



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo

Gabriel Valladares Giesta

**Das Cores da Música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937)**

São Gonçalo  
2012

Gabriel Valladares Giesta

**Das Cores da Música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Iza Terezinha Gonçalves Quelhas

São Gonçalo

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/D

G455 Giesta, Gabriel Valladares.  
TESE Das cores da música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937) /  
Gabriel Valladares Giesta. – 2012.  
177 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iza Terezinha Gonçalves Quelhas.  
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Samba – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XX – Teses. 2. Registros sonoros –  
Indústria - Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XX – Teses. I. Quelhas, Iza Terezinha  
Gonçalves. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de  
Formação de Professores.

CDU 78.067.26(815.3)“19”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
tese/dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

Data

Gabriel Valladares Giesta

**Das Cores da Música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Aprovada em 31 de julho de 2012.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Iza Terezinha Gonçalves Quelhas  
Centro de Educação e Humanidades - UERJ

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Rui Aniceto Nascimento Fernandes  
Centro de Educação e Humanidades - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sandra Mara Silva de Lima Mendes  
Centro Universitário Moacyr Sreder Bastos

São Gonçalo

2012

## DEDICATÓRIA

"Amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual portando uma carga diferente de experiências e recordações, e cada qual seguindo o seu próprio rumo. Justamente por isso, significa um acordo sobre o futuro e, portanto, sobre um grande desconhecido. [...] Meu desejo de amar e ser amado só pode se realizar se for confirmado por uma genuína disposição de entrar no jogo para o que der e vier, a comprometer a minha própria liberdade, caso necessário, para que a liberdade da pessoa amada não seja violada." (Zygmunt Bauman) Dedico este trabalho à pessoa que, com atitudes diárias, me faz compreender, cada vez mais, os significados desta palavra definida acima. Ao meu grande amor, Maria Izabel.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai William que, além de proporcionar-me a segurança e exemplo dignos da melhor figura paterna, é um grande amigo, sempre disposto a me auxiliar na conquista de cada sonho.

À minha mãe Cláudia, pela infinita boa vontade, carinho e atenção presente em todos os dias de minha vida. E, também, em memória aos meus avós maternos, Maria e José.

Ao meu querido irmão, Guilherme, parte integrante desta dissertação, pois, além de outras ajudas, presenteou-me com o livro de Paul Gilroy, uma das bases teóricas da pesquisa.

À minha amada avó, Eunice Giesta e ao meu falecido e querido avô, Wellington. Aos meus sogros Elza e Antônio, juntamente com sua filha Nívia, grande amiga em todos os momentos.

A todos os meus amigos, entre estes, em especial, os companheiros de mestrado por compartilharem debates, críticas, angústias e elogios por todo esse caminho.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em História Social da FFP. Neste caso, um agradecimento em especial para a secretária Andréia Cabral, exemplo de competência, sempre fazendo o possível para ajudar de forma cotidianamente agradável.

À professora Martha Abreu, um grande referencial tanto em termos acadêmicos quanto pessoais e ao professor Rui Aniceto, sempre disposto e acessível, agradeço a sua enorme boa vontade.

A sempre atenciosa e presente professora Iza T. Quelhas, orientadora e amiga, cujas ideias em muito enriqueceram este trabalho.

Por fim, ao meu anjinho, Maria Izabel Valença Barros, agradeço pela paciência, leituras, carinhos, ombro amigo, por me fazer uma pessoa melhor e que, com um simples

sorriso ou tom de voz, faz desaparecer toda tristeza e angústias que possam estar presentes no coração de alguém. Meus agradecimentos a esta pessoa necessitaria de uma dissertação à parte.

Se é pra parar de fumar to contigo  
Se é pra parar de beber vou tentando  
Só não consigo viver sem meu samba  
Que é minha sina, é meu vício e acalanto

A minha energia é meu samba  
O samba é o meu mensageiro  
Nele expresso amor por você  
E me entrego de corpo inteiro  
Falar de samba é bom,  
Falar de você é melhor  
É prazer ritmado e apaixonado  
Que inspira em desejo pra sempre te amar  
Você é o enredo, é a luz que ilumina o meu caminhar

Deixa eu cantar meu samba, deixa  
Deixa eu mostrar pro povo que sou, feliz  
Eu preciso te amar  
Pra você me entregar  
Eu preciso de amor pra cantar e compor  
Eu preciso expressar na cadencia do samba  
O que eu sinto que sou

Deixa Eu Cantar Meu Samba

*Flávio Régis / Marcos Alexandre*



## RESUMO

GIESTA, Gabriel Valladares. *Das Cores da Música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937)*. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2012.

A presente dissertação tem como objetivo analisar o samba durante o início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, em especial a produção fonográfica do grupo do Estácio entre os anos de 1928 a 1937. Para isto, far-se-á um exercício micro-histórico de alternar entre escalas micro e macro de análise, tanto temporal quanto espacial. Isto é, criar uma ponte de diálogo entre trajetórias individuais e/ou de grupos (vivências e produções culturais dos sambistas) com contexto social mais amplo (cidade do Rio e Brasil), e também, entre o momento em específico de atuação do nosso objeto de pesquisa (1928 -1937) em relação a temporalidades mais longas que nos ajudam a entender processos mais amplos que o envolvem. Ou seja, começar desde a independência do Brasil, passando pelas primeiras menções ao samba até as progressivas transformações que esta manifestação cultural passa em direção à sua formação enquanto gênero musical, para, por fim, se fazer uma análise mais aprofundada dos sambistas do Estácio junto à indústria fonográfica. Nesta linha, é preciso ver o samba e os populares em toda sua pluralidade, atentando para a diversidade de experiências tanto individuais como entre os diferentes grupos e/ou gerações de sambistas envolvidos. Isto não impede de englobar o samba, de forma geral, no conceito de cultura popular, pois este contempla as diversas formas de atuação e expressão dos setores populares, onde veicularam suas visões identitárias, culturais, religiosas e, até mesmo, buscaram enquadrar-se como parte constitutiva da nação brasileira, traçando caminhos alternativos de cidadania. Ao fazê-lo, acabaram por dar luz aos diversos conflitos típicos da sociedade carioca e brasileira nas décadas de 1910 - 1930: suas dimensões identitárias, de gênero e, principalmente, sociais e raciais. Afinal, conclui-se que, em sua atuação junto à indústria fonográfica, os sambistas do Estácio deixaram expostos tais conflitos, demarcando uma *diferença* identitária, típica da Diáspora Africana.

Palavras-chave: Samba. Cultura popular. Música popular. Indústria fonográfica. Estácio.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the samba during the early twentieth century in the city of Rio de Janeiro, in particular the phonographic production of the music group from Estácio between the years 1928 to 1937. For this, we will do a micro-historic exercise of alternating between micro and macro scales of analysis, both temporal and spatial. That is, create a bridge for dialogue between individual and/or group trajectories (experiences and cultural productions of samba musicians) with wider social context (the city of Rio and the Brazil), and also between the time-specific of the actions of our object of research (1928 - 1937) in relation with longer time frames that help us understand wider processes that surround it. That is, starting from the independence of Brazil, through the first references to samba to the progressive changes that this cultural manifestation goes toward your formation as a musical genre, to finally make a deeper analysis of samba musicians from Estácio within music industry. In this line, we must see the samba and popular in all its plurality, noting the diversity of experience both individual and between different groups and/or generations of samba involved. This does not avoid samba to encompass, in general, the concept of popular culture, because this one includes various forms of activity and expressions of the popular sectors, where they conveyed their identity, cultural and religious views, and even tried to fit as a constituent part of the Brazilian nation, tracing alternate paths to citizenship. In doing so, they ended up giving light to various conflicts typical of the Carioca and Brazilian society in the decades of 1910 - 1930: their dimensions of identity, gender and especially racial and social. After all, it is concluded that in their work with the music industry, the samba musicians from Estácio left exposed such conflicts, marking a difference of identity, typical of the African Diaspora.

