA – Isso não é samba, é marcha”.<sup>414</sup>

Tomados como símbolos de suas respectivas gerações de sambistas, Donga e Ismael Silva, nos anos 1960, simplesmente traduzem a polêmica gestada na virada da década de 1920 para 1930. Polêmica esta que marcaria o posicionamento de pesquisadores, cronistas e sambistas tanto do período como também em tempos posteriores. O samba da época de Donga e Sinhô, na bibliografia sobre o assunto, seria anacronicamente identificado como samba-amaxixado, ao passo que o samba do Estácio ficaria para a história como o “verdadeiro” samba, aquele que conseguiu se “libertar” do maxixe. Aqui, há algumas observações a serem feitas no que se refere à *função* tanto de um como do outro tipo de samba. O samba da geração de Donga era basicamente praticado, e aqui não estamos nos referindo apenas aos sambas gravados – pois temos que levar em conta que em cada geração há pelo menos dois tipos de samba: o que foi gravado em disco e o que não foi -, nas festas das tias baianas, realizado como partido-alto que “não é nunca cantado em desfile, mas sempre em roda”<sup>415</sup>. Já o samba do Estácio, segundo o próprio Ismael Silva, era um samba feito para se brincar no carnaval, para se desfilar no carnaval.<sup>416</sup> Esta mudança de *função*, por assim dizer, é mais que uma mera mudança rítmica (como por exemplo deixar de ser “amaxixado”), ela

---

<sup>414</sup> Cit. in: Cabral, S. – **As Escolas de samba no Rio de Janeiro**. op. cit. p.37

<sup>415</sup> Sandroni, C. – **Feitiço Descendente...** op. cit. p.104

sublinha as transformações sócio-simbólicas pelas quais o samba passaria no decorrer da década de 1930.

De acordo com Almirante, foi após o sucesso obtido com o *Na Pavuna* (de Homero Dornelas e Almirante), tido como o primeiro samba gravado com a percussão de surdos e tamborins, lançado em fins de 1929 para o carnaval de 1930, que vários locais do Rio de Janeiro começaram a despertar um interesse efetivo pela possibilidade de levar seus sambas para toda a cidade, em forma de apresentação/louvação de seus respectivos bairros. A Pavuna é um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, assim, na esteira do sucesso deste samba logo apareceriam, alguns inclusive imitando a linha melódica e o refrão do samba de Almirante e Homero Dornelas, sambas exaltando outro bairros e localidades suburbanas da Cidade Maravilhosa, como o Grajaú, Madureira, Gamboa etc.<sup>417</sup> Ainda segundo Almirante, Noel Rosa – que havia iniciado sua carreira musical como um compositor de música sertaneja (cateretês, emboladas etc.) -, começa a se interessar de modo mais intenso pelo samba a partir de 1929, ano da gravação do *Na Pavuna*. O sucesso que esta música obteve teria despertado em Noel o desejo de lançar seu bairro, Vila Isabel, no mundo do samba. Selava-se assim a adesão incontestada de Noel ao samba.<sup>418</sup> Noel Rosa, então, escreve o seu *Eu vou pra Vila*, samba gravado por Almirante e Bando de Tangarás em 1930, e lançado no carnaval de 1931. A letra deste samba diz o seguinte:

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

Na Pavuna tem turuna

---

<sup>416</sup> cf. Entrevista de Ismael Silva, in: Cabral, S. – **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. op. cit. p.242

<sup>417</sup> cf. Almirante – **No tempo de Noel Rosa**. op. cit. pp.70-71

<sup>418</sup> cf. **No Tempo de Noel Rosa vols. II e III**. Programa produzido e apresentado por Almirante em 1951. Reeditado pela coleção **Assim era o rádio**. RJ: MIS/Collector's, s/d. fitas cassetes.

Na Gamboa gente boa  
Eu vou pra Vila  
Aonde o samba é da coroa  
Já saí de Piedade  
Já mudei de Cascadura  
Eu vou pra Vila  
Pois quem é bom não se mistura

Quando eu me formei no samba  
Recebi uma medalha  
Eu vou pra Vila  
Pro samba do chapéu de palha  
A polícia em toda a zona  
Proibiu a batucada  
Eu vou pra Vila  
Onde a polícia é camarada”.<sup>419</sup>

Em *Eu vou pra Vila* Noel dialoga com os outros bairros da cidade e com os outros sambas que se utilizaram da temática da apresentação dos novos redutos de sambas, como o *Na Pavuna* (“Na Pavuna tem turuna”) e o *Na Gamboa* (“na Gamboa gente boa”), com citações literais de trechos destas músicas. No entanto, a *vantagem* da Vila Isabel em relação aos demais redutos de samba, ao menos na canção de Noel, é o fato deste bairro possuir uma polícia “camarada”. Ou seja, o caráter lúdico e religioso contido no samba, juntamente com sua associação ao universo negro – que vivia *atentando à civilização* -, em Vila Isabel não era reprimido pela polícia. A repressão ao universo não civilizado (ao samba) não existindo em Vila Isabel (ainda segundo a letra da canção de Noel), transformava este novo reduto de samba em algo atrativo para os demais locais onde se praticavam o samba, pois continha um elemento diferente, (a não repressão), na criação do espaço ideal para o sambista atuar, especialmente num momento de transição da repressão policial para a aceitação social do samba.

---

<sup>419</sup> *Eu vou pra Vila*, Noel Rosa. in: **Noel Rosa. Que se dane**. Curitiba: revivendo, s/d. (faixa 3 do CD)

Do ponto de vista da gravação, este samba de Noel também utilizou dos mesmos recursos já aplicados em *Na Pavuna*, ou seja, foi gravado com acompanhamento de tamborins, surdos e outros instrumentos de percussão. No entanto, ele se diferencia do samba de Almirante na medida em que a estrutura rítmica adotada por Noel toma como padrão o samba do Estácio de Sá. O samba *Na Pavuna* trazia apenas o acompanhamento de instrumentos de percussão como novidade, sua estrutura, ainda se vinculava aos sambas que eram gravados pelas orquestras de baile dos anos 1920. Por seu turno, os compositores do Estácio de Sá, desde os últimos anos da década de 1920, compõem seus “novos sambas” (com uma pulsação rítmica toda ela baseada em acompanhamento de instrumentos de percussão ou palmas de mão), mas no início eles recebem uma roupagem instrumental da década de 1920. As gravações feitas em 1928, por Francisco Alves, de *Me faz carinho* e *A malandragem* – dois sambas do Estácio -, “são gravações históricas porque marcam o início de uma nova era para o samba, embora os ouvintes não tenham percebido as mudanças por causa do acompanhamento musical”.<sup>420</sup> O samba no “estilo novo” e o samba no “estilo antigo” ainda se misturavam no Rio de Janeiro no começo da década de 1930. Noel, (juntamente com os outros músicos e compositores de sua geração), irá paulatinamente separar o samba do “estilo novo” do samba do “estilo antigo” e defini-lo como um gênero musical, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas (ou de qualquer outro tipo), ao mesmo tempo em que redefine o espaço preferencial para a criação do samba. Assim, quando Noel adere ao samba, ele o faz tendo em mente um tipo específico de samba: o samba do Estácio. Para Noel este era o samba. No tempo em que Carmem Miranda gravava sambas de Sinhô e outros compositores dos anos 1920, Noel a utilizava como uma referência irônica para explicar aquilo que ele entendia como samba. Perguntava Noel a um jovem compositor qualquer que aparecesse com alguma música nova:

“Isto é samba ou aquela coisa que a Carmem Miranda canta?”<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> Cabral, S. – **A MPB na era do rádio**. op. cit. p.22

<sup>421</sup> apud, Maximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma biografia**. op. cit. p.233

O problema de Noel não era exatamente com a Carmem Miranda, até porque ele a considerava a maior cantora de marchas de sua época, mas sim com aquele tipo de samba que ela eventualmente também cantava. Noel vestiu rigorosamente o figurino do samba do Estácio e desconsiderou o resto. Em seus sambas ocorrem várias saudações a quase todos os recantos do samba no Rio de Janeiro, quase todos ligados às recentes escolas de sambas e que faziam sambas nos moldes do Estácio: Mangueira, Salgueiro, Osvaldo Cruz, Madureira etc. No entanto, Noel nunca se referiu à Cidade Nova, local de onde saíram os sambistas da geração de Donga e Pixinguinha, como sendo um reduto de *sambas*. Ele, num primeiro momento, desloca o samba do fundo das casas das tias baianas para o morro e o subúrbio, os locais doravante preferenciais para o samba manter (ou passar a ter) sua *originalidade*. Noel, ao cantar a sua Vila Isabel, que curiosamente só aparece em três de seus sambas, ao contrário de outros locais – como a Mangueira e o Salgueiro – muito mais citados, deixa a entender que não é apenas no morro que o samba é feito, nos bairros suburbanos ele também *tem seu valor*. No entanto, o que Noel faz é uma constante associação, por meio de suas músicas, do samba com o morro. Já Orestes Barbosa, por sua vez, é mais categórico. Para ele o samba só mantém sua originalidade e pureza no morro, local, segundo Orestes, onde o samba se formou. Em seu livro dedicado ao samba escreve esse compositor e jornalista:

“Onde nasceu o samba?

No morro...

O samba nasceu no morro.

Veio das montanhas da cidade a sua emoção”.<sup>422</sup>

No processo de associação do samba com o morro, como mito de origem, além dos compositores e jornalistas como Noel e Orestes, um ingrediente a mais precisa ser levado em conta: o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa da época que procuravam a todo momento as novidades musicais do Rio de Janeiro, e dentre essas novidades acharam o

---

<sup>422</sup> Barbosa, O. – **Samba**. op. cit. p.29

samba do Estácio cuja propagação foi muito maior que o anterior, tornado-se praticamente um padrão único de samba. Além disso, o processo foi reforçado pelo aparecimento e desenvolvimento das escolas de samba, em sua maioria provenientes dos morros ou adjacências. Neste contexto, o samba gravado no *estilo antigo* passa a perder terreno no mercado fonográfico e nas aparições nos jornais promocionais da época, tais como os jornais de modinha, um grande veículo de divulgação de músicas antes do fortalecimento do rádio. Em janeiro de 1931, por exemplo, os grandes destaques de *A Modinha Brasileira*, um periódico especializado em novidades musicais, eram os sambas *Eu vou pra Vila* e *Com que roupa?*, de Noel Rosa, e o samba de Ismael Silva, *Se você jurar*.<sup>423</sup> Sinhô, Donga e os demais compositores do *estilo antigo* passaram a ficar em segundo plano no mercado fonográfico, acarretando uma significativa diminuição do mercado de trabalho<sup>424</sup>. Sinhô talvez tenha sido um dos primeiros sambistas da velha geração a reclamar e questionar o valor do novo samba. Em uma entrevista ao *Diário Carioca*, em 1930, pouco antes de morrer, o Rei do Samba questionava a rítmica do novo estilo, - que para ele era muito parecida com a marcha -, e os temas abordados por esse tipo de samba. Diz Sinhô:

“- A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: ‘Mulher, Mulher, Nossa senhora da Penha, Nosso senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem, A malandragem eu deixei’. Enfim, não fogem disso”.<sup>425</sup>

Poucos anos após a morte de Sinhô, Caninha, o rival do Rei do Samba na Festa da Penha, retomaria o debate, em forma de samba. No samba *É*

---

<sup>423</sup> cf. *A Modinha Brasileira*, RJ, jan/1931

<sup>424</sup> Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, entre outros da mesma geração, ficam um pouco sumidos nos anos 1930, gravam pouco e quando aparecem, quase sempre é como músico acompanhante, contratado para alguma gravação de disco ou alguma apresentação em rádio.

<sup>425</sup> apud., Cabral, S. – *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. op. cit. p.36

*Batucada*, gravado por Moreira da Silva em 1933, Caninha descreve duas gerações distintas de sambistas: a geração profissionalizada da Cidade Nova e a geração de sambistas do morro. De acordo com Almirante, a expressão *batucada* “foi usada inicialmente no ‘Na Pavuna’, e ligada ao repertório do Bando de Tangarás, e depois empregada nas composições ‘Batente’, ‘Eu vou pra Vila’, ‘Madureira’ etc.”<sup>426</sup> A *batucada*, neste caso, está vinculada ao samba feito nos moldes do Estácio, tornando-se praticamente um sinônimo do samba feito e gravado com acompanhamento dos instrumentos de percussão fabricados pelos sambistas do morro, como os surdos e tamborins. Caninha se utiliza da palavra *batucada* justamente para desqualificar o tipo de samba que estava associado a ela, no caso, o samba do morro. Construído como se um sambista da cidade estivesse num morro explicando a diferença entre o samba dele e o samba do malandro que ele lá encontra, a letra desta música chega a afirmar que o samba do morro, por ser *batucada*, não é samba. Caninha ainda atenta para o fato de que os sambistas da Cidade Nova foram os primeiros a se profissionalizarem e também os primeiros a registrarem a autoria de um samba. Assim, o sambista da cidade se diferencia do sambista do morro por possuir a “patente” do samba. São de *escolas* (de samba) *diferentes*. Tirar a “patente” de um samba, neste caso, significa o ato de registrar a autoria de um samba, tal como Donga havia feito com o *Pelo Telefone*, em 1916. O sambista do morro não tira *patente*, pois, como era sabido na época, ele vendia seus sambas por quaisquer trocados, que mal davam às vezes para garantir uma *noitada*. Além disso, Caninha se refere ao samba como um *lugar* (uma festa ou um baile) para se ir, e as *morenas* da cidade, ao contrário das do morro, vão ao samba bem arrumadas, de *sandálias e saiote de preguinhas*, uma alusão ao fato dos sambistas da Cidade Nova terem sido os primeiros a obter algum respeito social. Este samba de Caninha venceria o Primeiro Concurso Oficial do Carnaval do Distrito Federal, em 1933, e foi gravado no “estilo novo”, com uma *bela batucada* de acompanhamento. Não fosse assim, talvez não tivesse ganho o concurso, pois em 1933 o samba feito nos moldes do Estácio estava

---

<sup>426</sup> Almirante – *No tempo de Noel Rosa*. op. cit. p. 72

no auge. Seja como for, acompanhemos a letra de *É Batucada*, samba de Caninha e Visconde de Pycohyba (pseudônimo de Horácio Dantas):

“Samba do morro  
Não é samba, é batucada  
é batucada,  
é batucada.