Keywords: Samba. Popular culture. Popular music. Phonographic industry. Estácio.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>MÚSICA POPULAR E SAMBA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM QUESTÃO</b> .....	32
1.1	<b>Reflexões sobre memórias e historiografia do samba e da música popular brasileira: dos folcloristas aos autores da década de 1940</b> .....	34
1.2	<b>Memórias do Samba após a década de 1950: entre memorialistas, historiadores e sambistas</b> .....	50
1.3	<b>Articulações entre memórias e identidades do samba &amp; culturas políticas no Brasil em torno da questão racial</b> .....	60
2	<b>SAMBA E CULTURA POPULAR NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX</b> .....	67
2.1	<b>Embranquecimentos e amorenamentos: cultura popular carioca da Primeira República ao Estado Novo</b> .....	68
2.2	<b>Da festa às escolas de samba: sociabilidade, negociação e conflito do samba carioca</b> .....	74
2.3	<b>Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras</b> .....	88
3	<b>A PRODUÇÃO FONOGRAFICA DO GRUPO DO ESTÁCIO (1928-1937)</b> .....	105
3.1	<b>Um novo samba no pedaço?</b> .....	106
3.2	<b>Sobre malandragem, relacionamentos amorosos e mulheres</b> .....	115
3.3	<b>Samba do Estácio: Identidade Nacional e/ou crítica social?</b> .....	127
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	138
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	144
	<b>ANEXO A - Composições analisadas dos principais compositores do Estácio (1928 a 1937)</b> .....	155
	<b>ANEXO B - Mapa do Samba de 1935 adaptado de Franceschi (2010)</b> .....	175
	<b>ANEXO C - Legenda do mapa presente no Anexo B</b> .....	176

## INTRODUÇÃO

A história das relações raciais e da cultura popular no Brasil tem sido contada, frequentemente, por um viés simplificador, o qual costuma seguir uma grande narrativa: escravidão, uma república “velha” racista, um estado “novo” manipulador que valorizava a mestiçagem, e, assim por diante. Nesta perspectiva tradicional, as lutas por cidadania, afirmação identitária e cultural dos afro-descendentes só ocorre a partir dos anos 70. Entretanto, o samba no Rio de Janeiro do início do século e todos os conflitos que o permeiam podem ampliar as possibilidades de análise, nos dando um olhar diferenciado sobre a complexidade presente na história das relações raciais no Brasil do início do século XX.

Tendo tais questões em mente, a presente dissertação busca trabalhar um tema - relações raciais, cidadania e cultura popular no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX - através de um objeto de pesquisa - o samba, em especial o produzido na indústria fonográfica pelos sambistas comumente conhecidos como “Grupo do Estácio”, entre os anos de 1928 a 1937. Nestes termos, não se propõe uma história da música popular e do samba por si próprios, nem muito menos uma mera pesquisa sobre relações raciais e cultura popular, mas sim as confluências e divergências entre ambas.

Esta temática é resultado de desdobramentos de reflexões iniciadas na graduação em História da Universidade Federal Fluminense, que foram sendo moldadas, ganhando forma e empiria, no percurso do mestrado no Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Neste caminho árduo, tivemos de recortar o objeto de pesquisa, buscar fontes mais específicas para analisar, além de aprofundarmos nossas leituras. Assim sendo, o que antes era uma ideia ampla de se pensar “música popular e questão racial no Rio de Janeiro” foi se tornando uma dissertação de mestrado mais madura e sólida em termos de pesquisa histórica.

Em primeiro lugar, chegamos à conclusão que “música popular” seria um objeto de pesquisa demasiadamente aberto, o que nos trouxe a necessidade de nos restringirmos a um “gênero musical”, o qual já era foco de nossas preocupações: o samba. Mesmo assim, constatamos a impossibilidade de se analisar todas as músicas de samba, pois esta é uma manifestação plural, com diversas canções gravadas, dos mais diferentes gostos, ritmos, estilos e compositores. Então, durante a qualificação desta dissertação, foi proposta a solução:

escolher alguns músicos, em específico. Decidimos analisar as músicas gravadas pelo Grupo do Estácio, devido a diversos motivos: sua importância na memória do samba e na indústria fonográfica dos anos 1920/1930; as polêmicas e conflitos identitários surgidos em torno de sua atuação; a originalidade em analisar um conjunto de fontes pouco estudado; entre outras questões que ficarão mais claras no decorrer da dissertação.

Evidentemente, o trabalho do historiador se faz a partir de escolhas feitas e tais opções acabam por deixar de lado grupos sociais que também tiveram história e importância, até mesmo em relação ao objeto de pesquisa estudado, em nosso caso o samba. Sobre isto, como definimos a indústria fonográfica como foco de análise, devido ao melhor acesso às fontes preservadas, muitos foram os sambistas que ficaram de fora de nossa história (sem contar alguns que também gravaram, mas devido a restrições de tempo e forma inerentes a uma dissertação de mestrado, não foram citados). Desde já, fica aqui registrado que a presente pesquisa, por mais que tenha objetivos maiores, é *uma* história possível do samba, a qual não restringe outras possibilidades, olhares e atores dentro deste tema.

Neste processo de amadurecimento pelo qual o autor desta pesquisa passou, também foi necessária uma melhor definição da temporalidade a ser estudada. Sendo assim, chegamos à conclusão de iniciar a análise a partir do ano da primeira música gravada por integrantes do grupo do Estácio (1928), terminando no momento em que tanto as festas quanto as canções de samba passam a conviver com uma atuação mais ativa do Estado, que passa a entrar, de forma massiva, neste circuito a partir de 1937, com o Estado Novo.

À medida que o Estado entra em campo para empreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou resignificação do samba – notadamente a partir do “Estado Novo” -, ele atuará seletivamente na perspectiva de aproximar o samba de seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante frente ao ideário do Governo Vargas. (PARANHOS, 2006, p. 2)

Sendo assim, escolhemos não analisar as músicas gravadas após o ano de 1937, pois teríamos de ampliar mais ainda a dissertação para discutir estas questões citadas acima por Paranhos (2006). Entretanto, tal recorte cronológico de 1928 a 1937 não é algo que nos ingressará na análise histórica, pois será preciso, em alguns momentos, fazer o movimento historiográfico de ir um pouco mais atrás, mais a frente, esticar e puxar o tempo, para que alguns processos e dimensões importantes sejam mais bem compreendidos pelo leitor.

Ao estudar o samba e, em especial as músicas do grupo do Estácio, tivemos dois objetivos em mente: **1)** analisar as diferentes representações identitárias (classe, raça, gênero ou em relação ao próprio samba) presentes nas canções gravadas, e; **2)** trazer à luz os diversos

conflitos presentes em torno do samba e da música popular no Rio de Janeiro, através de depoimentos de sambistas, músicas gravadas, debates em jornais e revistas especializadas, de forma a explicitar problemáticas da época envolvendo questões étnico-raciais e sociais na cidade carioca do início do século XX.

De fato, das diversas fontes citadas acima, são as músicas gravadas pela indústria fonográfica o nosso foco de análise, sendo que as demais fontes irão nos auxiliar a cruzar informações de forma a enriquecer e complexificar o quadro identitário em torno dos sambistas e sambas estudados. Neste caso, por exemplo, cabe fazer uma ressalva sobre os depoimentos utilizados, pois não pretendemos fazer uma pesquisa de história oral, a qual analisaria de forma mais aprofundada e especializada as memórias presentes nos sambistas. Na realidade, tais depoimentos nos servirão como indícios, fragmentos de lembranças a serem cruzadas com outras fontes de maneira a conseguirmos alcançar processos importantes presentes no passado do samba.

Por fim, antes de iniciarmos a leitura da dissertação, cabe uma breve apresentação de como ela foi estruturada. Segundo Anthony Seeger (2008),

A música não é apenas som. Música é também [...] a intenção de fazer sons, é a mobilização de grupos para fazer sons, é a indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música. [...] música é um dos processos sociais através dos quais as pessoas criam e participam em relações sociais de diversos tipos. A música é, assim, um recurso social que, em certos momentos, vai ser utilizado junto a outros recursos sociais. (SEEGER, 2008, p. 20)

Este conceito de “música” tem plena relação com os posicionamentos do que compreendermos ser uma história social da cultura, a qual entende “cultura” para além da ideia simplista de “arte pela arte”, mas vendo-a dentro da sociedade, como parte integrante e atuante do contexto social e histórico que se insere. Sendo assim, no primeiro momento deste trabalho, durante a introdução, nos dedicamos em definir estas ideias melhor, dissertando sobre os campos de pesquisa em que estão presentes alguns de nossos posicionamentos teórico-metodológicos.

Sobre isto, é preciso pontuar que a presente dissertação não tem a pretensão de fazer uma etnomusicologia dos sambas em questão, pois, para isto, seria necessária uma formação musical profunda que nos possibilitasse analisar as canções de forma mais completa, vendo variações sonoras, melódicas, rítmicas, instrumentais. Como diz José Geraldo Vinci de Moraes (2000), o ideal seria contemplar estas questões para se fazer a relação entre história e música, no entanto, as limitações presentes no tempo do mestrado nos impossibilitaram de fazê-lo de forma completa. Para compensar tais restrições, buscamos auxílio em trabalhos de

pesquisadores e etnomusicólogos que podem nos ajudar a ver estes aspectos presentes nas músicas, acrescentando a eles nossas análises das letras e da indústria fonográfica.

Já no primeiro capítulo da dissertação, analisamos as memórias e identidades construídas em torno da música popular e do samba, entre pesquisadores, intelectuais e os próprios sambistas. A ideia é fazer mais do que um levantamento historiográfico do tema que encontramos em muitas dissertações de mestrado e livros de história, mas sim entender como as memórias e identidades sobre o samba (e a música popular) fizeram parte da cultura histórica do Brasil, principalmente no que concernem as relações raciais. Por fim, ver como que cada memória sobre isto se relaciona, diretamente, com as diferentes culturas políticas defendidas no Brasil no que tange, principalmente, a questão racial. Portanto, este capítulo, além de nos introduzir nos principais debates em torno do tema da pesquisa, no ajuda a demonstrar como, durante longa data, samba, música popular e questão racial estiveram relacionados.

No segundo capítulo, faremos um breve levantamento do contexto histórico no qual o samba carioca começa a mostrar suas caras e passos. Refletiremos sobre os principais processos e conflitos históricos vividos pelos populares e pela cultura popular na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Neste caso, pretende-se vislumbrar os espaços de sociabilidade do samba no período em questão (Festas, carnaval, rodas, batuques, bares, gafieiras) tentando alcançar as experiências vividas pelos músicos que então começariam a gravar samba durante as décadas de 1910 a 1930. Aí então, discutiremos o papel da indústria fonográfica nascente em relação à música popular.

Em seguida, no terceiro capítulo, será estudada, de forma mais aprofundada, as gravações dos sambistas do “Grupo do Estácio”. Primeiramente, suas semelhanças e diferenças em relação aos primeiros músicos a gravarem sambam na indústria fonográfica, os “primeiros sambistas”. Faremos, também, um levantamento das gravadoras, principais compositores e intérpretes. Ademais, veremos quais as principais temáticas gravadas por estes sambistas, fazendo um quantitativo tanto por compositor quanto em termos gerais, ao mesmo tempo, analisando as músicas de forma qualitativa, vendo como cada uma dialogava com questões prementes da sociedade e músicos cariocas da época.

Por fim, terminaremos a dissertação com nossas ideias e posicionamentos mais conclusivos em relação à história elaborada sobre o samba, definindo e se posicionando em relação às questões trazidas pelo objeto de pesquisa, principalmente no que concerne sua relação com o aporte teórico sobre diáspora africana, entre outros.

### ***Primeiros passos: reflexões teórico-metodológicas***

Toda pesquisa histórica deve dialogar com um conjunto de referenciais teóricos que a auxiliam na análise de seu objeto de pesquisa. Para fazê-lo é preciso confrontar de um lado uma base conceitual prévia com, do outro lado, as descobertas e questões apresentadas pelo próprio objeto de pesquisa. Neste caso, é necessário adequar os referenciais teóricos, muitas vezes elaborados em contextos e pesquisas diversas à realidade a qual o historiador irá analisar.

Dáí a proposta de, antes de entrarmos mais afundo nos capítulos da dissertação, fazermos tal exercício de reflexão sobre como alguns conceitos da antropologia e da história cultural que podem auxiliar-nos para pensar o samba em seu momento de ascensão no mercado cultural carioca e de definição como gênero musical, durante as primeiras décadas do século XX. Assim sendo, buscaremos, também, nesta introdução, delimitar um posicionamento teórico-metodológico para a dissertação, de forma a, sempre que possível, inter-relacionar o objeto de pesquisa com debates sobre conceitos-chaves para o fazer historiográfico.

Para isto, é de vital importância apresentar, em um primeiro momento, o campo da história o qual influenciou, mais fortemente, a presente pesquisa: a história cultural. Discutiremos, assim, os caminhos da história cultural, ou seja, como gradualmente vai se construindo um campo de pesquisa heterogêneo, porém com características comuns, e quais são os importantes debates envolvendo tal processo.

Em um segundo momento, analisaremos o conceito de cultura, entre outros relacionados. Por último, um espaço conclusivo em que iremos debater o conceito de cultura popular. As reflexões sobre os diferentes autores e suas possíveis controvérsias teóricas, nos guiarão durante a pesquisa na construção destes conceitos chaves citados acima, diretamente relacionados com nosso objeto de pesquisa: o samba carioca.

### ***Os caminhos da História Cultural***

Segundo Peter Burke (2005), o termo “história cultural” foi cunhado na Alemanha durante o final do século XVIII. A partir de então, diferentes variedades desta história vêm sendo praticadas pelo mundo. Neste sentido, em consonância com Burke (2000), acreditamos ser altamente produtivo esboçarmos um breve histórico teórico-metodológico para refletirmos



sobre as contribuições presentes em alguns estudos deste vasto “campo”, de forma a fortalecer o aparato teórico de qualquer pesquisa histórica que esteja relacionada com algum aspecto cultural.

Em primeiro lugar, é vital situar a formação da história cultural contemporânea como herdeira direta de fortes debates sobre o conceito de “cultura”, que passam a ter relevância no contexto dos estados alemães durante o século XIX, onde muito se discutiu em torno da diferença entre *Kultur* e *Zivilisation*, estudada por Norbert Elias (1990) e Raymond Williams (1979).

Ao elaborar uma sociogênese da diferença destes conceitos na Alemanha, Norbert Elias (1990) defende que tal divergência tem sua origem em uma antítese surgida pelos conflitos sociais internos nos reinos alemães do século XIX. De um lado, havia uma *nobreza cortesã* que tinha a França como principal referência de civilização, valorizando a língua e hábitos franceses. Nestes termos, o conceito de civilização referia-se à consciência que a sociedade ocidental tem de si mesma como superior, descrevendo sempre um processo, com a premissa de que as sociedades se movem sempre para frente, em um modelo universalista.

Em oposição a esta nobreza, existia uma *intelligentsia*, burguesa e de classe média, que, em busca por legitimidade social, se baseava em realizações intelectuais, artísticas ou científicas, e defendia a língua alemã e as virtudes individuais como referenciais positivos. É neste contexto de embates sociais no século XIX, com o objetivo de criticar os costumes da sociedade cortesã e definir as características alemãs em contraste com outros povos, que o termo *Kultur* começa a se definir em oposição à ideia de civilização, dando ênfase não a um referencial universalista de civilização, mas às identidades e hábitos particulares presentes em um povo.

Segundo Raymond Williams (1979), outro desenvolvimento nos debates entre os dois conceitos se deu após a atuação de Rousseau e o movimento romântico, quando a ideia de civilização passa a ser vista como sinônimo de superficialidade e exterioridade, enquanto a noção de cultura começa a ser associada às individualidades, à vida interior e ao espírito. Nestes termos, o romantismo alemão traz importantes contribuições ao propor a diversidade ao conceito de cultura, vendo cada povo com sua própria cultura e história. Assim sendo, passa-se a pensar em culturas no plural, específicas a cada povo, abrindo espaço para futuras críticas à tradição iluminista com base nos referenciais de civilização, que, mesmo assim, iram perdurar até boa parte do século XX.

Tais questões, levantadas por Elias (1990) e Williams (1979), irão influenciar diretamente os estudos da cultura, pois são debates chaves presentes, em maior ou menor

grau, em grande parte das pesquisas do vasto e variado campo que começa a se definir enquanto história cultural neste mesmo período.

Burke (2005) nomeia este primeiro momento, da História Cultural, de “História Cultural Clássica”. Segundo o autor, em meados do século XIX, alguns autores como Jacob Burckhardt e Johan Huizinga<sup>1</sup> analisaram pinturas, poemas, romances, entre outras obras de arte, enquanto “evidências da cultura e do período em que foram produzidos” (BURKE, 2005, p. 17). Isto é, a partir destas iniciativas que começou a se definir uma nova forma de analisar a cultura, pois, diferentemente da História da Arte que (naquele momento) analisava cada obra por si só, a História Cultural nasce com a pretensão pela generalidade e pelas inter-relações entre as artes e o “espírito do tempo” em que estas se inserem.