Lá na cidade  
A escola é diferente  
Só tira samba  
Malandro que tem patente

Nossas morenas  
Vão pro samba bonitinhas  
Vão de sandálias  
E saiote de preguinhas (oi)”.<sup>427</sup>

Este samba de Caninha apresenta também uma questão recorrente nos sambas do período: a oposição entre o morro e a cidade. Com o aparecimento do samba do Estácio, morro e cidade passam a significar universos antagônicos para o samba. O bairro do Estácio de Sá no Rio de Janeiro, como se sabe, não é exatamente um morro, apesar de ficar próximo ao morro de São Carlos e em certo sentido englobá-lo. Noel Rosa mesmo era de Vila Isabel, também um bairro suburbano da zona norte da cidade que não era morro, apesar de ficar próximo ao morro da Mangueira. O que se observa, no entanto, é que a visão sobre o morro que o sambista tem não é exclusivamente geográfica, mas sim de postura diante do samba, é uma visão mítica que vê no morro a fonte de inspiração do sambista. Em *O x do problema*, Noel mostra que o que está em questão não é exatamente se o samba é do morro ou da cidade, mas sim o antagonismo entre duas posturas distintas que decorrem do antagonismo entre cidade e morro: a postura burguesa e a postura malandra,

---

<sup>427</sup> *É batucada*. Caninha/Visconde de Pycohyba, in: **Os Grandes Sambas da História**, vol.6. Globo/RCA/BMG, 1977. (faixa 2 do CD)

sendo que apenas a segunda se enquadraria perfeitamente no samba. Neste samba, gravado por Aracy de Almeida em 1936, diz Noel:

“Nasci no Estácio  
eu fui educada na roda de bamba  
e fui diplomada na Escola de samba  
Sou independente conforme se vê!  
Nasci no Estácio  
O samba é a corda, eu sou a caçamba  
e não acredito que haja muamba  
que possa fazer gostar de você

Eu sou a diretora  
da Escola do Estácio de Sá  
E felicidade maior nesse mundo não há  
Já fui convidada  
Para ser estrela do nosso cinema  
Ser estrela é bem fácil  
Sair do Estácio é que é  
o X do problema

Você tem vontade  
que eu abandone o Largo do Estácio  
pra ser rainha de um grande palácio  
e dar um banquete uma vez por semana  
Nasci no Estácio  
Não posso mudar minha massa de sangue  
Você pode crer que palmeira do Manguê  
Não vive na areia de Copacabana”.<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> *O x do problema*, Noel Rosa, in: **Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis**. Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 6 do CD

O Largo do Estácio assim como o canal do Mangue eram locais do baixo meretrício. Copacabana, ao contrário, era na época um bairro *chic*, com poucas casas, e habitado por pessoas ricas, capazes de dar “um banquete por semana”. Neste sentido, a “palmeira do Mangue”, o sambista, não pode viver nas areias da praia de Copacabana, pois ele tem um modo de vida completamente diferente do burguês, uma vida, inclusive, que ele não quer abandonar. Educado na roda de bamba e diplomado na escola de samba, o sambista rejeita o modo de vida burguês, que na letra do samba de Noel, se vislumbra com a possibilidade de um casamento (que é rejeitado), pois ele tem a necessidade de manter sua “independência”, sua vida malandra.

Tanto nos sambas de Caninha e Noel aqui comentados, como nas *reclamações* de Sinhô acerca do novo samba, o malandro aparece como uma personagem ligada ao samba. A figura do malandro, que começou a povoar o samba por volta do final dos anos 1920, talvez seja a denominação última de um tipo recorrente na cultura brasileira. As características primordiais do malandro, como aquele que recusa o trabalho e vive de expedientes e golpes aplicados em algum *otário*, podem ser encontradas desde pelo menos o início do século XIX. Em lundus e romances do século XIX, este personagem aparece com o nome de vadio, cujo vínculo com a música popular se dá a partir de sua relação estreita com a viola e a cachaça. Tocar viola e tomar cachaça passam a ser vistos como um ícone da vadiagem, da recusa do trabalho, e por conseqüência, na lógica de uma sociedade escravagista como a do século XIX, como uma incitação à desordem.<sup>429</sup> Ainda no século XIX, em obras literárias do período, o vadio tornar-se-á o capadócio. Ou seja, apenas uma nova denominação para o mesmo personagem, cujas características se mantêm quase as mesmas.<sup>430</sup> E por fim, no início do século XX, o vadio e o capadócio se transformam no malandro, visto pela imprensa da época quase como um sinônimo de sambista, uma vez que a identidade entre sambista e malandragem ocorre no mesmo momento em que se dá a mudança estilística do samba, por meio dos compositores do Estácio.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> cf. Sandroni, C. – **Feitiço Decente...** op. cit. pp.156-158

<sup>430</sup> cf. idem, ib. p.158

<sup>431</sup> cf. idem, ib. p.159

Associar o malandro ao samba, ou mesmo tomar o malandro como sinônimo de sambista, implica em reforçar a imagem do samba como sendo um legítimo “produto do morro”, uma vez que o senso-comum da época acreditava que os morros do Rio de Janeiro fossem habitados exclusivamente por malandros. Orestes Barbosa, por exemplo, antes dele vislumbrar as possibilidades “regeneradoras” do samba por meio do rádio, em seu livro *Samba* de 1933, associa a todo momento o samba com o morro e com seu habitante *natural*, o malandro.<sup>432</sup> Em *A Favela vai abaixo*, de Sinhô, que aborda a demolição do morro da favela, o morro também é tomado como um local habitado por malandros. Diz assim a letra deste samba de Sinhô, gravado por Francisco Alves em 1928:

“Minha Cabocla, a Favela vai abaixo  
quanta saudade tu terás deste torrão!  
Da casinha pequenina de madeira  
Que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas  
Que fizemos constantemente na capela!  
Pra que Deus nunca deixe de olhar  
*Por nós da malandragem* e pelo morro da Favela  
(...)  
Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu  
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco  
Eu só te esqueço no buraco do caju

Isso deve ser despeito desa gente  
Porque o samba não se passa para ela

---

<sup>432</sup> cf. Barbosa, O. – **Samba**. op. cit.

Porque lá o luar é diferente

Não é como o luar que se vê desta Favela (...)<sup>433</sup>

Neste samba de Sinhô, assim como em *É batucada* de Caninha, o malandro é posto como um habitante do morro, ligado ao samba. Entretanto, estes sambas não abordam a temática do malandro da maneira como fariam os compositores do Estácio. Sinhô, ao comentar as mudanças do samba, em sua entrevista para o Diário Carioca, em 1930, já havia se apercebido que além da mudança rítmica havia também uma mudança temática no samba novo do Estácio. A nova temática seria apenas “mulher, mulher” e “vou deixar a malandragem”, como havia comentado Sinhô. O Rei do Samba não estava de todo equivocado em sua percepção sobre a nova temática do samba e como o malandro nela aparecia. Os sambistas do Estácio se utilizam do malandro, não apenas como uma palavra citada em seus sambas, mas como uma verdadeira temática, articulada numa série de questões. Carlos Sandroni ao estudar um grupo de sambas do Estácio, ao contrário do que a recorrência da palavra malandro (ou correlatos, tais como orgia, malandragem etc.) nos sambas desses compositores poderia sugerir, chega a conclusão que a temática da malandragem aborda, de fato, a questão do *fim da malandragem*.<sup>434</sup> Claudia Matos também já havia observado, ao comentar a temática de *A Malandragem* (1928), samba de Bide e Marçal, considerado o primeiro samba gravado proveniente do Estácio, que o “malandro surgia no disco já pronto a se regenerar, dividido entre a postura malandra e a postura apaixonada, a tendência lírica e sentimental do samba que se desenvolveria enormemente nas décadas seguintes”.<sup>435</sup> Se tomarmos como exemplo o famoso samba, *Se você jurar* de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, gravado em 1931 pelo próprio parceiro/compositor Chico Alves, teremos uma

---

<sup>433</sup> *A Favela vai abaixo*, Sinhô, in: **Sinhô. vol.II**, Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 15 do CD. (Grifos nossos).

<sup>434</sup> Sandroni, C. – **Feitiço Decente...** op. cit. pp.160-164

<sup>435</sup> Matos, C. – **Acertei no Milhar.** op. cit. p.44

referência sobre os sambas do Estácio que abordavam a malandragem. Acompanhemos um trecho da letra deste *clássico* samba:

“Se você jurar  
que me tem amor  
eu posso me regenerar,  
mas se é  
para fingir, mulher,  
a orgia assim não vou deixar...”<sup>436</sup>

O protagonista/malandro, na letra do samba, pede uma jura de amor para abandonar a malandragem (para se regenerar), mas, desconfiado afirma não querer deixar a orgia. Este samba caracteriza bem o estilo do Estácio a que Sinhô percebeu em seu tempo e Claudia Matos e Carlos Sandroni estudaram tempos depois. Ou seja, uma relação amorosa, que pode ser tanto da mulher para o homem como o contrário, pode regenerar o malandro, posto está, que há a possibilidade do malandro abandonar a orgia. Outros sambas que apareceram no período, inclusive de sambistas não ligados ao Estácio, como Sinhô e André Filho, fizeram variações deste tema, mantendo a postura temática do Estácio: a possibilidade do fim da malandragem. Em *Ora vejam só*, de Sinhô, samba gravado em 1928 por Francisco Alves, a temática tem quase a mesma abordagem, apesar do malandro estar lamentando pela mulher que “ele arranhou”, que lhe pede diretamente para abandonar a malandragem. É um malandro mais convicto da necessidade de viver na malandragem, até a morte. Todavia, a questão colocada aqui também é a possibilidade do malandro se regenerar por meio do amor feminino. Vejamos a letra deste samba de Sinhô:

“Ora vejam só

---

<sup>436</sup> *Se você jurar*, F. Alves, I. Silva, N. Bastos, in: **Os Grandes Sambas da História. Vol. I.** op. cit., faixa 5 do CD

a mulher que eu arranjei  
ela me faz carinho, até demais  
Chorando  
Ela me pede: meu benzinho  
Deixa a malandragem se és capaz!

A malandragem eu não posso deixar  
Juro por deus e Nossa Senhora  
É mais fácil ela me abandonar  
Meu Deus do céu, que maldita hora!

A malandragem é um curso primário  
Que a qualquer é bem necessário  
É o arranco da prática da vida  
Somente a morte decide ao contrário”.<sup>437</sup>

Em um samba de André Filho, gravado por Carmem Miranda em 1930, é também uma mulher que pede ao malandro, veladamente, para abandonar a orgia. Neste samba, intitulado *Malandro*, o eu lírico da música, no caso a mulher, afirma ser o contraste do malandro, apesar de o querer bem. O eu lírico não explicita que quer que o “seu malandro” abandone a orgia, mas deixa implícito na medida em que diz: “tudo que é bom nesta vida um dia tem que acabar”. Ora, o que pode ser bom na vida de um malandro, senão a própria malandragem? A malandragem que ela, a mulher amorosa, já está cansada de esperar que seu amor abandone, fazendo ambos sofrerem. Vamos à letra do samba:

“Malandro (oi malandro)  
tu sabes que eu te quero bem  
te dei beijos e carinhos  
e um pouco de amor também

---

<sup>437</sup> *Ora vejam só*, Sinhô, in: **Sinhô. vol. I**. Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 5 do CD

Não quero mais te pedir  
Não vale a pena chorar  
Tudo o que é bom nesta vida  
Um dia tem que acabar  
(oi Malandro)

Muito cedo desdenhaste  
O carinho que eu te dei  
Somos na vida o contraste  
Eu de esperar já cansei  
(oi Malandro)

Vou te dizer uma coisa  
Mas não vá ficar zangado  
Eu sei que você também  
Tem muitas vezes chorado  
(oi Malandro, oi)<sup>438</sup>

*Nos sambas citados temos alguns elementos recorrentes: a mulher, o amor e a possibilidade da regeneração do malandro. Ou melhor, a possibilidade da regeneração do malandro passa pelo amor de uma mulher, que quer com ele viver uma relação estável, uma família, e para tanto precisa que o malandro abandone a orgia. Assim, aproximando muito mais o malandro do boêmio que propriamente da marginalidade, Noel Rosa diz que a malandragem é um Capricho de rapaz solteiro, título de um de seus sambas. Manter sua independência para “poder levar a vida para o lado que se quer”, rejeitar o trabalho assim como o casamento, - dois dos ícones da sociedade burguesa -, é o*

---

<sup>438</sup> Malandro, A. Filho, in: **Carmem Miranda**. Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 6 do CD

*malandro de Noel retratado neste  
seu samba. Gravado por Mário  
Reis em 1933, a letra deste samba  
de Noel diz o seguinte:*

*“Nunca mais essa mulher  
me vê trabalhando  
quem vive sambando  
leva a vida para o lado que quer  
de fome não se morre  
neste Rio de Janeiro  
Ser malandro é um capricho  
de rapaz solteiro*

*A mulher é um achado  
Que nos perde e nos atrasa  
Não há malandro casado  
Pois malandro não se casa  
Com a bossa que eu tiver  
Orgulhoso vou gritando:  
Nunca mais essa mulher  
Me vê trabalhando!*

*Antes de descer ao fundo  
Perguntei ao escafandro  
Se o mar é mais profundo  
Que as idéias do malandro  
Vou enquanto eu puder  
Meu capricho sustentando  
Nunca mais essa mulher  
Me vê trabalhando!”<sup>439</sup>*

*Noel Rosa vê o sambista/malandro  
como um boêmio. Nesta  
associação, nasce um novo local  
para o samba: o botequim. O  
sambista/malandro boêmio é um  
assíduo freqüentador de botequins,  
seja no morro ou na cidade, e é lá  
que o samba se faz com mais  
intensidade, e à mítica do samba  
do morro, soma-se a mítica do  
samba de botequim como mais um  
elemento do “verdadeiro samba”.  
Já se disse que o botequim é para  
o Rio de Janeiro o que o pub é  
para Londres ou o café é para*

---

<sup>439</sup> *Capricho de rapaz solteiro*, Noel Rosa, in: **Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis**. op. cit. faixa 17 do CD

*Paris: “antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade”.<sup>440</sup> O samba, agora, não está mais confinado, simbolicamente é claro, na casa das tias baianas. O botequim é um local público, ele é um espaço da cidade. De forma semelhante, o sambista não é mais visto como aquele detentor dos antigos segredos do partido-alto ou das velhas tradições, mas sim como um malandro boêmio, que perambula pelos morros e pela cidade, pelo Rio de Janeiro enfim. Ou seja, a mudança de local e de personagens relacionados com o samba, gradualmente vão transformando-o em carioca. No samba de Noel, Conversa de Botequim, o espaço público juntamente com o cotidiano da personagem do samba, um malandro que faz pequenas traquinagens, estão perfeitamente descritos. É o lazer do carioca/malandro muito bem descrito pelo compositor por meio do jogo do bicho e do futebol, somados aos elementos de seu cotidiano, como a média com pão com manteiga. O aspecto lúdico do samba é mantido em Noel, apenas sendo deslocado para o botequim. A relação dos sambistas da época com o botequim era tão próxima, que muitos o chamavam de “escritório”, pois viviam mais lá do que em outros lugares, chegando ao ponto de alguns deixarem como telefone de contato, o telefone do bar que freqüentava. Eram famosos, na época, o Nice, um café mais requintado e tido como um dos maiores pontos de vendas de sambas da cidade, o Apolo, onde*