Porém, mesmo com as respectivas contribuições teóricas definidas acima, até a década de 1960, a história da cultura foi predominantemente elitista, tendo como foco as manifestações tidas como nobres da sociedade (grande arte, grandes romances e literatura, por exemplo). Segundo Soihet (2003), a história cultural, até este período,

Devido a sua tradição iluminista, privilegiava as ideias e manifestações eruditas, apresentando-se como sinônimo de história intelectual, na qual a noção de ‘civilização’ assumiu espaço crescente. Até mesmo porque melhor se ajustava aos alvos etnocêntricos do pensamento europeu do século XIX, preocupado em demonstrar a superioridade de sua cultura em face das outras [...]. (SOIHET, 2003, p. 11)

Mesmo com estas limitações, o campo da história cultural em formação, juntamente com algumas pesquisas antropológicas, já começava a esboçar novas concepções de cultura altamente progressistas, antes mesmo da década de 1960, como visto acima. Desde os românticos alemães até o relativismo cultural de Franz Boas (2007) no início do século XX, procura-se superar tais concepções etnocêntricas e evolucionistas em torno do estudo das culturas, afastando-se, gradualmente, da concepção de civilização. Progressivamente, vai-se deixando de lado a idéia evolucionista que define alguns referenciais culturais - na maior parte do tempo de matriz européia - enquanto ideal de “civilização” ou modelo positivo de sociedade a ser alcançado pelos outros povos menos desenvolvidos.

---

<sup>1</sup> Os livros citados de Burckhardt e Huizinga chamam-se *A Cultura do Renascimento na Itália*, de 1860 (BURCKHARDT, 2009) e *Outono da Idade Média*, de 1919 (HUIZINGA, 2010), respectivamente.

*Dos Annales à História das Mentalidades: novas abordagens, novas temáticas, novos desafios*

Durante a década de 1920, a primeira geração da escola dos *Annales* também teve importante papel neste panorama de formação de uma história cultural. Ao buscar uma maior aproximação com a Antropologia e demais ciências sociais, historiadores como Marc Bloch e Lucien Febvre assumiram novas concepções teórico-metodológicas e abordagens sobre o passado. A história dos grandes homens e das grandes artes deu lugar aos aspectos coletivos e à vida cotidiana dos diferentes grupos sociais.

Tal perspectiva historiográfica ganha força sobre o rótulo de “História das Mentalidades”, principalmente, na década de 1960. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1997), é difícil fechar uma definição comum a todos os trabalhos de história das mentalidades, porém, quanto às temáticas escolhidas, podemos caracterizá-las em torno de uma “tendência pulverizadora dos estudos sobre o mental, na multiplicidade dos objetos e recortes microscópios” (VAINFAS, 1997, p. 142). Outra característica das “Mentalidades”, que será muito criticada por diferentes teóricos, é a supervalorização da inércia nos processos históricos (sobrevivências, afetividades, continuidades e irracionalidades).

Segundo Chartier (1990), a história das mentalidades, mesmo buscando novos objetos de pesquisa, mantém uma tradição historiográfica clássica, voltada para certa afeição aos princípios de quantificação, a longa duração e a classificação. De acordo com o autor, este primado por uma história “serial” resultaria em uma dupla problemática. Primeiro, a dificuldade de se articular permanências longas e tempos curtos de rompimentos. Segundo, como pensar a relação entre grupos sociais e níveis culturais, ou seja, como articular os distanciamentos culturais primados pelo social. Questões que não conseguem ser respondidas pela idéia coesa de “mentalidade” como algo que o indivíduo tem em comum com outros homens do seu tempo.

Estes questionamentos, entre outros que iremos aprofundar mais a frente, irão abalar os alicerces da história das mentalidades. A partir de então, muitos historiadores defenderão novos princípios em suas pesquisas, dentre os quais podemos citar três: i) renúncias a totalidades explicativas fechadas; ii) novos olhares sobre a redução da escala (micro-história) e; iii) um maior espaço para a subjetividade. Segundo Chartier (1990),

Atualmente, os historiadores das mentalidades reencontram a validade destes modos de questionar, [...] renunciando ao projeto de uma história total, colocam agora o problema das articulações entre opções intelectuais e posição social à escala de segmentos sociais bem

delimitados, mesmo à do indivíduo. A esta escala reduzida, e sem dúvida apenas a essa escala, podem ser compreendidas, sem redução determinista, as relações entre sistemas de crenças, de valores e de representações, por um lado, e de pertenças sociais, por outro. Os processos de análise próprios da história dos pensamentos situados no topo são, assim, mobilizados para um outro terreno, para apreender como um grupo ou um homem ‘comum’ se apropria, à sua maneira, que pode ser deformadora ou mutiladora, das ideias ou das crenças do seu tempo. (CHARTIER, 1990, p. 53)

Portanto, cabe ressaltar que, a partir desse processo que tentamos resumir aqui, os historiadores buscarão novas perspectivas, refugiando-se em novos ‘campos’ teórico-metodológicos, na micro-história, e/ou, de forma mais consistente, ao redor do rótulo ressignificado de “história cultural”. É neste contexto que a história cultural definiu-se como grande refúgio da história das mentalidades ao buscar corrigir alguns problemas teóricos marcantes das mentalidades durante a década de 1970, sem abrir mão das questões e objetos pesquisados (“mental”, por exemplo) e, reafirmando a história enquanto disciplina ou ciência específica, o que vinha sendo fortemente atacado devido às relações com as outras ciências sociais (VAINFAS, 1997).

### *A História Cultural: suas características e desafios*

De acordo com Vainfas (1997), podemos definir quatro grandes características para o que se chama, atualmente, de história cultural. Em primeiro lugar, a história cultural, em grande parte, rejeita o conceito de mentalidades por vê-lo como excessivamente vago e impreciso no que tange as relações entre o mental e o todo social. Nestes termos, a história cultural não nega o estudo do mental, dos micro-recortes e dos costumes, porém defende que isto seja feito buscando suas conexões com a sociedade global.

Uma segunda característica seria a afeição ao popular, ao informal, para além dos estudos das artes “letradas” ou da cultura das elites. Sendo assim, as festas, formas de resistências, crenças heterodoxas e músicas dos populares ganham maior visibilidade. A terceira característica reúne uma maior preocupação com as classes sociais, estratificações e conflitos dentro de cada sociedade. Por fim, a quarta e última característica, porém não menos importante, é a de que a história cultural se define enquanto uma história plural, defendendo abertamente a diversidade e complexidade histórica.

Evidentemente, tais características gerais não levam a resumir a histórica cultural enquanto uma “disciplina” homogênea e fechada. Mais a frente, veremos como importantes autores como Thompson, Chartier, Ginzburg, entre muitos outros, têm visões e pesquisas bastante diferentes no que tange à história cultural. Portanto, tendo em vista que a presente

dissertação dialoga com estes referenciais, faz-se necessária uma análise das principais contendas conceituais presentes no campo da história cultural, iniciando pela própria noção de cultura.

### ***Desafios em torno do conceito de cultura***

Para melhor esboçarmos um conceito de cultura, um caminho a se tomar é levantar alguns questionamentos colocados tanto à história cultural “clássica” quanto à história cultural com influência antropológica. Desta forma, conseguimos nos prevenir de possíveis equívocos ao analisar nosso objeto de pesquisa.

Em primeiro lugar, cabe uma breve ressalva sobre uma questão que parece já superada pela historiografia, mas que é de vital importância para a pesquisa aqui em questão. Trata-se da metáfora Base e Superestrutura, defendida por uma vertente marxista chamada de “vulgar”. Segundo tal metáfora, haveria nas sociedades uma prioridade em relação às necessidades e comportamentos “econômicos” (em uma perspectiva reducionista deste termo) os quais seriam mais importantes do que as normas e sistemas de valores culturais. Neste caso, a cultura aparece como mera espuma da história, sendo determinada pela dimensão “econômica” presente em cada contexto histórico. Segundo Thompson (2001, p. 253), tal teoria deve ser superada, pois defende um modelo de sociedade horizontalmente estruturado em uma base e uma superestrutura, onde o modo de produção e suas relações determinam o social e o cultural:

Por mais sofisticada que seja a ideia, por mais sutil que tenha sido o seu emprego nas mais várias ocasiões, a analogia ‘base e superestrutura’ é radicalmente inadequada. Não tem conserto. Está dotada de uma inerente tendência ao reducionismo ou ao determinismo econômico vulgar, classificando atividades e atributos humanos ao dispor alguns destes na superestrutura (lei, arte, religião, ‘moralidade’), outros na base (tecnologia, economia, as ciências aplicadas), e deixando outros ainda a flunar, desgraçadamente, no meio (lingüística, disciplina de trabalho). (THOMPSON, 2001, p. 256)

Outro importante autor, que irá dialogar abertamente com Thompson, nestas questões, é Raymond Williams. Segundo Hall (2006, p.123-148), na obra de Williams, pode-se encontrar duas ênfases sobre o conceito de Cultura. Uma primeira que a define como a soma das *descrições* pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências, mais voltada, então, para o domínio das ideias. E, uma segunda ênfase, mais antropológica, a qual prioriza os aspectos da “cultura” que se referem às *práticas* sociais. Para além de uma possível separação entre práticas e descrições, Williams defende uma “teoria da cultura” na

qual o conceito de cultura seria o padrão de organização dentro ou subjacente a todas as demais práticas sociais. Neste caso, analisar a cultura seria entender como as inter-relações de práticas e padrões são vividas como um todo.