---

<sup>440</sup> Sandroni, C. – **Feitiço Decente**. op. cit. p.143

*se reunia o grupo do Estácio, o  
Carvalho, onde Noel costumava ir,  
entre outros. No samba de Noel,  
com humor, ele descreve o  
cotidiano desses lugares  
utilizando-se do garçom do  
botequim como coadjuvante da  
história narrada. Diz, assim a letra  
deste samba gravado pelo próprio  
Noel em 1935:*

*“Seu garçom faça o favor de me  
trazer depressa  
Uma boa média que não seja  
requentada  
Um pão bem quente com manteiga à  
beça  
Um guardanapo e um copo d’água  
bem gelada*

*Feche a porta da direita com muito  
cuidado  
Que não estou disposto a ficar  
exposto ao Sol  
Vá perguntar ao freguês do lado  
Qual foi o resultado do futebol*

*Se você ficar limpando a mesa  
Não me levanto nem pago a despesa  
Vá pedir ao seu patrão  
Uma caneta, um tinteiro, um envelope  
e um cartão*

*Não se esqueça de me dar palito  
E um cigarro pra espantar mosquito  
Vá dizer ao charuteiro  
Que me empreste uma revista, um  
cinzeiro e um isqueiro*

*Telefone ao menos uma vez  
Para 34-4333  
E ordene ao seu Osório  
Que me mande um guarda-chuva aqui  
pro nosso escritório*

*Seu garçom me empreste algum  
dinheiro  
Que eu deixei o meu com o bicheiro  
Vá dizer ao seu gerente*

*Que pendure esta despesa no cabide  
ali em frente...”<sup>441</sup>*

*Do ponto de vista do processo de mercantilização do samba e da profissionalização do músico popular, tanto o boêmio como o malandro destoavam nos novos tempos. Mas quando Wilson Batista lança o seu Lenço no pescoço, a visão mais boêmia de Noel sobre a malandragem entra em conflito com o que está cantado neste samba. Segundo Letícia Vianna, a polêmica entre Noel e Wilson Batista pode ser vista como “duas formas de representação do malandro no samba: ambas afirmam a fronteira entre o trabalho e o lazer, mas uma aproxima o malandro sambista do mundo da contravenção e do crime, valorizando sua valentia, e a outra afasta-o deste mundo, mantendo-o na boêmia e valorizando sua inteligência”.<sup>442</sup> O samba de Wilson Batista, gravado por Silvio Caldas em 1933, é uma apologia ao malandro com navalha no bolso, ao malandro que se orgulha de sua valentia, ao malandro bom de briga. É esta a imagem à qual Orestes Barbosa se referiu, recriminando, como sendo uma “pregação do crime por música”. Neste samba temos a descrição da indumentária do malandro, o “chapéu do lado”, o “lenço no pescoço”, o “tamanco arrastando” e a “navalha no bolso”. Aos aspectos exteriores do malandro, à sua indumentária, soma-se o seu modo de andar gingado, e seus atos de provocador e desafiador.*

---

<sup>441</sup> *Conversa de Botequim*, Noel Rosa, in: **Noel Rosa. Nova História da Música Popular Brasileira**. SP: RCA/Abril, 1976. (faixa 3 do lado A do disco).

<sup>442</sup> Vianna, L. C. R. – **Bezerra da Silva. Produto do morro**. op. cit pp.113-114

*Orgulhoso desse seu modo, o malandro recrimina os otários que trabalham e continuam na miséria, e por fim, diz que sua inclinação natural para a malandragem vem desde criança, avaliada por seu talento em tirar sambas. A letra do samba de Wilson Batista é o que se segue:*

*“Meu Chapéu do lado  
tamanco arrastando  
Lenço no pescoço,  
Navalha no bolso.  
Eu passo gingando,  
Provoco e desafio,  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio.*

*Sei que eles falam  
Desse meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê.  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção.  
(comigo não, eu quero ver quem tem  
razão)”.<sup>443</sup>*

*Este samba de Wilson Batista provocaria uma polêmica com Noel Rosa, que de imediato responderia por meio de Rapaz Folgado. Entretanto, antes de comentarmos o samba/resposta de Noel é preciso lembrar que a imagem de malandro apresentada por Wilson Batista em Lenço no pescoço era, de uma forma geral, repudiada pelos sambistas que entendiam o samba de um modo mais profissional, aqueles que trabalhavam no rádio e no disco. Ari Barroso, por exemplo, em uma marcha de 1935 ainda fará referência ao samba de 1933 de Wilson Batista. Em Mulatinho*

---

<sup>443</sup> *Lenço no pescoço*, Wilson Batista, in: **Wilson Batista. História da Música Popular Brasileira.** SP:RCA/Abril, 1971. (faixa 3 do lado A do disco)

bamba, *marcha gravada por Carmem Miranda, o sambista apresentado é um malandro bom de samba, que samba com elegância e conquista os corações das mulatas, mas não anda armado, não tem lenço no pescoço e nem chapéu de palha. Como está na marcha, o personagem descrito é um malandro educado e refinado, tal como o samba (que o malandro representa) deveria ser entendido no momento. Vejamos a letra desta marcha:*

*“Ô que mulatinho bamba  
como desacata quando samba*

*Na roda é uma revelação  
Quando ele bate o pé  
Bate o meu coração  
E sabe decidir um passo  
Sambando com elegância  
Dentro do compasso*

*Não anda armado de navalha  
Nem lenço no pescoço  
Nem chapéu de palha  
Mulato fino e alinhado  
Tem gestos e atitudes  
De um deputado*

*Por causa deste mulatinho  
Eu fico na janela  
O dia inteirinho  
Quando ele passa na calçada  
Parece o Clark Gable  
Em ‘Acorrentada’”.*<sup>444</sup>

*Mas seria de Noel a resposta mais contundente e mais comentada e citada pelos pesquisadores do samba. Ao contrário dos biógrafos de Noel que vêem, senão uma*

---

<sup>444</sup> *Mulatinho bamba*, Ari Barroso/Kid Pepe, in: **Carmem Miranda**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 18 do CD)

*contradição ao menos um fato  
“incompreensível”, entre o  
Noel/malandro, freqüentador dos  
botequins e amigo dos malandros  
dos morros, e o Noel que rejeita a  
malandragem do samba de Wilson  
Batista<sup>445</sup>, nosso ponto de vista  
está calcado no processo de  
profissionalização do compositor  
popular. Conforme escreveu Jorge  
Caldeira, “a voz que negava o  
trabalho cada vez mais  
trabalhava, e num dos setores mais  
modernos – embora ainda  
incipiente – da indústria. As bases  
do trabalho eram modernas, mas  
os olhos só viam*

---

<sup>445</sup> cf. Máximo J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma Biografia.** op. cit. p. 291

*outras questões, não propriamente da mesma ordem”. Ou seja, “se antes a malandragem era vista em imagem como uma escola de vida, que ensinava como sobreviver numa ordem social onde as possibilidades de realização eram restritas, agora – para os músicos, pelo menos – era também um modo de ascender socialmente sem a necessidade de um trabalho mal remunerado. E embora já fosse parte do processo de produção social, a música não aparecia para o compositor como uma forma de trabalho. Por isso, o sambista parecia realizar o sonho de acumular sem precisar trabalhar”.*<sup>446</sup> *A modernização do samba e as relações sociais derivadas daí exigiam uma nova atitude do sambista e Noel sabia que este processo era irreversível e alteraria muitas das relações tradicionais que o sambista mantinha com o seu samba, relações essas quase sempre lúdicas. A civilização estava subindo o morro e o sambista tinha que ficar atento sob pena de sucumbir diante dos novos tempos. Em uma entrevista concedida para O Globo, em 1932, Noel comenta o processo de modernização capitalista pelo qual o samba estava passando e sintomaticamente toma a dicotomia entre cidade e morro como modo de explicar suas idéias a respeito do samba de mercado (da cidade) e o samba tradicional (do morro). Diz Noel:*

*“Antes a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a*

---

<sup>446</sup> Caldeira, J. – Noel Rosa. De costas para o mar. 3ª ed. SP: Brasiliense, 1987, pp.26-27

*crise. O nosso pensamento se devia também para esses gravíssimos temas. O problema da vida, seriamente agravado com nossas manias de complicar as coisas mais simples, teria de imprimir novos rumos para o samba. Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto com o dinheiro como com a mulher. A mulher e o dinheiro, afinal, são as únicas coisas sérias desse mundo. O samba está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui em baixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas”.*<sup>447</sup>

*A civilização subia o morro, como disse Noel, mas o sentido contrário, isto é, o samba descer até o asfalto e procurar a civilização também ocorria, uma vez que a mercantilização da música popular, cada vez mais, se apresentava como uma alternativa, como uma nova maneira de ganhar dinheiro. A comercialização do samba, o seu ingresso na recente e pouco expandida indústria de diversões do período, era um assunto que se colocava para a discussão. Em 1933, mesmo ano de lançamento do polêmico samba de Wilson Batista, o jornalista Francisco Guimarães (o Vagalume), publicou seu livro sobre o samba. Em seu*

---

<sup>447</sup> Noel Rosa. Documento reproduzido in: **Noel Rosa. História da Música Popular Brasileira.** 2ª ed. SP: Abril/RCA, 1975, p.9

livro, Na roda do samba,  
Vagalume comenta o  
distanciamento daquilo que ele  
chama de roda de samba, dos  
sambistas comerciais. Para  
Vagalume, o samba que pertence à  
roda é ora o samba do passado e  
ora o samba de um presente que  
parece não pertencer ao tempo, no  
caso o morro. Ou melhor, por  
desdenhar totalmente o samba  
gravado, o samba industrializado,  
Vagalume se apega no samba  
antigo, do tempo da Tia Ciata  
(feito na intimidade da casa), ou  
no samba produzido no morro, que  
aparentemente estaria fora do  
processo de modernização. Assim,  
tal como Noel, Vagalume também  
se utilizará da oposição entre  
morro (local idílico do sambista  
espontâneo) e a cidade (local da  
deturpação do samba, pela  
indústria de diversão).  
Acompanhemos a reflexão de  
Vagalume:

“Onde nasce o samba?  
Lá no alto do morro – no coração  
amoroso de um homem rude, cuja  
musa embrutecida não encontra  
tropeços para cantar as suas alegrias  
e as suas mágoas em versos mal  
alinhavados, que traduzem o sentir de  
um poeta que não sabe o que é  
metrificação nem tem relações com o  
dicionário.

Ele é o poeta e o musicista.  
Um dia, lá no seu casebre, reúne os  
seus mais íntimos e canta a sua  
produção.

Eles decoram rapidamente e  
divulgam-na.

No primeiro sábado, a nova  
composição corre veloz por todos os  
recantos e fica popularizada.

Passa então a viver – de boca em  
boca.

(...)

Onde morre o samba?

*No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros”.*<sup>448</sup>

*A questão da modernização do samba, que tornava-se cada vez mais um produto industrializado, estava na pauta de discussões do início dos anos 1930. Quando Noel responde ao samba de Wilson Batista, ele o faz visando a imagem do sambista, do compositor, num meio onde as possibilidades de se viver do samba já podiam ser vislumbradas. Noel, que sempre optou por uma estratégia diferente para abordar o malandro, “desmonta” a personagem de Wilson Batista, tanto no seu aspecto físico (da indumentária) como no seu modo de se relacionar com o samba, e a recoloca, por meio de “propostas”, num plano regido por novas possibilidades de atuação. Noel tem o cuidado de não atacar diretamente o malandro, ele prefere dizer que é a palavra malandro o fator que estaria tirando “todo o valor do sambista”. Não sendo o malandro propriamente dito o alvo de Noel, nos resta verificar o compositor, o sambista como tal. Neste quesito, o Filósofo do Samba, propõe ao compositor popular o “papel e lápis”. Isto é, propõe ao sambista que, senão totalmente ao menos em parte, substitua a “experiência vivida pelo conhecimento como instrumento para a criação”,*

---

<sup>448</sup> Guimarães, F. – **Na roda do samba**. 2ª ed. RJ: MEC/Funarte, 1978, pp.30-31

*apresentando ao malandro “a  
necessidade de um novo tipo de  
compositor”.<sup>449</sup> Um compositor  
que ao menos leve em conta as  
novas relações do samba com a  
sociedade, para não dizer com o  
mercado de música, e termina  
aconselhando o malandro a  
“arranjar um amor e um violão”,  
os temas aceitos pela música  
popular do período e passíveis de  
serem veiculados pelas rádios e  
ouvidos pelo “povo civilizado” –  
os nossos queridos ouvintes.<sup>450</sup>*

*Noel quer legitimar o samba  
perante a sociedade por meio da  
arte, no caso a música,  
estabelecendo-o como um traço  
reconhecido da cultura ao mesmo  
tempo em que não rejeita seu  
potencial mercadológico, como  
música popular destinada ao  
consumo diário por meio da  
veiculação em rádios ou venda de  
discos. Vamos então ao  
samba/resposta de Noel, o Rapaz  
Folgado, cuja letra original é a  
que se segue:*

*“Deixa de arrastar o teu 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 chapéu do lado deste rata  
Da polícia quero que escapes  
Fazendo samba-canção  
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*

---

<sup>449</sup> Caldeira, J. – **Noel Rosa. De costas para o mar.** op. cit. p. 31

<sup>450</sup> O samba de Wilson Batista, *Lenço no Pescoço*, ao qual Noel está respondendo foi censurado pelas rádios cariocas em 1933, como já comentamos anteriormente, no primeiro capítulo.