Raymond Williams e Edward P. Thompson, dois importantes representantes dos Estudos Culturais britânicos, se aproximam muito em suas definições e irão dialogar diretamente um com o outro. Tal diálogo irá ser tão franco a ponto de Williams repensar sua ideia de cultura mais “generalizadora”, após uma crítica de Thompson, pois segundo este último, tal concepção absorve os conflitos e aparece como uma forma inteira de vida. Segundo Hall (2006, p. 132), podemos encontrar em Thompson uma distinção mais clássica entre cultura e o que não é cultura, porém em ambos os autores há o abandono da metáfora base e superestrutura.

Portanto, as ideias presentes nestes dois autores nos fazem chegar à conclusão de que é preciso compreender a cultura imbricada na sociedade e não como mero reflexo de uma base/infra-estrutura. No nosso caso, seria ver o samba inserido na sociedade, na vida material. Isto é, ver o Samba (e os populares que o praticavam) não como mero espelho da realidade carioca na primeira república, mas tendo papel atuante, dialogando, se adequando, negociando, interferindo e se afirmando NA História. Sendo assim, busca-se passar longe de certas teorias que veem a Cultura como mera perfumaria/espuma dos processos econômico-sociais, e sim vendo-a como parte das correntes que vão mover a história (FACINA, 2010). Nossa concepção insere-se nos paradigmas dominantes dos Estudos Culturais, a qual vê a cultura como algo que entrelaça todas as práticas sociais, e que, segundo Hall (2006, p. 133),

Define cultura *ao mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses ‘entendimentos’ são expressos e nos quais estão incorporados (HALL, 2006, p. 133)

Por conseguinte, um conceito de cultura enquanto valores e práticas inseridos NA história nos condicionam analisar não apenas os valores e representações presentes nos samba, mas também como estas músicas se inserem na sociedade carioca no início do século XX enquanto práticas sociais, culturais, políticas e identitárias. Nestes termos, analisar as letras de músicas por si só não basta, pois é preciso ver o papel e lugar dos sambas (valores, representações, ritmos, estéticas, significados) no contexto delimitado. Este posicionamento teórico-metodológico se aproxima do conceito de *experiência* de Thompson, a qual segundo Hall (2006).

(...) trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem o que, para Thompson vai definir a razão de cada modo de produção ser também uma cultura, e cada luta entre as classes ser sempre uma luta entre modalidades culturais [...]. (HALL, 2006, p. 135)

***O problema da homogeneidade no conceito de cultura (unidade x variedade na história cultural) e o espaço do indivíduo (a contribuição da micro-história)***

Outro problema ao se trabalhar com cultura é o que se refere ao perigo de tratá-la de forma homogênea. Ou seja, a ideia de cultura como consenso, sistema de símbolos e valores de um povo pode nos distrair das contradições presentes nas sociedades estudadas. É exatamente nestas questões que Antropologia e História se cruzam.

Segundo Thompson (1998), é preciso ver a Cultura para além da ideia de “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados” (BURKE apud THOMPSON, 1998, p. 17), defendida em alguns trabalhos etnográficos e históricos. Isso significa que é importante entender a cultura também como uma arena de elementos conflitivos onde há sempre trocas, embates e a presença, obviamente, de contradições sociais e culturais. Portanto, o conceito Cultura deve ser usado como um termo descritivo vago, para não cairmos em uma noção ultraconsensual sobre ele. Para isto, é preciso “desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os seus componentes” (THOMPSON, 1998, p. 22) além de inter-relacionar os estudos culturais dentro das relações sociais e das relações de poder que se inserem.

O antropólogo Fredrik Barth (BARTH, 2000) fará coro com E. P. Thompson no que tange à crítica ao conceito de cultura enquanto um todo homogêneo. Segundo Barth (2000), há certa dificuldade de alguns antropólogos em lidar com o desconexo, incoerente e com o multiculturalismo, pois eles são treinados para suprimir tais incoerências presentes nas sociedades em função de um objetivo holista e padronizador. Este tipo de relato evita os aspectos problemáticos do mundo e reafirma uma coerência lógica da cultura, posturas difíceis de serem defendidas, principalmente no que concerne a análise de culturas complexas, onde diversas correntes de tradições culturais estão presentes, se entrecruzando e, também, se chocando.

Tendo isto em vista, Barth (2000) diz que não há como encontrar o “informante” ou a “sentença” que nos explique totalmente uma cultura/sociedade. Isto não significa negar quaisquer construções comuns, mas sim compreender que existem múltiplas correntes

culturais nas sociedades complexas, como é o caso de Bali contemporânea, estudado por Barth (2000), ou a própria cidade do Rio de Janeiro no início do século XX (nosso caso). Para se analisar tal complexidade cultural, Barth defende que o foco esteja nos processos sociais e o que os envolvem, pois segundo o antropólogo, “É melhor nos perguntarmos de que os padrões específicos que observamos são evidências. Devemos perguntar que tipo de consistência encontramos em cada padrão específico, e porque essa forma se desenvolveu justamente aí.” (BARTH, 2000, p. 126).

As questões e desafios levantados por Fredrik Barth acima podem ser associados ao que Peter Burke chama de o “problema fundamental da unidade e variedade, não apenas na história cultural, mas na própria cultura” (BURKE, 2000, p. 237). Segundo Burke (2000), o problema essencial para os historiadores culturais hoje é o diálogo entre fragmentação e unidade. Ou melhor, como revelar uma unidade/coesão nas sociedades estudadas sem negar a diversidade e complexidade cultural. Como pensar os espaços de atuação, contradição, conflito dos indivíduos sem abdicar do contexto histórico ou das estruturas sociais em que aqueles se inserem. Para lidar com estas questões, refletir sobre a Genealogia de Michel Foucault e sobre alguns princípios da micro-história pode ser produtivo.

Sobre Foucault (2005), uma das bases de seus pensamentos é a crítica contundente às análises que defendem uma história totalmente coesa e fechada, as quais apresentam o passado como uma descrição e/ou narrativa coerente. Para fugir destes tipos de posicionamentos, os quais denuncia como teleológicos<sup>2</sup>, o filósofo francês defende o caminho da genealogia: fugir de qualquer ideia fechada de coesão histórica ou “origem” mas sim fazer ressaltar o conflito no passado. Portanto, ao invés de buscar o “reconhecimento” ou uma “identidade sobressalente”, o genealogista, segundo Foucault, oferece um carnaval de máscaras, vendo a história de forma múltipla e complexa, sem perder de vista as possíveis contradições e diversidades presentes no passado e nas sociedades estudadas. Para Michel Foucault (2005):

A história, genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstina em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam. (FOUCAULT, 2005, p. 21)

---

<sup>2</sup> A postura teleológica é altamente criticada entre os historiadores, pois analisaria o passado de forma a buscar uma coerência, objetividade e causalidades pré-determinadas pelo pesquisador que impõe aos tempos pretéritos uma racionalidade presente.



Inspirados nestas palavras, não pretendemos encontrar as raízes identitárias e históricas do Samba Carioca ou do grupo do Estácio em suas gravações no início do século, mas sim entender os conflitos que giravam em torno destas manifestações e de seus atores num determinado momento em que eles começam a ganhar mais espaço na sociedade da época. No entanto, tal ideia de genealogia de Foucault (2005) pode ser entendida como uma renúncia a qualquer coerência histórica, sendo o autor acusado de fragmentar a realidade e de abdicar de qualquer ‘totalidade’ explicativa ou “racionalidade em ação na história” (DOSSE, 1992, p. 257). Este não é o uso de Foucault que fazemos aqui neste trabalho, mas sim de utilizar seus pensamentos no sentido de nos auxiliar a entender o passado em sua complexidade.

Isto nos faz lembrar que ainda falta resolver o problema da unidade e variedade da história cultural, explicitado anteriormente. Em nosso caso, tal problema pode ser convertido em algumas questões: como pensar uma história do samba que não caia na simples fragmentação? Como relacionar uma história social do Rio de Janeiro do início do século XX e das questões raciais em tal tempo-espaço com as complexidades históricas já citadas (atuações individuais, trajetórias de sambistas e momentos de conflitos que até mesmo contrariam um contexto histórico já definido pela historiografia). Alguns trabalhos de micro-história podem iluminar estas questões.