*Não te chamar de malandro  
E sim de rapaz folgado”.*<sup>451</sup>

*A polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista se arrastou por alguns anos e produziu sambas que se tornaram verdadeiros clássicos do cancionero popular brasileiro, como o Feitiço da Vila e Palpite Infeliz, sambas de Noel que teriam posteriormente inúmeras gravações.<sup>452</sup> Por seu turno, Wilson Batista, então um jovem e iniciante compositor, incentivou a prorrogação da polêmica - que para Noel teria se encerrado com sua resposta em Rapaz Folgado -, compondo uma série de sambas que "mexiam com Noel", talvez mesmo para pegar uma carona no sucesso que o Filósofo do Samba vivia no momento, tanto no disco como no rádio. Essa polêmica entre os dois sambistas, assim como as anteriores entre Sinhô e o grupo dos baianos, nunca se deram de forma pessoal e possivelmente também nunca se alastraram para além das fronteiras do restrito universo de compositores e sambistas do período<sup>453</sup>. Noel e Wilson, discutiam apenas em forma de sambas, ainda que por vezes os sambas atacassem um ou o outro de forma pessoal, como em Frankstein da Vila, onde Wilson Batista, já no fim da polêmica, perde a compostura e ataca*

---

<sup>451</sup> *Rapaz Folgado*, Noel Rosa, in: **Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis**. op. cit. (faixa 18 do CD)

<sup>452</sup> Dentre as músicas de Noel, estes dois sambas figuram entre os mais regravados. Sobre isso ver o exaustivo levantamento feito pelos biógrafos do Poeta da Vila, in: Máximo, J. & Didier, C. – **Noel Rosa. Uma Biografia**. op. cit. pp.497-516

<sup>453</sup> Wilson Batista, em um programa de rádio, relata a Almirante, que sua polêmica com Noel era desconhecida do grande público. Apenas o “pessoal do rádio” sabia que um estava “mexendo” com o outro por meio de sambas. cf. *No tempo de Noel rosa nº6*. Programa produzido por Almirante, apresentado pela Rádio Tupi nos dias 15 e 22 de junho de 1951, in: **Assim era o rádio**. RJ:MIS/Collector’s, s/d. (fita cassete)

*diretamente o complexo que Noel  
tinha de seu problema físico no  
queixo, fruto de um afundamento  
maxilar causado pelo fórceps que  
o trouxe a vida.<sup>454</sup> Seja como for,  
no decorrer dos anos da polêmica,  
Noel compõe em 1934 - (sem o  
intuito de prolongar a discussão,  
até porque por esta época ele já  
nem se lembrava mais dela) -, o  
Feitiço da Vila, uma música onde o  
Filósofo do Samba, mais uma vez,  
procurava homenagear seu bairro,  
Vila Isabel. Neste samba, Noel  
afirmava:*

*“A Vila tem  
um feitiço sem farofa  
sem vela e sem vintém  
que nos faz bem  
tendo o nome de Princesa  
transformou o samba  
num feitiço decente  
que prende a gente”.*<sup>455</sup>

O trecho do samba de Noel citado descreve uma cena que se distanciava da “roda do samba”, tal como empregada por Vagalume. Ou ainda, “aos sambistas da roda, não era possível conceber uma idéia de samba como essa de Noel. Mas ela nascia, ciosa de si”.<sup>456</sup> Wilson Batista contraporá ao *Feitiço da Vila* o seu *Conversa fiada*, prosseguindo com a polêmica entre os dois, o que instigaria Noel a compor o antológico *Palpite infeliz* logo em seguida. Mas, polêmica à parte, a letra do samba de Noel trazia elementos novos para a compreensão das transformações pelas quais o samba passava naquele momento. Noel diz que em Vila Isabel o samba tem o feitiço e enfeitiça a quem o ouve, como anteriormente. Porém, é um feitiço diferente, é um *feitiço decente*, o que de antemão já denota uma preocupação com a

---

<sup>454</sup> Sobre as músicas envolvidas na polêmica entre Noel e Wilson Batista, ver: *No tempo de Noel rosa n°6*. Programa produzido por Almirante, apresentado pela Rádio Tupi nos dias 15 e 22 de junho de 1951, in: **Assim era o rádio**. RJ:MIS/Collector's, s/d. (fita cassete)

<sup>455</sup> *Feitiço da Vila*, Noel Rosa/Vadico, in: **Noel Rosa. Feitiço da Vila**. Curitiba: Revivendo, s/d. faixa 3 do CD

aceitação social. Tal como em *Rapaz Folgado*, onde Noel deixa o malandro *nu*, decompondo o seu aspecto exterior (a navalha, o lenço no pescoço, o tamanco), em *Feitiço da Vila* o samba também passa a ser desprovido de suas significações exteriores. Continuando a ser feitiço, o samba não carrega mais a significação religiosa da cultura afro-brasileira: a vela, a farofa e o vintém. Conforme observou Carlos Sandroni, o *Feitiço da Vila* “postula pois uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a *Princesa Isabel*. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão”.<sup>457</sup> Só que a liberdade proposta por Noel para o samba inclui um afastamento do universo negro lúdico/religioso até então associado a ele. Desprovido de seus sinais externos e desligado de seus locais e práticas anteriores, o samba passa a ser apenas música, um gênero musical.

Como gênero musical, e não mais como festa, o samba, num mundo capitalista, é também uma *coisa*, uma mercadoria como outra qualquer, passível de ser dado, roubado, comprado e vendido. O sambista, agora, não vai mais a festa do samba se encontrar com sua amada, ele compõe um samba e o oferece (pois é uma *coisa*) ao seu amor, como na letra deste samba de Assis Valente e H. Porto, gravado por Mário Reis em 1935:

“Este samba foi feito pra você  
Pra você numa noite de luar  
Na noite em que fiquei sem teu amor  
Sozinho pelas ruas a vagar”.<sup>458</sup>

---

<sup>456</sup> Caldeira, J. – **Noel Rosa. De costas para o mar.** op. cit. p.34

<sup>457</sup> Sandroni; C. – **Feitiço Decente...** op. cit. p.171

<sup>458</sup> *Este samba foi feito pra você*, Assis Valente/H. Porto, in: **Gosto que me enrosca. Mário reis e Luiz Barbosa.** Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 5 do CD)

Mas, retornando ao *Feitiço da Vila*. Em um outro trecho deste samba, escreveu Noel:

“Lá em Vila Isabel  
Quem é bacharel  
Não tem medo de bamba  
São Paulo dá café,  
Minas dá leite  
E a Vila Isabel dá samba”.

Noel, no trecho citado, propõe que o samba atue como um aglutinador da cultura brasileira, posto que o bacharel (símbolo da cultura letrada, da cultura européia) convive “sem medo” do bamba (o malandro, o sambista, o símbolo da cultura negra marginalizada), na utópica Vila Isabel criada pelo compositor. Além disso, o samba aparece como um produto (um gênero musical) genuinamente carioca (de Vila Isabel) equiparado aos principais produtos dos estados de Minas Gerais e São Paulo, o leite e o café respectivamente. O samba assim defende seu “direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional. Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma. Ao mesmo tempo, suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto”.<sup>459</sup> Essa mesma força aglutinadora que Noel vê no samba, está também colocada em um outro samba de sua autoria: o *Feitio de Oração*. Contribuindo ao debate que opôs a cidade ao morro, no referente ao samba, Noel propõe uma alternativa diferente: não é nem do morro, e nem da cidade. Vejamos um trecho de *Feitio de Oração*, samba lançado e gravado por Francisco Alves e Castro Barbosa em 1933:

---

<sup>459</sup> Sandroni, C. – *Feitiço Decente...* op. cit. p.172

“O samba na realidade  
não vem do morro nem lá da cidade  
e quem suportar uma paixão  
sentirá que o samba então  
nasce no coração”.<sup>460</sup>

Noel não fala de nenhum lugar geograficamente definido, pois se o “samba não vem nem do morro e nem da cidade” é porque ele nasce em algum outro lugar, ou mesmo em ambos os lugares, ou ainda em algum lugar que não é nem um e nem o outro, enfim, ele nasce “no coração”. Ao jogar com o lugar-comum, que faz da música uma expressão direta dos sentimentos, Noel “lembra que o resultado do trabalho do sambista (em cujo peito também bate um coração) é, em última análise, ‘música’: algo a que finalmente a cultura contemporânea dá um estatuto similar ao de uma sinfonia, estando ambos devidamente representados no dicionário *New Grove*”.<sup>461</sup> Noel proclama, portanto, a existência do

---

<sup>460</sup> *Feitio de Oração*, Noel Rosa/Vadico, in: **Noel Rosa. Feitio da Vila**. op. cit. (faixa 1 do CD)

<sup>461</sup> Sandroni, C. – **Feitio Decente...** op. cit. pp.174-175

samba como música, e uma música proveniente do Rio de Janeiro (a sua Vila Isabel

utópica), e a atividade do sambista, do compositor cuja imagem ele tanto cuidou em seu debate com Wilson Batista, como um profissional da música popular. Ou, nas palavras de Jorge Caldeira, “deixando de ser algo que só pode ser aprendido no colégio do morro, o samba pode pairar no coração da multidão. Nascia o artista moderno na música popular”.<sup>462</sup>

Desprovido de suas significações que causavam medo em parte da elite carioca e brasileira (o malandro/marginal e o feitiço da macumba), o samba/música pode se associar a um outro universo simbólico, externo à concepção estritamente musical: a cidade do Rio de Janeiro. Como se sabe, o samba no Brasil era (e ainda é) praticado em diversos estados da federação, apenas recebendo em cada região um nome ligeiramente diferente, adjetivado. Em São Paulo temos o *samba de Pirapora*, ou *samba paulista*; na Bahia o *samba de roda* e assim por diante. O samba não era (e nem é) uma exclusividade da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, pelas condições que a então Capital Federal possuía no tocante à divulgação de música pelos meios modernos de comunicação, como pelo seu *status* de cartão-postal da “civilização brasileira”, os sambistas passaram a utilizar o samba (moderno) para representar a cidade no contexto brasileiro e no exterior. Vários sambas foram feitos em *homenagem* ao Rio de Janeiro, destacando seus bairros boêmios (como a Lapa), seus subúrbios (Vila Isabel) e morros (Mangueira, Salgueiro, Oswaldo Cruz – de onde sairia a escola de samba Portela -, etc.). De modo semelhante, a temática do carnaval carioca passa a povoar as letras de sambas, fazendo a crônica carnavalesca (como em *Camisa Listrada*, de Assis Valente); falando dos amores perdidos na quarta-feira de cinzas (como em *Agora é Cinza*, de Bide e Marçal); ou consagrando os locais da grande apoteose do samba, como a Praça Onze (como em *Praça Onze*, de Herivelto Martins e Grande Otelo), um local público tão importante para o samba como o botequim, uma vez que propiciava o entrelaçamento entre as diversas camadas sociais e culturais do Rio de Janeiro, entre outros assuntos

---

<sup>462</sup> Caldeira, J. – Noel Rosa. *De costas para o mar*. op. cit. p.36

abordados sobre o carnaval. O samba, assim, passa a significar para o Rio de Janeiro o mesmo que o tango significa para Buenos Aires ou o jazz para New Orleans. Ou seja, o samba é o *ritmo característico* da cidade. Falar de um é lembrar do outro. Orestes Barbosa, em seu livro sobre o samba de 1933, não tinha dúvidas a respeito de ser o samba a música perfeita para o Rio de Janeiro. Ao descartar a possibilidade do baião, do batuque e do cateretê serem cariocas, o autor de *Chão de Estrelas* diz em seu livro:

“O samba é carioca.

A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba”.<sup>463</sup>

Esse entrelaçamento entre o samba e o Rio de Janeiro ocorre, precisamos lembrar, na esteira de um projeto que visava levar a “civilização carioca”, entendida como a mais avançada do país, para o resto (atrasado) do Brasil. A música popular, no caso o samba moderno, cumpriria uma função bem definida: ele deveria civilizar o país e após isso, mostrar a *civilização brasileira* aos outros *povos civilizados* do mundo. O *ser carioca* nada mais é que um preâmbulo para algo de maior vulto: o *ser brasileiro*. Sendo assim, em 1934, Carmem Miranda já cantava abertamente aquilo que em Noel só apareceu de forma velada. A *Pequena Notável* cantava assim:

“O samba pra ser bem brasileiro, meu bem  
tem que ser feito no Rio de Janeiro

O carioca não tem medo de muamba  
E podem falar mal  
Pois no samba ele é bamba

---

<sup>463</sup> Barbosa, O.- **Samba**. op. cit. p. 11

Embora não querendo  
Todos têm que dar valor  
É porque o povo carioca  
É francamente do amor

Aí, que alegria  
De quando o samba é brasileiro  
Desafia todo mundo  
E na cadência é o primeiro  
Quando ele é carioca  
Corre o mundo e não é sopa  
É ouvido e é visado  
E desacata até na Europa  
E agora

O samba pra ser bem brasileiro, meu bem  
tem que ser feito no Rio de Janeiro”.<sup>464</sup>

Juntamente com as transformações rítmicas trazidas pelo pessoal do Estácio, vieram também, no mesmo período, as transformações simbólicas e de condição de produção do samba. Desprover o samba de suas significações primeiras, transformá-lo em gênero musical, qualificá-lo como sendo algo respeitável socialmente e identificá-lo com a cidade do Rio de Janeiro foram questões primordiais para que o samba pudesse ser alçado como o *nosso ritmo* por excelência, a música que, elevada à categoria de identidade nacional, representaria o Brasil na *sinfonia mundial*. No entanto, por tais transformações terem ocorrido no momento mesmo em que o samba passava pela transformação estilística trazida pelos sambistas do Estácio, personagens tão importantes no período, como um Noel Rosa, passam a tomar como modelo de samba possível (para não dizer *verdadeiro*) aquele produzido e gravado com a *batucada* de tamborins e surdos, descartando quase que por

completo a produção e os sambistas da geração anterior. Morros (os novos redutos do samba, quase sempre origem de alguma escola de samba), cuícas e tamborins, por um lado, e malandros boêmios e inteligentes (o que não quer dizer regenerados!), pastoras comportadas, mulatas faceiras e sambistas apaixonados, por outro, (tanto uns como outros, elementos constantes nos vários sambas de carnaval, por exemplo), passam a designar e a simbolizar o *samba carioca* desde então.

### **c) O samba é brasileiro**

A relação com o caráter nacional brasileiro está presente nos sambas dos anos de 1930/40 e podemos separá-los em dois grupos distintos: o samba nacionalista e o samba patriótico. Ao nosso ver, o samba nacionalista é aquele que tentou estabelecer algumas bases nacionais no sentido de afirmação desta música perante as demais, tanto brasileiras como estrangeiras. Já o samba que aqui chamamos de patriótico, é aquele que faz uma louvação “cega” às belezas e qualidades do país, cuja representação máxima é o samba-exaltação, criado (e/ou incentivado) a partir de *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso.<sup>465</sup> Neste sentido, o samba-exaltação nos é menos interessante como fonte de investigação do “abrasileiramento” do samba que o samba nacionalista, uma vez que o samba-exaltação seria uma espécie de consagração final do nacionalismo, cujo apelo militante se faz por meio de um patriotismo exacerbado. Por seu turno, o samba nacionalista, que combate a presença estrangeira e se afirma como música nacional, nos parece mais

---

<sup>464</sup> *O samba é carioca*, Osvaldo Silva, in: **Os Grandes Sambas da História**, vol.21. op. cit. (faixa 4 do CD)

<sup>465</sup> Esta divisão, em parte, se baseia no trabalho de Antônio Pedro Tota, que divide a música brasileira do período em patriótica e “anti-imperialista” (nacionalista). cf. Tota, A. P. – **O imperialismo sedutor**. SP: Cia das Letras, 2000, pp. 169-175

apropriado para perceber a criação de uma identidade nacional brasileira por meio do samba.

O projeto de Noel Rosa de alargar as fronteiras do samba e transformá-lo em um símbolo, algo que unisse as diferenças do país, encontrou eco em compositores onde a vontade de “civilizar” a nação e encontrar a “verdadeira” cultura brasileira eram projetos prioritários e explícitos. Orestes Barbosa, por exemplo, em *Verde e amarelo*, samba gravado em 1932 por Araci Côrtes, nos faz ouvir acordes do Hino Nacional em meio ao acompanhamento da música, relacionando-o ao caráter unificador que o samba teria, ao seu poder de sintetizar a própria nação. Em conformidade com o que estamos ouvindo, a letra da música afirma o caráter mestiço (e portanto nacional) do samba. De modo semelhante ao feito por Noel Rosa em *Coisas Nossas*, onde há um inventário das coisas tidas como brasileiras (o “samba”, a “morena”, o “malandro que não bebe”, a “saudade do violão e da palhoça”, a *esperteza* da “menina que namora na esquina e no portão” e o *moralismo* do “pai que descobre tudo e dá uma coça”)<sup>466</sup>, esta música de Orestes Barbosa se pauta pela afirmação da brasilidade do samba, uma vez que para ele:

“O samba não é preto  
O samba não é branco  
O samba é brasileiro  
É verde e amarelo”.<sup>467</sup>

Carmem Miranda, em 1930, grava um samba intitulado *Eu gosto da minha terra*. Pela voz da *Pequena Notável*, que nasceu em Portugal, a letra desta música afirma que o sambista (no caso a sambista), filho nativo da formosa terra brasileira, sentia da raça mestiça o orgulho da gente cândida e

---

<sup>466</sup> cf. *Coisas Nossas*, Noel Rosa, in: **Noel Rosa. Coisas Nossas**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 20 do CD)

<sup>467</sup> *Verde e amarelo*. Orestes Barbosa/J. Thomaz, in: **Orestes Barbosa. O poeta nas vozes de Francisco Alves e Sílvio Caldas**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 19 do CD)

inocente do Brasil. Além disso, o brasileiro se diferenciaria dos demais povos do mundo pelo seu modo de ser, denunciado até mesmo num simples jeito de olhar, e pelo seu sambar. Ou seja, um dos elementos que definem o brasileiro enquanto tal é o saber sambar, é ter o “samba no pé”. Diz assim a primeira parte

da letra deste samba:

“Deste Brasil tão formoso  
Eu filha sou, vivo feliz  
Tenho orgulho da raça,  
Da gente pura do meu país  
Sou brasileira, reparem  
No meu olhar, que ele diz  
E o meu sambar denuncia  
Que eu filha sou deste país”.<sup>468</sup>

O samba, agora é visto como dança. O que denuncia a brasilidade é a capacidade deste povo saber sambar (dançar, portanto). Não mais visto como uma festa ou um gênero musical estrito (música apenas), o samba tomado como dança passa a criar e a reforçar a idéia de que no Brasil:

“Quem não gosta de samba  
bom sujeito não é  
Ou é ruim da cabeça  
Ou doente do pé”.<sup>469</sup>

De volta ao samba gravado por Carmem em 1930, temos que ser brasileiro é ter o feitiço, é saber enfeitiçar o mundo por meio do samba. Se o samba é um dos aspectos da brasilidade, por sua vez é apenas o brasileiro que detem o poder de dominar esse *feitiço* e fazer com que o samba se apresente em toda a sua beleza. Apresentado por estrangeiros (“lá fora”) o samba ficaria “descompassado” e perderia “o valor”. É apenas pelas mãos (e pelos pés, pois se *samba com os pés*) de brasileiros que o samba pode manter seu ritmo “verdadeiro”. E assim prossegue a letra do samba gravado por Carmem Miranda:

---

<sup>468</sup> *Eu gosto da minha terra*, R. Montenegro, in: **Carmem Miranda**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 8 do CD)

<sup>469</sup> *Samba da minha terra*, Dorival Caymmi, in: **Samba da Minha Terra**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 17 do CD)

“Sou brasileira, tenho feitiço  
Gosto do samba, nasci pra isso  
O fox-trot não se compara  
Com o nosso samba que é coisa rara  
Eu sei dizer como ninguém  
Toda beleza que o samba tem  
Sou brasileira, vivo feliz  
Gosto das coisas do meu país

Eu gosto da minha terra  
E quero sempre viver aqui  
Ver o Cruzeiro tão lindo  
Do céu da terra onde eu nasci  
Lá fora descompassado  
O samba perde o valor  
Que eu fique na minha terra  
Permita Deus Nosso Senhor”.<sup>470</sup>

Na letra do samba gravado por Carmem Miranda acima citado, há uma referência ao *foxtrot*, que “ao samba nem se compara”, pois este último “é mais raro”, é mais precioso. Este tipo de postura diante da música estrangeira tornou-se comum nos anos 1930/40, pois é neste momento que o gênero musical nacional do Brasil se choca com os outros nacionalismos, isto é, com os outros gêneros nacionais, ou já formados ou também em estágio de consolidação. Além disso, esses anos são marcados por uma cada vez mais forte presença norte-americana no país, e a música popular, no caso o samba, tornar-se-ia uma das manifestações mais refratárias à americanização. Segundo Antônio Pedro Tota, a música popular, o samba, viria a constituir-se nesse momento como um “quase movimento antiimperialista”.<sup>471</sup> São várias as canções deste período que satirizavam (algumas referendavam) a idéia da americanização ser a solução de nossos problemas, do nosso “atraso”. O *Não tem tradução*, de Noel Rosa; *Oh! Boy*, de Haroldo Lobo e Ciro de Souza;

---

<sup>470</sup> *idem*, *ib.*

*Cowboy do amor*, de Wilson Batista e Roberto Martins; *Yes, nos temos bananas*, de Braguinha e Alberto Ribeiro são apenas alguns poucos exemplos de uma longa lista. As letras destes sambas, de um modo geral permeadas de palavras e expressões em inglês (nem sempre respeitando propositadamente a gramática ou a grafia correta da língua de Shakespeare), guardam um aspecto de repúdio à presença dos Estados Unidos no Brasil e mostram o descompasso entre um país e outro, transformando em uma coisa “ridícula” a adoção dos modos e expressões dos *yankees* pelos brasileiros. Em um samba de Assis Valente, gravado em 1933 por Carmem Miranda, fica claro o quanto é fora de lugar o “moreno frajola que nunca freqüentou a escola” adotar o *Good Bye, Boy*, expressão que inclusive é o título do samba. Vejamos a letra:

“Good bye, good bye boy, deixa a mania do inglês  
Fica tão feio pra você moreno frajola  
Que nunca freqüentou as aulas da escola  
Good bye, good bye boy, antes que a vida se vá  
Ensinaremos cantando todo mundo (e com prazer)  
b-e-bé, b-i-bi, b-a-bá  
Não é mais boa noite, nem bom dia  
Só se fala good morning, good night  
Já se desprezou o lampião de querosene  
Lá no morro só se usa luz da Light (oh!yes)”.<sup>472</sup>

Entretanto, não seria apenas por meio desse nacionalismo “antiimperialista” que o samba se tornaria o gênero musical brasileiro por excelência. Seria, também, se afirmando perante os nacionalismos de outros países. Noel Rosa, em *Dama do cabaré*, por exemplo, mostra muito bem a “superioridade” do samba em relação ao tango argentino. Neste samba, gravado por Orlando Silva em 1936, e ambientado em um cabaré da Lapa, onde o tango argentino era muito apreciado pelos freqüentadores desses

---

<sup>471</sup> Tota, A. P. – **O Imperialismo sedutor**. op. cit. p.169

<sup>472</sup> *Good bye, boy*, Assis Valente, in: **Assis Valente**. ICI/Funarte, s/d. (faixa3 do Cd)

locais por esta época, o personagem da música aceita dançar o samba, mas na hora de dançar o tango, o troca por uma “palestra”, por uma conversa. O samba é importante e irresistível, já o tango pode ser trocado por uma conversa qualquer com a *dama do cabaré*, sentados em uma mesa. Vejamos um trecho da letra deste samba de Noel Rosa:

“Foi num cabaré na Lapa  
que eu conheci você  
fumando cigarro  
entornando champanhe no seu *soirée*  
dançamos um samba  
trocamos um tango por uma palestra  
só saímos de lá  
meia hora depois de sair a orquestra...”<sup>473</sup>

Velada e implícita no *Dama do cabaré* de Noel, a afirmação do samba diante dos outros gêneros musicais se torna explícita em uma música gravada por Carmem Miranda em 1937, o *Imperador do samba*, de Waldemar Silva. Nesta música, gêneros musicais estrangeiros como a rumba, o tango, a valsa e o blues (o “blue americano”), juntamente com os gêneros musicais do Brasil, a toada, a embolada, a macumba e a “Imperatriz Marcha”, gênero importante que se consolidava no carnaval carioca, são os súditos do grande “Imperador Samba”. Diz assim a letra deste samba:

“Silêncio, façam alas  
Ordem, respeito

E nem um grito de bamba  
Quero os tamborins de grande gala  
Que vai passar o Imperador do Samba

A Imperatriz Marcha também  
Na frente de um garboso batalhão  
E vem a Princesa Rumba  
Pra ver Sua Majestade  
Também vem a Macumba

Com o Tango a Valsa vem também  
Entoando um hino de louvor  
Vêm a Embolada e a Toada  
E vem o Blue americano  
Pra saudar o Imperador”.<sup>474</sup>

A imagem do Brasil, cada vez mais associada ao samba detonou uma série de polêmicas entre jornalistas, intelectuais e sambistas do período. Preocupados com a imagem do Brasil no exterior, os detratores do samba não se conformavam com o fato do país ter se associado a uma *música de negros* - música de “marginais” favelados –, que certamente arranharia a *boa imagem civilizada*, que o país supostamente tinha perante a comunidade internacional. Apesar de todo o esforço do sambista em angariar valor social para o samba, muito “dotô” não tinha dúvida de que a favela (o morro):

“...É morada de malandro  
que não tem nenhum valor”.<sup>475</sup>

Em 1938, - portanto nas vésperas de Carmem Miranda embarcar para os Estados Unidos -, um rápido debate musical ocorreu utilizando-se da voz e do prestígio da *Pequena Notável* (futura *Brazilian Bombshell*, como ficaria conhecida na terra de Tio

---

<sup>473</sup> *Dama do cabaré*, Noel Rosa, in: **Os Grandes Sambas da História. Vol.21.** op. cit. (faixa 1 do CD)

<sup>474</sup> *Imperador do samba*, W. Silva, in: **Carmem Miranda. A Pequena Notável.** Curitiba: Revivendo, s/d. (Faixa 5 do CD).

Sam). A imagem do Brasil no exterior foi o foco desse debate. Joubert de Carvalho, autor da famosa marcha *Pra você gostar de mim (Táí)* - que solidificaria a carreira de Carmem Miranda -, com sua rumba *Sai da Toca Brasil*, atacava a imagem *pobre e negra* do samba e enaltecia a imagem *civilizada* do Brasil, a imagem *branca e moderna* das praias de Copacabana e do asfalto das grandes avenidas. A música tinha uma clara recomendação para os compositores e sambistas da cidade tomarem cuidado com a imagem que estavam produzindo do país. O conselho dado por Joubert de Carvalho era para que o sambista não exaltasse ou mostrasse o passado escravo do samba, “que foi da senzala”, que “dançou na macumba, batendo o pé no chão”, e sim mostrasse sua face *civilizada e moderna*, como dança de salão, feita por gente “forte e branca de Copacabana e das avenidas”. O ataque, portanto, não é propriamente contra o samba, mas sim contra os aspectos simbólicos (negro, pobre e atrasado) que o samba estaria enaltecendo. Acompanhemos a letra desta música garavada por Carmem Miranda:

“Sai da toca Brasil!

Teu lugar não é aí!

Brasil, que foi senzala

Dançou na macumba

Batendo o pé no chão

É bom que não te esqueças nunca

Que a dança agora é no salão

Brasil deixa a favela

O arranha-céu é o que se recomenda

E é pena que muita gente boa

Te querendo tanto e tanto

Não te compreenda

Brasil das avenidas

Da praia de Copacabana e do asfalto

---

<sup>475</sup> *Minha Embaixada chegou*, Assis Valente, in: **Assis Valente**. RJ: Acervo Funarte, s/d. (faixa 5 do CD)

A tua gente branca e forte  
Ninguém cantou ainda bem alto

Brasil das madrugadas  
Pedindo a noite que se estenda  
E é pena que muita gente boa  
Te querendo tanto e tanto  
Não te compreenda”.<sup>476</sup>

A resposta a Joubert de Carvalho veio por meio de um samba, *Quem condena a batucada*, composto por Nelson Petersen, também em 1938, e do mesmo modo gravado por Carmem Miranda, que ao que parece não se interessava muito pelas discussões ideológicas em torno do samba por essa época, ao menos não tomava partido, e gravou os dois sambas com posições diferentes. Neste samba/resposta de Petersen há uma preocupação de seu autor em *colar* o samba naquilo que ele entendia ser seu aspecto social, sem criar “máscaras” civilizatórias. As coisas do morro, lugar que este compositor entende como o *habitat natural* do samba, como a “navalha”, a “cabrocha” e “até parati” (cachaça), seriam fáceis de se maquiar por meio da retórica, “mas eu só quero ver é acabar com os malandros que tem por aí”, dizia o compositor. Vejamos a letra integral deste samba:

“Quem condena a batucada  
Dessa gente bronzada  
Não é brasileiro  
E nada mais bonito é

---

<sup>476</sup> *Sai da toca Brasil*, Joubert de Carvalho, in: **Coleção Carmem Miranda**. Caixa com 5 Cds. EMI-Odeon, 1996. (faixa 5 do Cd 4)

Que um corpo de mulher  
A sambar no terreiro

Já falaram que o samba  
Do morro não tem cotação  
Só se fala em navalha  
E cabrocha e até parati  
É bem fácil acabar  
Com essas coisas  
Do samba-canção  
Eh!, mas eu só quero ver é acabar  
Com os malandros que tem por aí

Já disseram que o samba  
Nasceu num palácio real  
E depois se criou  
E cresceu num salão multicolor  
Mas não sabem que o samba  
Nasceu num cruel barracão  
E que foi educado sambando no chão  
Com gente de cor”.<sup>477</sup>

Nestes dois sambas gravados por Carmem Miranda, apesar da discordância em torno da imagem do país que se queria veicular por meio do samba, uma coisa há em comum: nenhum dos dois questiona a possibilidade, ou o fato, do samba ser este veículo, ser o representante do Brasil, ser a música nacional. Em certo sentido, questionar o samba como um veículo de difusão do Brasil naquele momento já não se colocava. Muitos compositores sonhavam em se projetar e projetar o samba internacionalmente, fato que logo ocorreria com Carmem Miranda, com sua transferência para a Broadway. A americanização do começo da década de 1930, tão combatida pelos sambistas, era agora uma “coisa do passado”. O intercâmbio cultural entre Brasil e Estados Unidos,