Segundo Revel (1998), a micro-história busca uma nova abordagem metodológica na qual não apenas o contexto determinará o texto (ou o quadro histórico contextual determinando objeto de pesquisa), mas o contrário também ocorrerá. Desta forma, tanto contexto como texto são confrontados na construção da narrativa histórica. No sentido micro-histórico, o que pretendemos fazer aqui neste trabalho é alternar a escala de análise entre micro e macro. Ou seja, de um lado, abordar o contexto social e político do Rio de Janeiro no início do século XX (em especial na virada da década de 1920/1930), e, de outro, estudar a vivência cotidiana dos músicos e populares que veiculavam e produziam samba em meio às afirmações e conflitos identitários em volta desta manifestação. Desta forma, alternando escalas de análises de forma a tecer uma teia de conexões e relações entre elas, podemos alcançar de maneira mais consistente os significados vividos no cotidiano dos indivíduos e grupos estudados.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Mesmo que não tenham relação direta com o tema de nossa pesquisa, é importante citar que alguns trabalhos da historiografia brasileira fazem tal exercício micro-histórico de forma exemplar: REIS (2003), SOARES (2008). Falaremos sobre o trabalho de Carlo Ginzburg mais a frente, nesta dissertação.

Acreditamos que um caminho para fazer tais relações é focar nos diferentes conflitos identitários em torno de questões étnico-raciais e sociais que surgem em torno do samba. Antes, é importante saber que não necessariamente encontraremos a afirmação das análises macro em nossa escala micro, porém é assim que construímos uma história mais aprofundada e complexa. Tal questão se faz presente até mesmo se pensarmos os espaços de atuação do indivíduo frente às “imposições do social”. O conceito de ‘ação social’ de Levi (1992), nos amadurece neste debate:

Toda ação social é vista como o resultado de uma negociação individual constante, de uma manipulação, de escolhas e de decisões diante de uma realidade normativa que, embora onipresente, nem por isso deixa de oferecer amplas possibilidades às interpretações e às liberdades pessoais. (LEVI, 1992, p. 135)

No entanto, alguns pesquisadores têm criticado fortemente perspectivas micro-históricas e da histórica cultural as quais deixam de lado qualquer objetivo explicativo e coeso ao estudar o passado, vendo-o de forma totalmente fragmentada (DOSSE, 1992). Neste caso, é importante pontuar que esta é uma preocupação da presente dissertação, a qual objetiva fugir deste tipo de “história em migalhas”, mas sim buscar nas margens, na cultura popular, novas abordagens em diálogo com processos amplos que envolvem a história do Brasil. Ou seja, não se trata apenas de analisar o samba por si só enquanto “mera manifestação cultural” (se é que isso existe), mas vislumbrá-lo em sua “totalidade”, isto é, tendo em vista suas diferentes conexões com aspectos amplos da sociedade em que se insere. Por isto, é de vital importância desenvolver a pesquisa da música popular em inter-relação com a história das relações raciais, dos processos de consolidação do capitalismo no Brasil e, mais especificamente, do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX.

Desta maneira apenas que se pode aspirar a entender a história em sua totalidade. Isto não significa que temos a pretensão de analisar tudo o que envolve a música popular do período, pois, como diz Gaddis: “é impossível que o historiador conheça tudo e é um absurdo dizer que para conhecer algo, o historiador tem de conhecer o todo.” (GADDIS, 2003, p. 42). Porém, é preciso fazer um esforço no sentido de buscar uma perspectiva globalizante, isto é, segundo Dosse (1992) “um quadro conceitual que permita a pesquisa dos sistemas de causalidade e o destaque de correlações entre fenômenos de natureza diferente” (DOSSE, 1992). Tudo isto, tendo em vista que, segundo o mesmo autor:

O pressuposto subjacente a essa abordagem totalizante é a consideração de uma racionalidade em ação na história. O historiador tem, portanto, a tarefa de descobrir seus contornos por trás do labirinto de fatos aparentemente confusos quanto à sua significação. Trata-se do

pensamento da distância necessária da passagem do abstrato ao concreto, ponto de chegada e não ponto de partida para se chegar à construção de uma rede hierárquica de determinação dos diferentes níveis do real. (DOSSE, 1992, p. 257)

***Pensando usos de conceitos da antropologia e da história cultural: significado e representação nas identidades em torno do samba***

Tendo concluído um breve esboço panorâmico sobre a história cultural e alguns de seus desafios, podemos tentar encontrar formas de aplicar alguns conceitos dos autores citados acima em nosso objeto de pesquisa. Neste caso, vamos iniciar com Barth (2000), pois o antropólogo define um novo conjunto de asserções para se pensar a cultura que são, particularmente, importantes para nosso trabalho. Em primeiro lugar, Barth (2000) diz que é preciso pensar o *significado* não como algo fixo a cada signo, mas sim enquanto uma relação entre este signo ou configuração e um observador. Neste caso, “Para descobrir significados no mundo dos outros, [...] precisamos ligar um fragmento de cultura e um determinado ator(a) à constelação particular de experiências, conhecimentos e orientações desse/dessa ator(a).” (BARTH, 2000, p. 128) A isto, soma-se outra assertiva, a qual defende que tais atores estão sempre posicionados, sendo vital a posição destes para a interpretação de suas experiências.

Estes dois enunciados nos instrumentalizam de forma a buscar uma melhor compreensão dos significados presentes nas músicas que serão trabalhadas. Segundo Felipe Trotta, “as músicas carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e dos grupos sociais” (TROTTA, 2011, p.35). Isto quer dizer que, é de vital importância o diálogo entre contexto histórico-social, biografia de vida, espaços de relacionamentos e conflitos vividos pelos sambistas, se pretendemos analisar os conflitos identitários, as questões raciais e a cultura popular através dos significados dos sambas gravados. Ou seja, os significados das letras das músicas no período estudado, só podem ser alcançados se conjecturarmos em busca de tais relações. Pois, como diz Barth, “só se pode estar razoavelmente seguro de ter entendido corretamente um significado quando se presta muita atenção às pistas relativas ao contexto, à práxis, à intenção comunicativa e à interpretação” (BARTH, 2000, p. 131).

Paralelamente, podemos fazer uso também do conceito de representação, defendido por Roger Chartier (1990). Mesmo que não pensemos a história cultural como este autor<sup>4</sup> e

---

<sup>4</sup> Esta é uma questão um tanto polêmica, porém importante de ser elaborada. Roger Chartier defende que o conceito de representação deve ser a pedra angular da história cultural, dando especial relevância a tal aspecto. Neste sentido, foi acusado

nos afastemos um pouco de algumas ideias suas sobre cultura popular, como veremos mais adiante, nada impede que usemos seu conceito de representação para nos instrumentalizar na análise documental - músicas, jornais, entrevistas, livros, entre outros, que circulam e definem identidades para o Samba carioca e, em especial, o grupo do Estácio no início do século. De acordo com Chartier (1990), podem-se definir dois sentidos para o conceito de representação:

Por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. (CHARTIER, 1990, p. 22)

Portanto, analisar as representações sobre o samba (músicas, depoimentos, críticas) é além de classificar e delimitar modalidades de relação com o mundo social, mas também compreender “as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição.” (CHARTIER, 1990, p.23). Neste sentido, as representações do mundo social, seriam as “formas” e “motivos” que “à revelia dos atores sociais traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.” (CHARTIER apud SOIHET, 2003, p. 14).

### ***O samba como cultura popular***

Algumas discussões sobre o conceito de cultura popular nos ajudam muito para definirmos algumas escolhas e precauções necessárias em relação ao nosso objeto de pesquisa, o samba. É evidente que as definições sobre o objeto de pesquisa devem ser construídas durante o processo de pesquisa e a partir daí chegarmos a determinadas conclusões. Porém, isto não significa que temos de abdicar de quaisquer referenciais teóricos que nos ajudem como ponto de partida e que nos façam pensar o que estamos falando quando definimos o samba carioca nas primeiras décadas do século XX como cultura popular.

---

de recusar um social previamente considerado, e de defender que o social só faria sentido nas práticas culturais. Assim sendo, pode-se interpretar que a única história possível para o autor seria a história cultural e que tudo seria representação. Porém, é difícil reduzir um rico autor como Chartier a tal tipo de crítica, pois o próprio irá, posteriormente, defender uma postura em favor do social ao dizer que a “construção discursiva remete, portanto, necessariamente, às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, ou classes que constituem o mundo social” (CHARTIER apud SOIHET, 2003, p. 14). Portanto, se em um primeiro momento é criticado por se afastar da concepção de cultura na sociedade, em sua relação dialética, a qual se baseia a presente pesquisa, num segundo momento, Chartier foge deste tipo de postura conhecida como integrante do elenco dos estudos pós-modernos ao dar importante relevância ao social em sua relação com a cultura.

Primeiramente, pensar o termo “popular” para o samba nos remete diretamente a um problema inicial que é o de definir bem a distinção (um tanto quanto fluida, mas necessária) entre o termo “popular” utilizado pelo senso comum, muito presente quando pensamos em “música popular” e o conceito de cultura popular discutido pela historiografia. Segundo Stuart Hall, “o significado que mais corresponde ao senso comum: algo é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente” (HALL, 2006, p. 237). Tal concepção de popular muito ligada ao mercado e a uma ideia de manipulação da cultura do povo fica mais presente no contexto que estudamos, onde começa a crescer um mercado de bens culturais em torno do samba, fomentado por shows, festas, pela indústria fonográfica nascente e pela consolidação do termo “música popular”.

Entretanto, Hall (2006) faz duas ressalvas a este tipo de teoria sobre o popular. Em primeiro lugar, ela trata a indústria cultural como um agente de manipulação ‘todo poderoso’, tendo uma visão de povo como força mínima, passiva. Em segundo lugar, cria uma contraposição entre uma cultura autenticamente popular (anterior às ‘manipulações’ da indústria) e outra cultura popular manipulada. Para Stuart Hall (2006, p. 238), este tipo de dicotomia se baseia em uma concepção cultural falha e essencialista, pois não existe uma cultura popular íntegra ou autêntica, fora do campo de forças das relações de poder e da dominação cultural. Sendo assim, tratar a entrada do samba no circuito da indústria fonográfica e no mercado de bens culturais enquanto uma simples expropriação cultural em que há uma perda das raízes não seria o melhor caminho, pois daí subjaz uma ideia de popular congelado no tempo, sobrevivência, folclore<sup>5</sup>.

Contudo, é importante frisar que isto não significa deixar de lado as transformações pelas quais o samba passa neste processo, além dos conflitos identitários e das relações de poder que surgem a partir de então, pois segundo o próprio Hall (2006, p. 239) há uma luta contínua, irregular e desigual da cultura dominante com o objetivo de desorganizar e reorganizar a cultura popular. Portanto, há pontos de resistência e aceitação, configurando o que Hall (2006, p. 239) chama de dialética da luta cultural.

Voltando à ideia de um popular autêntico, fica claro que ela está muito ligada a noção de sobrevivência, em que o popular seria o lugar onde as tradições se perpetuam. No fazer historiográfico, é preciso deixar de lado tais princípios, pois, segundo Canclini (1998), eles atribuem ao popular uma autonomia inexistente, nos fazendo esquecer o sentido sócio-

---

<sup>5</sup> Sobre a concepção folclórica de cultura popular, ver Ortiz (1985).

econômico destas culturas dentro do contexto histórico em que se inserem, assim como suas interações com o hegemônico. Isto ocorre devido a uma distinção comumente colocada entre o *moderno* que seria culto e dinâmico, e o *tradicional* que estaria presente no popular. Para Canclini (1998), tais oposições clássicas devem ser abandonadas junto com a noção de sobrevivência, pois ambas só levam ao esquecimento dos processos, agentes, transformações, conflitos e lógicas as quais as culturas populares se relacionam.

Portanto, a supervalorização das características tradicionais e autênticas para as culturas populares (muito presente na denominação “folclore”), podem levar o historiador a analisá-las de forma congelada, desrespeitando-as, pois não as vê enquanto agentes ativos na história, que evoluem e recebem, também, influências das mais diversas. Nestes termos, apenas o moderno que poderia evoluir e modificar-se, enquanto o popular deveria ser preservado de forma estanque, quase sem significado. Tal lógica é um equívoco a ser evitado. Entretanto, isto não significa apagar do vocabulário do historiador as palavras “autêntico” e “tradicional”, mas sim entendê-las dentro dos jogos de poder e enquanto categorias de filiação/afirmação identitárias, políticas e culturais, muitas vezes sendo inventadas, e não como meras permanências/sobrevivências.

Thompson (1998) se aproxima destas assertivas de Canclini sobre a cultura popular, ao afirmar a necessidade de situá-la dentro de um contexto histórico, para não cairmos na armadilha generalista. Em seu estudo sobre a Inglaterra dos séculos XVIII/XIX, o autor situa a cultura plebéia longe dos consensos e essencialismos, mas sim “dentro de um equilíbrio particular de relações sociais, um ambiente de trabalho e exploração e resistência à exploração, de relações de poder [...]. Desse modo, a ‘cultura popular’ é situada no lugar material que lhe corresponde” (THOMPSON, 1998).

De fato, Edward Palmer Thompson estava analisando um contexto diferente do que se pretende estudar aqui. Assim, é preciso adequar seus pressupostos teóricos à realidade do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, tarefa esta que é facilitada pela postura do autor em negar rótulos fechados e homogêneos em relação à cultura popular. Nestes termos, frisamos que a música popular no Rio de Janeiro da época, deve ser situada para além do lugar material que lhe corresponde (produzida, em grande parte, pela população pobre em “ambiente de trabalho e exploração”), mas também em diálogo com processos de conflitos sócio-culturais os quais envolvem: a presença afro-descendente no país, a expressão dos setores populares em relação a um passado escravista e/ou um presente de discriminações sociais e raciais, afirmação de identidades e conflitos em torno da hegemonia cultural.

Por conseguinte, podemos tomar a música no Rio de Janeiro, e o samba em especial, enquanto “um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentam reivindicações conflitantes, onde há sempre uma troca entre o dominante e o subordinado” (THOMPSON, 1998). Tal troca é muito visível na cidade do Rio de Janeiro onde a fluidez e a circularidade cultural estão muito presentes, e onde, através da música, estes setores populares, em sua maioria afro-descendentes, expressaram suas vozes, demandas, valores, culturas, dissonâncias e afirmaram seus lugares e identidades culturais na composição da nação.

Este conceito de circularidade cultural, apropriado de Bakhtin (1993) pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1987) em seu estudo *O queijo e os vermes*, será centro de certa discordância implícita nos estudos sobre cultura popular. Em seus estudos, estes dois autores nos mostram que há uma troca recíproca entre “alta” cultura e cultura popular que se faz através de apropriações, distorções e subversões dentro de relações de poder. Neste caso, Ginzburg (1987) chega à conclusão que os populares também possuíam cultura e que estas não seriam apenas fragmentos de valores, ideias e crenças elaborados pelas classes dominantes há tempos atrás. Além disto, tratar as duas culturas como ‘mundos distintos’, completamente separados, seria um erro.

É a partir do desenvolvimento deste ponto que começa a discordância historiográfica. Roger Chartier (1995) defende um conceito de popular enquanto um tipo de relação, modo de usar e/ou apropriar-se dos objetos, normas culturais que circulam na sociedade e não no conjunto de elementos específicos produzidos por atores específicos. Nestes termos, o autor concorda com os princípios que definimos até então, ao dizer que, para se estudar a “cultura popular”, devemos situar dois conjuntos nos espaços de enfrentamentos da sociedade: os mecanismos de dominação e as lógicas nos usos e na apropriação do imposto. Tal posição é próxima também de alguns pesquisadores brasileiros, como Maria Clementina Pereira da Cunha, brilhante historiadora, cuja obra nos auxiliará em muito no decorrer desta dissertação. Em um de seus trabalhos, Cunha (2002) critica a

(...) divisão da cultura entre a dos ‘populares’ e a dos ‘eruditos’ [...], para pensar em um repertório disponível a todos os atores. Através dele, produz-se uma multiplicidade de significados circulando como objeto de disputas e tensões, apropriações diversas e re-significações, repressão e sedução, no interior de um mesmo contexto cultural. (CUNHA apud SOIHET, 2003, p. 14)

No entanto, ao supervalorizar estas ideias de que a cultura circula pela sociedade e o que define o popular seriam os usos e formas de se apropriar desta cultura, Chartier (1995)

tende a apagar as distinções entre cultura popular e ‘alta’ cultura, relativizando as clivagens entres classes presentes nestas relações. Assim sendo, afasta-se do conceito de cultura popular de Carlo Ginzburg que ressalta a importância de uma análise de classes. Outra questão polêmica é que Chartier (1995) defende a impossibilidade de se usar fontes de terceiros para se compreender o popular por si, pois ao fazê-lo conseguiríamos resgatar apenas as representações feitas sobre ele.