---

<sup>477</sup> *Quem condena a batucada*, N. Petersen, in: **Coleção Carmem Miranda**. op. cit. (faixa 14 do Cd 4)

propiciado pela Política da Boa Vizinhança, fez o sambista vislumbrar a possibilidade do samba galgar novos patamares e se projetar internacionalmente. E o samba “só poderia ser conhecido mundialmente pelas mãos do Tio Sam. Tio Sam tocando pandeiro para o mundo sambar”.<sup>478</sup> Assim, em 1940, Assis Valente lança o seu *Brasil Pandeiro*, onde antropofagicamente o sambista sugeria uma deglutição: “outros sambas, outras terras e outras gentes. O mundo vai sambar conforme a música do Tio Sam, só que na perspectiva brasileira. Não éramos os ‘Estados Unidos’ da América do Sul? Não éramos, de certa forma, assemelhados? No sentido musical também poderia haver uma parceria. O fox ou o swing poderiam aderir ao samba e a música americana deveria ser ritmada pelo pandeiro brasileiro”.<sup>479</sup> Assis Valente neste samba, reconhecia que havia chegado a hora “dessa gente bronzeada mostrar seu valor”, mostrar o valor do sambista, que antes ficava restrito aos bairros da Saúde e Cidade Nova ou aos morros cariocas. O samba agora podia deixar “o morro do Vintém” e do “Pindura a Saia” para se internacionalizar e, ao mesmo tempo, se nacionalizar por meio do reconhecimento externo. Diz Assis Valente em seu antológico *Brasil Pandeiro* que inúmeras gravações recebeu ao longo dos anos:

“Chegou a hora  
dessa gente bronzeada  
mostrar seu valor  
Eu fui à Penha  
E pedi à padroeira  
Para me ajudar  
Salve o morro do Vintém, Pindura a Saia!  
Eu quero ver1  
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro  
para o mundo sambar

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada  
Anda dizendo que o molho da baiana  
melhorou seu prato

---

<sup>478</sup> Tota, A. P. - **O imperialismo sedutor**. op. cit. p. 172

Vai entrar no cuzcuz  
acarajá e abará  
Na Casa Branca  
já dançou a batucada  
com Ioiô e Iaiá

Brasil! Brasil!  
Esquentai vossos pandeiros  
Iluminai os terreiros  
Que está na hora de sambar  
(que nós queremos sambar)  
Há quem sambe diferente  
Outras terras, outra gente  
Num barulho de matar, oi  
Batucada, reuni vossos valores  
Pastorinhas e cantores  
Expressões que não tem par  
Oh meu Brasil!”<sup>480</sup>

A proposta, conforme lembrada anteriormente, era levar o samba e o sambista para os Estados Unidos e projetá-los internacionalmente, por meio da brecha aberta pela *Good Neighbor Policy* do período da Segunda Guerra Mundial. Mas, “se, em 1940, esperávamos que Tio Sam dançasse nosso samba e usasse nossos temperos, em 1945 a favela já estava dançando o boogie-woogie”.<sup>481</sup> A música brasileira estava sendo levada para os Estados Unidos através, principalmente, de Carmem Miranda e Bando da Lua que, se num primeiro momento foi festejado pelo Brasil como a consagração internacional do samba, logo em seguida causaria um certo sentimento de que o samba estava se “desfigurando” (americanizando), o que denotava que os brasileiros já possuíam, por esta época, um parâmetro de brasilidade para medir as transformações pelas quais o samba estaria passando, sendo cada vez mais identificado com a nacionalidade brasileira. O exemplo incontestado é a acusação feita a Carmem Miranda de

---

<sup>479</sup> idem, ib. p.172

<sup>480</sup> *Brasil Pandeiro*, Assis Valente, in: **Samba da Minha Terra**. op. cit. (faixa 18 do CD)

ter voltado americanizada de sua turnê pelos Estados Unidos, cuja resposta viria por meio do conhecido samba *Disseram que eu voltei americanizada*. Denis Brean, um paulistano de Campinas, e com uma visão abrangente do processo de internacionalização do samba, compõe em 1945, o *Boogie-woogie na favela*. Este samba comenta a adesão do Brasil, “do Amazonas, Rio Grande, São Paulo e Rio” à “nova dança que surgiu”, no caso, o *boogie-woogie*, uma variante do blues de doze compassos dos Estados Unidos. A respeito disso, comenta Antonio Pedro Tota, que “embora a Política da Boa Vizinhança estivesse nos seus últimos momentos, nosso samba aderiu à nova dança que surgiu. Dançávamos nós desta vez. Não mais em parceria com o Tio Sam, como havia proposto Assis (Valente), mas nossas cabrochas aderiram, quase incondicionalmente, à música que era parte da Política da Boa Vizinhança. Se antes o samba podia ser parceiro na *Good Neighbor Policy*, agora ele deveria dançar conforme a música que vinha das terras do Tio Sam”.<sup>482</sup> Acompanhemos a letra do samba de Denis Brean, gravado por Ciro Monteiro ainda em 1945:

“Chegou o samba minha gente  
lá da terra do Tio Sam  
com novidade  
Ele trouxe uma cadência  
Que é maluca  
Pra mexer toda cidade  
É o boogie-woogie,  
Boogie-woogie,  
Boogie-woogie  
A nova dança  
Que balança  
Mas não cansa  
A nova dança  
Que faz parte da  
Política da Boa Vizinhança

E lá na favela

---

<sup>481</sup> Tota, A. P. – **O imperialismo sedutor**. op. cit. p.173

<sup>482</sup> idem, ib. p.174

Toda batucada já tem boogie-woogie  
Até as cabrochas já dançam  
Já falam do tal boogie-woogie

E nosso samba foi por isso  
que aderiu  
do Amazonas, Rio Grande, São Paulo e Rio  
ao boogie-woogie, a nova dança que surgiu”.<sup>483</sup>

A “americanização” apontada no samba de Denis Brean, é preciso notar, se dava sob certas condições, pois não se tratava nem de uma adesão inconteste e nem tão pouco de *simples imitação* de gêneros musicais de outros países. Fruto muito mais de uma afirmação nacional do samba, que passava então a representar o Brasil no exterior, do que propriamente de uma preocupação com a suposta “estrangeirização” do mesmo, as discussões em torno da “americanização” pautavam-se pelo equacionamento do aspecto nacional desta música. A mística do feitiço do samba continuava presente e pesquisas de opinião pública da época demonstravam “que o brasileiro ainda dava preferência à música brasileira”.<sup>484</sup> Findada a Segunda Guerra Mundial, e por consequência a Política da Boa Vizinhança, o samba sai do período consagrado como sendo o ritmo brasileiro representante do país no exterior, e por decorrência, como sendo o ritmo nacional por excelência. Em 1946, Marlene gravaria o *Samba rasgado*, de autoria de Jayme Silva e Zé Ketí, onde afirmava a excelência do samba sobre as demais músicas brasileiras e dizia ser o samba o representante legítimo do Brasil no estrangeiro. Ou melhor, associado ao carnaval (que normalmente ocorre em fevereiro), o samba ganha as ruas de todo o país e se legitima para “nos representar no estrangeiro”. Assim, diz uma parte da letra deste samba já comentado anteriormente:

“Ai, ai  
O samba rasgado é de fato

---

<sup>483</sup> *Boogie-woogie na favela*, Denis Brean, in: **Os Grandes Sambas da História. Vol. 5.** op. cit. (faixa 8 do CD)

<sup>484</sup> Tota, A. P. – **O imperialismo sedutor.** op. cit. p. 175

No morro, no clube ou no palco  
Concorre somente para vencer  
Eu gosto do samba sincopado  
Mas francamente  
Sem esse ritmo quente  
Tão quente que até queima a gente  
Eu não sinto o menor prazer

O brasileiro canta o samba  
A valsa, o chorinho e a macumba  
Também no mês de fevereiro  
Só se ouve pelas ruas:  
Ê tumba, moleque tumba!  
Mas quem nos representa no estrangeiro  
É o samba rasgado brasileiro”.<sup>485</sup>

Em 1945, a chamada *época de ouro* da música popular brasileira chegava ao seu fim e o samba, deixava de ser exclusividade do sambista apenas e passava a ser “nosso” também. Ou seja, passava a ser do povo brasileiro. Integrado num projeto modernizador/nacionalista, as transformações pelas quais o samba passou nesse período podem ser vistas como um ponto de convergência entre vários interesses colocados pela sociedade brasileira: o sambista negro e pobre que queria valorizar socialmente a sua arte; o sambista ligado aos meios de comunicação de massa da época que queria se profissionalizar e viver de seu ofício; os meios de comunicação que encontraram no samba um produto original e de boa aceitação no mercado; e o Estado varguista que pôde levar a termo seu projeto nacional por meio da eleição do samba como o gênero musical nacional por excelência do Brasil. Neste sentido, ficam sem propósito afirmações que vêm no processo de modernização, nitidamente possuidor de uma face nacionalizante, somente uma certa cooptação do samba por parte do Estado varguista,

---

<sup>485</sup> *Samba rasgado*, Zé Ketí e Jayme Silva, in: **Os Grandes Sambas da História. Vol. 7.** op. cit.

ou uma certa “apropriação” do samba pelas camadas médias e brancas da sociedade em detrimento de suas *origens negras*.

O sambista, em todo o processo, não só teve um papel fundamental, como também esteve atuante na construção ideológica do *samba nacional*, posto seus interesses na valorização, social e comercial, do samba como demonstram as letras das canções por eles mesmos compostas. O sambista sabia que valorizando-se, o samba se modificaria e ganharia novas feições e definições, pressuposto básico para ganhar reconhecimento social, ao mesmo tempo em que seus locais preferenciais se transformariam, ou se redefiniriam (o fundo de quintal, a praça, o botequim etc.). Vencer na sociedade foi a inspiração principal do sambista que queria ver sua arte “penetrar no Municipal”, para depois ser exportado, ainda que nem sempre, quando exportado, o samba tenha se mantido com as mesmas características que o consagraram no país, mesmo tendo em mente que tais características eram múltiplas. Variado em suas “roupagens” (instrumentação, arranjos, ritmo e abordagens temáticas de suas letras) ao longo das décadas de 1920/45, o samba passa a ser percebido como algo imutável, com características bem definidas na medida em que é tomado como um gênero musical nacional, símbolo de uma brasilidade cujas características precisavam se manter constantes e coerentes. De todo modo, o samba, socialmente valorizado e profundamente identificado com a nacionalidade brasileira, pôde ser, finalmente, nosso grande embaixador.

Saudosos da *época de ouro* e ao mesmo tempo cientes das transformações ocorridas com o samba, os compositores Cartola e Carlos Cachça compuseram uma música muito singular e significativa, onde muitos anos de história são concentrados em poucos versos, acrescidos do lirismo destes dois consagrados sambistas da Mangueira. Terminamos, portanto, com a citação da letra de *Os tempos idos*, de Cartola e Carlos Cachça:

“Os tempos idos, nunca esquecidos, trazem saudades ao recordar  
É com tristeza que relembro coisas remotas que não vêm mais  
Uma Escola na Praça Onze, testemunha ocular  
E perto dela uma 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 samba de terreiro  
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro  
E muito bem representado por inspiração de geniais artistas  
O nosso samba, humilde samba, foi de conquistas em conquistas  
Conseguiu penetrar no Municipal  
Depois de percorrer todo universo  
Com a mesma roupagem que saiu daqui  
Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamarati”.<sup>486</sup>

---

<sup>486</sup> *Os tempos idos*, Cartola & Carlos Cachaca, in: **Cartola. O Sol nascerá**. Curitiba: Revivendo, s/d. (faixa 21 do CD)

## Considerações finais

Em meados da década de 1970, Paulinho da Viola gravou um de seus sambas mais notórios - *Argumento* -, dando sua contribuição para uma conhecida polêmica e cuja letra diz o seguinte:

“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 e 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.”<sup>487</sup>

Este samba retoma uma antiga e constante preocupação dos brasileiros, sambistas ou não: o problema da autenticidade do samba. Até que ponto podemos alterá-lo, ou ainda, em que medida não estaríamos sendo “preconceituosos” ou com “mania de passado” ao reprovar determinadas mudanças sofridas pelo samba? As acusações (de americanização) sofridas por Carmem Miranda ao retornar dos Estados Unidos, as discussões entre Donga e Ismael Silva sobre qual seria o *verdadeiro samba*, as queixas de Sinhô diante do samba do Estácio de Sá, os reclamos de Vagalume sobre a comercialização do samba e seu decorrente afastamento de sua *fonte original* (as rodas de samba), ou até mesmo as críticas do editor da *Phono-Arte ao Carinhoso* de Pixinguinha expressam momentos diferentes de uma mesma

---

<sup>487</sup> *Argumento*, Paulinho da Viola, in: **Paulinho da Viola**. Odeon, 1975. (LP)

preocupação: a autenticidade do samba, a autenticidade do *nosso ritmo*. Ainda que ao término da *Época de Ouro* o samba tenha adquirido algumas características que o permitiram ser alçado ao posto de *gênero musical nacional*, ressaltando-se os pormenores que melhor expressassem o projeto de construção de uma nacionalidade (ao mesmo tempo moderna e popular) propagandeada pela ideologia do período varguista (e escondendo ou rearranjando as questões que não eram tidas como passíveis de serem alardeadas tanto para o país como para o resto do mundo), esta música nunca teve uma única feição. As próprias discussões do período em torno da “legitimidade” e “autenticidade” do samba já são um forte indicativo das várias formas, *roupagens* e significados assumidos pelo samba. Entendido como festa ou como negócio, como lazer ou como trabalho, como *vergonha nacional* ou como redenção da *civilização brasileira*, o samba soube se adequar a cada nova dificuldade colocada pela sociedade que o produziu. Sendo assim, talvez fosse preferível perguntar sobre qual samba se gostaria de alterar, ou se estaria alterando alguma coisa.

Produto de uma sociedade em franco processo de modernização capitalista, o samba moderno também propiciou algumas importantes discussões sobre o direito autoral, ao mesmo tempo em que os músicos do período tentavam dar seus primeiros passos rumo a uma organização em torno das sociedades e entidades reguladoras da nova profissão: a de músico popular profissional. Todavia, esse novo ser social, o músico popular profissional, não foi tomado *in loco* no período. Devido à característica de nossa *modernização mestiça*, o acesso aos meios de comunicação de massa, e portanto o acesso à possibilidade de trabalhar e de lutar por seus direitos nas *regras do show business*, não foi estendido para todos. Houve um tremendo descompasso entre os novos *astros* do rádio (os intérpretes) e os sambistas marginalizados, particularmente os compositores, em sua maioria oriundos das camadas subalternas da sociedade. Soma-se a isso uma postura diferenciada entre uns e outros, posto que para os primeiros o samba já era um bom negócio, e para os segundos, pouca coisa além de um lazer que poderia apenas render alguns trocados quando necessário. Em ambos os casos, é preciso ressaltar que a necessidade de se expressar, (ainda que por

motivos diversos), por meio de um *bom samba*, era latente e foi a mola propulsora de todo o processo. Sem os sambistas, obviamente, não haveria samba algum, nem o moderno e nem o tradicional.

Para se efetivar como um gênero musical urbano e moderno, o samba brasileiro, elaborado e difundido a partir da cidade do Rio de Janeiro, teve que passar por inúmeras transformações ao longo de sua história. A cada nova modificação, - seja de ambiente, de significado social ou mesmo formal -, o samba ganhava novas denominações (em alguns casos, denominações que se tornaram sub-gêneros), tais como: samba de partido-alto, samba do Estácio, samba-canção, samba-enredo, samba-exaltação, samba de morro, samba de meio de ano, samba de carnaval etc. Essas várias denominações são também um indicativo dos muitos agentes sociais que participaram na elaboração do *samba nacional* (uma denominação genérica que pretende dar conta e englobar todas as anteriores). Gente do morro e gente da classe média urbana, intelectuais e descendentes de escravos, o Estado brasileiro e o carnaval, os modernos meios de comunicação de massa e a antiga e tradicional roda de samba, enfim, há uma enormidade de atores que deram sua contribuição na construção do samba urbano brasileiro. O samba brasileiro, portanto, é um misto de elementos modernos e tradicionais, de elementos racionalizados e também improvisados, espontâneos. Simbolicamente, é preferível dizer, como o fez Noel Rosa, que ele não é nem do morro e nem da cidade, pois se trata de um fenômeno imbricado entre esses dois universos socioculturais. Em última análise, pode-se dizer que o samba possui elementos de grande parte do processo vivido pela sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX, uma síntese da *civilização* capitalista e da miséria por ela engendrada.

## **Bibliografia e Fontes**

### **a) Fontes**

#### *a.1) Depoimentos publicados:*

- Almirante. **Série Depoimentos**. RJ: Fundação MIS, 1991.
- Cartola – **Projeto Fita Meus Olhos**. RJ: Fundação MIS, 1998.
- Pixinguinha. **Série Depoimentos**. RJ: Fundação MIS, 1997.
- Pixinguinha, João da Baiana e Donga. **As vozes desassombradas do museu**. RJ: MIS, 1970.

#### *a.2) Depoimentos colhidos por Lourival Marques para uma série de programas/ depoimentos da Rádio Nacional, em comemoração ao quadragésimo aniversário da emissora:*

- Haroldo Barbosa. **Depoimento de Haroldo Barbosa**. reed. por Collector's Ed. Ltda, RJ: s/d. (2 fitas cassetes)
- Jorge Veiga. **Depoimento de Jorge Veiga** reed. por Collector's Ed. Ltda, RJ: s/d. (2 fitas cassetes)
- Radamés Gnattali. **Depoimento de Radamés Gnattali**. reed. por Collector's Ed. Ltda, RJ: s/d (1 fita cassete)
- Saint Clair Lopes. **Depoimento de Saint Clair Lopes**. reed. por Collector's Ed. Ltda, RJ: s/d. (1 fita cassete)

#### *a.3) Depoimentos gravados em documentários produzidos para o cinema:*

- Candeia, Monarco, Manacéia, Casquinha e a Velha Guarda da Portela (com a intermediação de Paulinho da Viola). **Partido Alto**. direção: Leon Hirzman, 1973. in: **Brasilianas no. 12**. RJ: Funarte/Riofilme, s/d.
- Nelson Cavaquinho. **Nelson Cavaquinho**. direção: Leon Hirzman, 1969. in: **Brasilianas no. 12**. RJ: Funarte/Riofilme, s/d.
- Heitor dos Prazeres. **Heitor dos Prazeres**. direção: Antonio Carlos da Fontoura, 1965. in: **Brasilianas no. 17**. RJ: Funarte/Decine Ctva, 1998.
- João da Baiana, Donga e Pixinguinha. **Conversa de Botequim**. direção: Luis Carlos Lacerda, 1972. in: **Brasilianas no. 13**. RJ: Funarte/Ctva, s/d.
- Almirante, Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho e Pixinguinha (além da participação de Gilberto Gil, Macalé, Nara Leão entre outros). **Álbum de Música**. direção: Sérgio Sanz, 1974. in: **Brasilianas no. 13**. RJ: Funarte/Ctva, s/d.
- Oswaldinho da Cuíca, Toniquinho Batuqueiro et all. **Geraldo Filme. Crioulo cantando samba era coisa feia**. direção: Carlos Cortês, SP: CPC/ UMES, s/d.

*a.4) Depoimentos gravados nos Programas MPB Especial e Ensaio, da TV Cultura de São Paulo:*

- Carmem Costa. **Ensaio**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d
- Nelson Cavaquinho. **MPB Especial/ Ensaio**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d
- Gilberto Alves. **Ensaio**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d
- Claudionor Cruz. **Ensaio**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d
- Jamelão. **MPB Especial/Ensaio**. programa gravado em 1973. Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d

- Martinho da Vila. **Ensaio**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d

*a.5) Documentários produzidos para a televisão com a participação e depoimentos de uma série de pessoas ligadas aos músicos enfocados:*

- **Carmem Miranda: a Embaixatriz do Samba**. direção: Cristina Fonseca, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP: 1992
- **Carmem Miranda: Banana is my Business**. Produção e direção: Helena Solberg e David Meyer, s/d.
- **Ensaio/Especial: Francisco Alves**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP: 1995
- **Ensaio/Especial: Pixinguinha**. direção: Fernando Faro, realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP: 1999
- **Enredos**. Realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, SP, s/d.

*a.6) Jornais e Revistas:*

- **A Modinha**. ano I, RJ:1919
- **A Modinha Brasileira. Jornal semanal de novidades musicais**. RJ:1928/1931
- **A Voz do Violão**. RJ:1931
- **Boletim da SBAT**. RJ: 1924-1942
- **Boletim da SBACEM**. RJ:1949
- **Jornal de Modinhas**. RJ:1931/32
- **Phono-Arte**. RJ: 1928,1929,1930,1931
- **Revista da Associação Brasileira de Música**. RJ:1932

a.7) *Discografia com músicas em gravações originais do período de 1920 até 1945, reeditadas em CDs ou LPs:*

- **Almirante.** Série *Os Ídolos do Rádio*. Vol. XX. RJ: Collector's Ed. Ltda, s/d. (LP)
- **Ary Barroso. O mais brasileiro dos brasileiros.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Carmem Miranda. A Pequena Notável.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Carmem Miranda.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Carmem Miranda.** Série Acervo Especial. BMG/RCA,1993
- **Carmem Miranda.** EMI/Odeon, 1996 (caixa com 5 CDs)
- **Cartola. O Sol Nascerá.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Francisco Alves. O único Rei da Voz.** Vols. II-VI. RJ: Collector's Ed. Ltda, s/d. (LPs)
- **Gosto que me enrosco.** Mário Reis e Luiz Barbosa. Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Native Brazilian Music.** RJ:CBS/Minc/Fnmp/Mvl, 1987 (LP)
- **Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Noel Rosa. Feitiço da Vila.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Noel Rosa. Coisas Nossas.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Noel Rosa. Que se dane.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Quando o Samba Acabou.** Patrício Teixeira, Castro Barbosa e Mário Reis. Curitiba: Revivendo, s/d.
- **O Rei da Voz Canta Francisco Alves.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Oito Batutas.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Orestes barbosa na voz de F. Alves e S. Caldas.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Orlando Silva.** Série *Os Ídolos do Rádio*. Vol. I. RJ: Collector's Ed. Ltda, s/d. (LP)
- **Orlando Silva.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Pixinguinha 100 anos.** BMG/RCA, 1997. (2 CDs)
- **Silvio Caldas. Quando canta o seresteiro.** RJ: Collector's Ed. Ltda, s/d.
- **Sinhô Vol. I - O Pé de Anjo.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Sinhô Vol. II - Alivia estes Olhos.** Curitiba: Revivendo, s/d.

- **Sinhô Vol. III - Fala meu Louro.** Curitiba: Revivendo, s/d.
- **Vicente Celestino. Noite Cheia de Estrelas.** Curitiba: Revivendo, s/d.

*a.8) Discografia com músicas em gravações originais e/ou regravações, lançadas (ou reeditadas) em CDs, LPs ou fitas cassetes.*

- **A música de Donga.** Discos Marcus Pereira, 1974
- **Araci Cortes.** Funarte/I.C. Itaú, 1998. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Assis Valente.** Funarte/I.C. Itaú, 1986. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Candeia.** Funarte/I.C. Itaú, 1988. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Cartola. 70 anos de Cartola.** RJ: Collector's Ed. Ltda, s/d. (2 fitas cassetes)
- **Cartola.** Discos Marcus Pereira, s/d.
- **Só Cartola, com Elton Medeiros, Nelson Sargento & Galo Preto.** RJ: Robdigital, 1998
- **Catulo da Paixão Cearense/Cândido das Neves.** Abril Cultural, 1978 (Nova História da MPB)
- **Custódio Mesquita. Prazer em Conhecê-lo.** Funarte/I.C. Itaú, 1986. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Donga e os Primitivos.** Abril Cultural, 1978. (Coleção Nova História da MPB)
- **É sim Sinhô.** Lira Carioca. s/e, 1999
- **Geraldo Pereira.** Funarte/I.C. Itaú, 1983. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **História do samba paulista I. Narrada e cantada por Oswaldinho da Cuíca.** CPC/ UMES/ Funarte, 1999
- **Ismael Silva.** Funarte/I.C. Itaú, 1998. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Noel Rosa.** Abril Cultural, 1976. (Coleção Nova História da MPB)
- **Noel Rosa. Inédito e desconhecido.** Eldorado, 1995. (Coleção Memória)
- **Yes, nós temos Braguinha.** Funarte/I.C. Itaú, 1997. (Acervo Funarte de Música Brasileira)

- **Os Grandes Sambas da História.** RCA/BMG/Globo, 1995 (Coleção com 40 CDs)
- **Pixinguinha.** Abril Cultural, 1976. (Coleção Nova História da MPB)
- **Paulinho da Viola.** Odeon, 1975. (LP)
- **Wilson Batista.** Funarte/I.C. Itaú, 1985. (Acervo Funarte de Música Brasileira)
- **Wilson Batista.** Abril Cultural, 1971. (Coleção História da MPB. Vol. 35)
- **Sinhô.** Abril Cultural, 1977. (Coleção Nova História da MPB)

*a.9) Programas de rádio*

Todos os programas abaixo relacionados foram reeditados por *Collector's Editora Ltda.*, em convênio com a Fundação Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, na coleção *Assim era o Rádio*, sem data de reedição.

- **No Tempo de Noel Rosa.** Criação, produção e apresentação: Almirante. Rádio Tupi, apresentado entre 06/04/51 e 31/08/51. (11 fitas cassetes)
- **Carnaval Antigo vol. I e II.** Produção: Almirante, Rádio Tupi, 3/11/46, 6/11/46, 10/11/46 e 13/11/46 ( 2 fitas cassetes)
- **Viva o samba no.3.** produção: Haroldo Barbosa, apresentação: Almirante. Rádio Tupi, 13/09/50 e 04/10/50. Tema do programa: *Macumba no samba* (1 fita cassete)
- **Instantâneos Sonoros do Brasil. números 1, 2, 3 e 4.** Produção: Almirante e José Mauro, Rádio Nacional, 1940. (4 fitas cassetes)
- **Dicionário Toddy, números 2, 3, 6 e 13.** Produção: Fernando Lobo, Rádio Nacional, 1947. (4 fitas cassetes)

*a.10) Biografias, livros de memórias, crônicas de época e coletâneas de documentos:*

Aguiar, J. - **Nada Além. A vida de Orlando Silva.** SP: Globo, 1995

Alencar, E. de - **Nosso Sinhô do Samba.** RJ: Civilização Brasileira, 1968

- Almirante - **No Tempo de Noel Rosa**. 2a. ed. RJ: Francisco Alves, 1977
- Antônio, I. & Pereira, R. - **Garoto. Sinal dos tempos**. RJ: Funarte, 1982
- Barbosa, Orestes - **Samba**. 2a. ed. RJ: Funarte, 1978
- Barbosa, M. T. - **Carlos Cachaça. Alvorada**. RJ: Funarte, 1989
- Barbosa da Silva, M. T. & Oliveira Filho, A. L. - **Cartola. Os tempos idos**. 3a. ed. RJ: Funarte, 1997
- Barbosa da Silva, M. T. & Santos, L. - **Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas**. RJ: Funarte, 1979
- Barbosa, V. & Devos, A. M. - **Radamés Gnatalli: o eterno experimentador**. RJ: Funarte, 1985
- Braga, S. - **O lendário Pixinguinha**. 2a. ed. Niterói, RJ: Muiraquitã, 1997
- Cabral, S. - **No Tempo de Ari Barroso** RJ: Lumiar, 1990  
\_\_\_\_\_ - **Pixinguinha. Vida e Obra**. RJ: Lumiar, 1997
- Caetano, Pedro - **54 anos de MPB. O que fiz, o que vi**. 2a. ed. RJ: Pallas, 1988
- Caldeira, J.- **Noel Rosa. De costas para o mar**. 3a. ed. SP: Brasiliense, 1987
- Campos, A. D. S. et. all. **Um certo Geraldo Pereira**. RJ: Funarte, 1983
- Cardoso Jr., A. - **Carmem Miranda. A cantora do Brasil**. SP: Ed. Particular do autor, 1978

\_\_\_\_\_ - **Francisco Alves. As mil canções do Rei da Voz.** Curitiba:  
Revivendo, 1998

Carvalho, L. F. M. de - **Ismael Silva. Samba e resistência.** RJ: José Olympio,  
1980

Dantas, M. – **Cornélio Pires: criação e riso.** SP: Duas Cidades/SCCT, 197

Diniz, E. - **Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida.** 4a. ed. RJ: Rosa dos  
tempos, 1999

Efegê, J. - **Meninos, eu vi.** RJ: Funarte, 1985

Gil-Monteiro, M. - **Carmem Miranda: a Pequena Notável.** RJ: Record, 1989

Giron, L. A. – **Mário Reis. O fino do samba.** SP: ed. 34, 2001

Gomes, B. F. - **Wilson Batista e sua época.** RJ: Funarte, 1985

\_\_\_\_\_ - **Custódio Mesquita. Prazer em conhecê-lo.** RJ: Funarte, 1986

Gonçalves, A. A. T. – **Moreira da Silva. O último dos malandros.** RJ: Record,  
1996

Guimarães, F. (Vagalume) - **Na Roda do Samba.** 2a. ed. RJ: Funarte, 1978

Holanda, N. – **Memórias do Café Nice.** RJ: Conquista, 1969

Lago, Mário - **Na Rolança do Tempo.** 4a. ed. RJ: Civilização Brasileira, 1979

Lira, M. - **Chiquinha Gonzaga. Grande Compositora Popular Brasileira.** 3a.  
ed. RJ: Funarte, 1997

Martins, L. - **Noturno da Lapa**. RJ: Civilização Brasileira, 1964

Máximo, J. & Didier, C. - **Noel Rosa. Uma Biografia**. Brasília: Ed. UNB, 1990

Moraes, M. de – **Recordações de Ary Barroso**. RJ: Mec/Funarte, 1979

Murce, R. – **Os Bastidores do Rádio**. RJ: Imago, 1976

Muniz, A. A. & Maya, M. - **Carmem Costa: com fé eu vou**. RJ: Multimais, 1997

Oliveira, Aloysio de - **De Banda pra Lua**. RJ: Record, 1982

Pacheco, J. – **Noel Rosa e sua época**. RJ: Penna, 1955

\_\_\_\_\_ - **O cantor da Vila**. RJ: Minerva, 1958

Paz, E. A. - **Jacob do Bandolim**. RJ: Funarte, 1997

Pimentel, L. & Vieira, L. F. - **Wilson Batista. Na corda bamba do samba**. RJ:  
Relume Dumará, 1996

Pimentel, L., Vieira, L. F. & Valença, S. - **Um escurinho direitinho. Vida e  
Obra de Geraldo Pereira**. RJ:  
Relume Dumará, 1995

Ribeiro, R. - **Orlando Silva. Cantor número um das multidões**. SP: Cruzeiro  
do Sul, s/d

Rodrigues, S. M. B. C. - **Jararaca e Ratinho. A famosa dupla caipira**.  
RJ:Funarte, 1983

Ruiz, R. - **Araci Cortes. Linda Flor**. RJ: Funarte, 1984

Severiano, J. - **Yes, nós temos Braguinha**. 2a. ed. RJ: Funarte, 1997

Silva, M. T. B. & Oliveira Filho, A. L. de - **Filho de Ogum Bexiguento**. RJ: Funarte, 1979

\_\_\_\_\_ - **Paulo da Portela. Traço de união entre culturas**. RJ: Funarte, 1979

Soares, M. T. M. - **São Ismael do Estácio. O sambista que foi Rei**. RJ: Funarte, 1985

Valença, S. S. - **Tra-la-lá**. RJ: Funarte, 1981

Vargens, J. B. M. - **Candeia, luz da inspiração**. 2a. ed. RJ: Funarte, 1997

Velloso, M. - **Mário Lago. Boêmia e Política**. 3a. ed. RJ: FGV, 1998

Vianna, L. C. R. - **Bezerra da Silva: produto do morro**. RJ: Zahar, 1998

Vieira, J. & Norberto, N. - **Herivelto Martins: uma escola de samba**. RJ: ensaio, 1992

## ***b) Bibliografia especializada e obras de referência:***

### ***b.1) Livros e artigos***

Abreu, M. de A. - "Reconstruindo uma história esquecida: origens e expansão das favelas do Rio de Janeiro". in: **Espaço & Debate**. no. 37, 1994

Adorno, T. & Horkheimer, M. - "A Indústria Cultural". in: **Dialética do Esclarecimento**. trad. G. A. de Almeida, 2a. ed. RJ: Zahar, 1985

Alves, H. L. - **Sua Excelência o Samba**. SP: Palma, 1968

Anderson, B. - **Nação e Consciência Nacional**. SP: Ática, 1989

Andrade, M. - **Ensaio sobre a música brasileira**. 3a. ed. SP: Martins/Brasília:INL, 1972

\_\_\_\_\_ - **Música de Feitiçaria no Brasil**. 2a. ed. BH: Itatiaia/INL, 1983

\_\_\_\_\_ - **Aspectos da música brasileira**. RJ/BH: Vila Velha, 1991

\_\_\_\_\_ - **Pequena história da música**. BH: Itatiaia, 1987

Augras, M. – **O Brasil do Samba-Enredo**. RJ: FGV, 1998

Augusto, S. – **Este Mundo é um Pandeiro**. SP: Cia das Letras, 1989

Avancini, J. A. – **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998

Azevedo, A. – **O Cortiço**. SP: OESP/Klick, 1999

Barraud, H. – **Para compreender as músicas de hoje**. SP: Perspectiva, 1997

Barreto, L. – **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 11ª ed., SP: Ática, 1993

Barros, O. - "Pixinguinha contra os foros da civilização". in: **Série Depoimentos**.

**Pixinguinha**. RJ: MIS, 1997

Berendt, J. E. - **O Jazz: do Rag ao Rock**. SP: Perspectiva, 1987

Bernadet, Jean-Claude – **Cinema Brasileiro: propostas para uma história.**  
2ª ed. RJ: Paz

e Terra, 1979

Burke, P. - **Cultura Popular na Idade Moderna.** SP: Cia das Letras, 1989

Cabral, S. - **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** RJ: Lumiar, 1996

\_\_\_\_\_ - **A MPB na era do Rádio.** SP: Moderna, 1996

\_\_\_\_\_ - **ABC do Sérgio Cabral. Uma desfile dos craques da MPB.** RJ:  
Codecri, 1979

Cacciatore, O. G. - **Dicionário de cultos Afro-brasileiros.** 3a. ed.  
RJ:Forense,1988

Calado, C. - **O Jazz como Espetáculo.** SP: Perspectiva/SEC, 1990

Caldas, W. - **Luz Neon: Canção e Cultura na Cidade.** SP: Studio  
Nobel/SESC, 1995

Cardoso Jr., A. - **Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de  
discos do Brasil.**

Sorocaba: DRCS/FJA, 1986

Casé, R. - **Programa Casé. O Rádio começou aqui.** RJ: Mauad, 1995

Castro, R. – “Música Popular, das ‘bananas’ ao ‘desafinado’”. in: **OESP,**  
Caderno 2, 16 de  
setembro de 2000

Cazes, H. - **Choro: do quintal ao Municipal..** SP: Ed. 34, 1998

Chase, G. - **Do Salmo ao Jazz**. RJ/SP/Porto Alegre: Globo, 1957

Chauí, M. - **Conformismo e Resistência**. 3a. ed. SP: Brasiliense, 1989

DaMatta, R. - **O que faz o Brasil Brasil?** 7a. ed. RJ: Rocco, 1994

D'Araujo, M. C. - **O Estado Novo**. RJ: Zahar, 2000

**Enciclopédia da Música Brasileira**. 2a. ed. SP: Art ed./ Publifolha, 1998

Esteves, E. - **Acordes e Acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941**. RJ: Multiletra, 1996

Fenerick, J. A. - **O Anarquismo Literário: um utopia na contramão da modernização do Rio de Janeiro**. SP: FFLCH-USP, 1997

Gardel, A. - **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. RJ: Biblioteca Carioca, 1995

Gomes, A. de C. - **A invenção do Trabalhismo**. SP: Vértice/RJ: IUPERJ, 1988

Griffiths, P. - **A Música Moderna**. RJ: Zahar, 1987

Herzhaft, G. - **Blues**. SP: Papyrus, 1989

**História: Questões & Debates**. Curitiba, Ed. Da UFPR, ano 16, vol. 31, julho/dezembro de 1999

Hobsbawn, E. J. - **História Social do Jazz**. 2a. ed., RJ: Paz e Terra, 1990

\_\_\_\_\_ - **Era dos Extremos. O breve séc. XX**. SP: Cia das Letras, 1995

\_\_\_\_\_ & Ranger, T. – **A Invenção das Tradições**. 2ª ed., RJ: Paz e Terra, 1997

Jones, L. - **O Jazz e sua influência na cultura americana**. RJ/SP: Record, 1963

Lenharo, A. - **Cantores do Rádio**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995

Lisboa Jr., L. A. - **A presença da Bahia na MPB**. Brasília: Musicmed, 1990

Lopes, N.- **O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. RJ: Pallas, 1992

\_\_\_\_\_ - “Samba e ascensão social: uma utopia”, in: **Vozes: Revista de Cultura**,

abr. 1979, ano 73, vol. 73, nº3. Petrópolis: Vozes, 1979

Nepomuceno, R. – **Música Caipira: da roça ao rodeio**. SP: Ed. 34, 1999

Netto, J. C. Costa – **Direito autoral no Brasil**. SP: FTD, 1998

Maggie, Y. - **Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil**. RJ: Arquivo Nacional, 1992

Maia, M. – **Villa Lobos. Alma brasileira**. RJ: Contraponto/Petrobrás, 2000

Matos, C. - **Acertei no Milhar**. RJ: Paz e Terra, 1982

Medaglia, J. - **Música Impopular**. SP: Global, 1988

Mendes, G. - "A música". in: Ávila, A. (org.) - **O modernismo**. SP: Perspectiva, 1975

Mendonça, A. R. – **Carmem Miranda foi a Washington**. RJ: Record, 1999

Micheli, M. de - **As Vanguardas Artísticas**. SP: Martins Fontes, 1991

Moraes, J. G. V. de - **Sonoridades Paulistanas**. RJ: Funarte, 1993

\_\_\_\_\_ - **Metrópole em sinfonia: História, Cultura e música popular em São Paulo nos anos 30**. SP: FFLCH/USP, 1997

Moreira, S. V. – **O rádio no Brasil**. RJ: Rio Fundo, 1991

Morelli, Rita de C. L. – **Arrogantes, anônimos e subversivos**. SP: Mercado de letras, 2000

Moura, R. - **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2a. ed. RJ: Funarte, 1995

Naves, S. C. – **O violão Azul. Modernismo e música popular**. RJ: FGV, 1998

Needell, J. D. - **Belle Epóque Tropical**. SP: Cia das Letras, 1993

Oliveira, N. de - **Quaesitu. O que é Escola de Samba?** RJ: Pallas, 1996

Ortiz, R. - **A morte branca do feiticeiro negro**. 2a. ed. SP: Brasiliense, 1991

\_\_\_\_\_ - **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. SP: Brasiliense, 1999

Pereira, J. B. B. - **Cor, Profissão e Mobilidade. O Negro e o Rádio de São Paulo**. SP: Pioneira/Edusp, 1967

- Ramos, F. (org.) – **História do Cinema Brasileiro**. SP: Art Editora, 1987
- Rangel, L. - **Sambistas & Chorões**. SP: Francisco Alves, 1962
- Rose, P. – **A Cleópatra do Jazz**. RJ:Rocco, 1990
- Rosenfeld, A. - **Negro, Macumba e Futebol**. SP:Perspectiva,1993
- Ruiz, R. - **O Teatro de Revista no Brasil**. RJ: INACEM, 1988
- Sandroni, C. – **Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917/33)**.  
RJ: Zahar/UERJ, 2001
- Santos, C. J. F. - **Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)**.  
SP: Annablume/Fapesp,1998
- Saroldi, L. C. & Moreira, S. V.- **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**.  
RJ:Funarte, 1984
- Schurmann, E. F. – **A música como linguagem. Uma abordagem histórica**.  
2ª ed. SP:  
Cnpq/Brasiliense, 1990
- Schwarcs, L. M. – **O Espetáculo das Raças**. SP: Cia das letras, 1993
- Seincman, E. - "Tradição, Vanguarda, na música futurista italiana". in: **Revista USP**.  
no.9. SP: USP, mar/abr/mai 1991
- Sevcenko, N. - **Literatura como Missão**. 3a. ed. SP: Brasiliense, 1989  
\_\_\_\_\_ - **Orfeu Extático na Metrópole**. SP: Cia das Letras, 1992

\_\_\_\_\_ - "As muralhas invisíveis da Babilônia moderna". in: **Óculum**  
(Revista de arquitetura, arte e cultura). no.1, Ano II, Campinas,  
1985

\_\_\_\_\_ - "A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio", in: **História  
da Vida Privada no Brasil, vol.3.** SP: Cia das  
letras, 1998

Severiano, J. & Mello, Z. H. – **A Canção no Tempo, vol. 1.** SP: ed. 34, 1997

Skidmore, T. E. - **Preto no Branco.** RJ: Paz e Terra, 1976

Soares, A. – "Aquarelas brasileiras: a exaltação nacional na música popular",  
in: **Cadernos  
de Filosofia e Ciências Humanas**, FNP, vol.6, nº10, abril de  
1998

Sodré, M. - **Samba, o dono do corpo.** RJ: Mauad, 1998

Sodré, N. W. - **Síntese de História da Cultura Brasileira.** 4a. ed. RJ:  
Civilização Brasileira, 1976

Soihet, R. – **A subversão pelo riso.** RJ: FGV, 1998

Strinati, D. – **Cultura Popular: uma introdução.** SP: Hedra, 1999

Tatit, L. – **O Cancionista. Composições de canções no Brasil.**  
SP:EDUSP,1996

Tavares, R. C. – **Histórias que o rádio não contou.** 2ª ed. SP: Habra, 1999

Tinhorão, J. R. - **Música popular: do gramofone ao rádio.** SP: Ática, 1981

\_\_\_\_\_ - **História Social da Música Popular Brasileira.** SP: Ed. 34, 1998

\_\_\_\_\_ - **Pequena História da Música Popular.** SP: Vozes, s/d. (Círculo do livro)

\_\_\_\_\_ - **Música Popular: um tema em debate.** 3a. ed. SP: Ed. 34, 1997

\_\_\_\_\_ - **Música Popular: Teatro e Cinema.** SP: Vozes, 1972

\_\_\_\_\_ - **O samba agora vai...** RJ: JCM, 1969

Tota, A. P. – **O Imperialismo Sedutor. A americanização do Brasil na época da**

**Segunda Guerra.** SP: Cia das Letras, 2000

Travassos, E. - **Os mandarins malogrados.** RJ: Funarte, 1997

\_\_\_\_\_ - **Modernismo e música brasileira.** RJ: Zahar, 2000

Ulloa, A. - **Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.** RJ: Multimais, 1998.

Valença, R.- **Carnaval. Para tudo se acabar na quarta-feira.** RJ: Relume Dumará, 1996

Vários Autores - **Revista USP: Dossiê Sociedade de Massa e Identidade.** no. 32. SP: USP, 1997

Vasconcelos, A.- **Panorama da Música Popular Brasileira.** vol. I. e Vol. II 3a. ed. SP: Martins, 1961

\_\_\_\_\_ - **A nova música da República Velha.** s/e, 1985

\_\_\_\_\_ - **Raízes da Música Popular Brasileira.** RJ: Rio Fundo, 1991

Velloso, M. - **As tradições populares na Belle Epóque carioca.** RJ: Funarte, 1988

\_\_\_\_\_ - **Modernismo no Rio de Janeiro.** RJ:FGV,1996

Ventura, R. - **Estilo Tropical.** SP: Cia das Letras, 1991

Verdana, H. - **Jazz em Porto Alegre.** Porto Alegre: LP&M/Funarte, 1987

Vianna, H. - **O Mistério do Samba.** RJ: Zahar/UFRJ, 1995

Wisnik, J. M. – **O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas.** 2ª ed.  
SP: Cia das

Letras, 1999

\_\_\_\_\_ & Squeff, E. – **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira:  
Música.** SP: Brasiliense,1982

Xavier, I. (org.) **O Cinema no Século.** RJ: Imago, 1996

Ykeda, A. – “Jazz-bands e ações históricas no Brasil” in: **OESP**, Suplemento  
Cultura, 28/11/1987

*b.2) Documentário de apoio:*

**Why Toes Tap. Marsalis on Rhythm.** Prod. Peter Gelb/Pat Jaffe, 1994.