Nestes dois quesitos acima, o presente trabalho se afasta um pouco da obra de Roger Chartier, pois, em primeiro lugar, por mais que tenhamos muitas ressalvas ao analisar a cultura popular pela categorização, ou enquanto cultura que se origina nos setores populares, existe sim uma produção cultural distinta nos setores populares. Isto ficará muito claro quando analisarmos manifestações culturais como o samba, que mesmo com toda a mistura e hibridez, trazem também elementos culturais próprios que se chocam com o hegemônico, configurando conflitos típicos da cultura popular. Em segundo lugar, concordamos que é preciso cuidado ao utilizar fontes que não sejam próprias da cultura popular para analisá-la, porém através das devidas relações é possível fazê-lo, diferente do que afirma Chartier (1995). Portanto, nestas questões nos aproximamos mais de autores como Thompson e Ginzburg, onde, mesmo sem deixar de perceber tais circularidades, não se perdem de vista as distinções presentes entre popular/erudito, subordinado/dominante (tendo a classe um papel importante).

De qualquer forma, podemos dizer que há certo consenso sobre a importância de definir a cultura popular não pelos ‘bens culturais’ presentes nela ou por um conjunto de elementos específicos produzidos por determinados atores (pois estes se transformam, são re-significados, ganham novos valores), mas sim a partir dos conflitos e processos os quais elas se inserem. Nestes termos, também, Stuart Hall (2006) defende seu conceito de Cultura Popular o qual iremos basear a nossa análise:

O princípio estruturador do ‘popular’ [...] são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do ‘popular’ e do ‘não-popular’. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. [...]. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença [...]. (HALL, 2006, p. 240)

Isto quer dizer que a definição do termo “popular” escolhido por Hall (2003), e adotado neste trabalho, tem como base as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua com a cultura dominante, tendo como foco de atenção a relação entre a



cultura e as questões de hegemonia. Isto nos remete diretamente às relações complexas que há entre o termo “popular” e o termo “classe”. Pois se, de um lado, o primeiro remete ao segundo no que tange às classes oprimidas, de outro, também, há uma especificidade própria na luta cultural, pois segundo Hall (2006, p. 245), para além do conflito “classe contra classe”, “a cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder”.

Assim sendo, veremos nos próximos capítulos como a música popular e o samba estiveram envolvidos nestas relações de conflito características da cultura popular, permeadas por dimensões sociais, de classe e, especialmente, pela questão racial presente na sociedade carioca do início do século XX.

## 1 MÚSICA POPULAR E SAMBA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM QUESTÃO

Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro /  
*Samba, negro forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim e no*  
*terreiro / Samba, inocente pé no chão / a fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu /*  
 Mudaram, toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura e você não percebeu.

**Nélson Sargento**

*Meu samba é a arte mais pura / É a nossa mistura, / Cultura que é bem popular / É, mas sei*  
*que tem gente no fundo / Querendo sambar / Meu samba merece respeito / E não dá o direito*  
*/ A quem só quer discriminar / É, mas sei que tem gente no fundo / Querendo sambar / Quem*  
*é de sambar, vem agora.*

**Sombrinha e Marquinho PQD**

A ideia de Música Popular Brasileira ganha mais força e visibilidade no Brasil durante a Primeira República, diretamente associada à construção e busca de uma identidade autenticamente nacional. Nestes termos, discutiu amplamente a composição racial tanto da cultura e identidade quanto da população do país. Tal rótulo de música popular brasileira surge, então, como espaço de embates e conflitos principalmente em diálogo com os debates sobre o que deveria ser símbolo da nacionalidade. Tendo como ponto de partida tal processo histórico, o presente capítulo tem como objetivo ampliar o debate historiográfico, discutindo e se aprofundando nas possíveis relações entre Cultura Histórica, Memória, Identidade e Culturas Políticas no Brasil a partir da Música Popular e do Samba. Isto é, para além de fazer um breve panorama da historiografia, pretende-se investigar as “narrativas” e memórias construídas sobre o samba e suas possíveis implicações na cultura histórica e culturas políticas nacionais, principalmente no que concerne à questão racial. Nestes termos, as falas da historiografia, músicos e intelectuais serão analisadas lado a lado enquanto formadoras das memórias da música popular brasileira.

Ademais, quando se diz que iremos analisar as narrativas em torno da música popular brasileira, temos em mente trabalhá-las em sua polifonia, isto é, percorrer as múltiplas vozes que aparecem neste contexto. Sendo assim, buscaremos refletir sobre como diferentes atores, todos com ampla visibilidade e circulação no meio musical, enunciam falas e narrativas sobre

a música popular, e de que forma dialogam com a construção de memórias, identidades e também, com culturas políticas nacionais. Tais vozes aparecerão no decorrer deste capítulo.

Porém, antes disto, cabe refletir sobre o papel da história e do historiador dentro da realidade a qual eles se inserem - em nosso caso, a sociedade brasileira. Sobre os problemas vividos pelo historiador relativos ao forte “presentismo” dos dias atuais, Hartog (1990) defenderá que:

Se quer responder ou escapar à sua ‘falência’, a história, mesmo a profissional, deve provar que o passado não é a morte, que ele não quer sufocar a vida. É necessário encontrar uma forma de relação entre o passado e o presente, de tal modo que o passado não pretenda ditar a conduta ao presente e tampouco permaneça completamente inerte. (HARTOG, 1990, p. 133.)

Um bom caminho para seguir a proposta feita por Hartog (1990) é o de historicizar questões que são naturalizadas na vida social, especificamente no Brasil. Sendo assim, mais do que entender como a música popular, ou o samba, são projetadas a símbolos da nacionalidade, acreditamos ser importante entender como que, ao fazê-lo, as narrativas dialogam com processos amplos da história e política do país. Ou seja, não basta apenas entender como se deu este processo, mas buscar situá-lo dentro de contextos brasileiros em que as identidades nacionais e memórias históricas do país sejam vistas enquanto construções históricas e sociais que dão base aos conflitos entre culturas políticas. Este é um bom caminho em direção a compreensão de que a história e estas questões acima colocadas são frutos de “narrativas”. Desta forma, busca-se refletir sobre fatores que fazem parte da formação de consciência histórica no Brasil. Segundo Rüsen (2007), a consciência histórica seria:

Esse duplo processo de aprendizado e apropriação da experiência histórica, e de auto-afirmação histórica, dá-se em princípio por meio de três operações. Pode-se distingui-la (artificialmente) em *experiência*, *interpretação* e *orientação*, e analisá-las em relação aos diferentes níveis ou dimensões do aprendizado histórico. A atividade da consciência histórica pode ser considerada como aprendizado histórico quando produz a ampliação da experiência do passado humano, aumento da competência para a interpretação histórica dessa experiência e reforço da capacidade de inserir e utilizar interpretações históricas no quadro de orientação da vida prática. (RÜSEN, 2007, p. 110)

## **1.1 Reflexões sobre memórias e historiografia do samba e da música popular brasileira: dos folcloristas aos autores da década de 1940**

A partir desta parte, serão analisadas as falas de alguns pesquisadores que buscaram definir uma história da música popular brasileira, tendo como nossa principal preocupação o samba. Isto será feito, pois a história também tem seu papel nos debates e construções de memórias. Sendo assim, formularemos uma breve análise sobre questões relativas à escrita da história, suas ligações com a memória, para depois entrarmos diretamente em nosso objeto de pesquisa.

Segundo Michel De Certeau (1982, pág. 66), “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural”. De acordo com o autor, tal assertiva só pode ser feita devido ao fim do cientificismo e positivismo que imperava na História, o que abriu espaço para uma maior consciência de que existe a subjetividade do autor e de suas escolhas, e assim sendo, há uma relatividade na história. Com isto em mente, é possível evidenciar as articulações entre um saber e um lugar, meio social em que é produzido. Sendo assim, conclui Certeau (1982):

Estes traços remetem o ‘estatuto de uma ciência’ a uma situação social que é o seu não-dito. É, pois, impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente; ou sonhar com uma renovação da disciplina, assegurada pela única e exclusiva modificação de seus conceitos, sem que intervenha uma transformação das situações assentadas. (CERTEAU, 1982, p. 71)

Os postulados acima feitos pelo autor sobre o lugar social da operação histórica serão os norteadores do trabalho nesta parte da dissertação. De fato, para aplicar satisfatoriamente as ideias de Certeau (1982) seria necessário pesquisar as instituições, grupos e demais meios em que nossos autores circulam. Porém, tal elaboração não cabe no espaço deste capítulo. O que pretendemos fazer aqui é relacionar/posicionar os discursos “historiográficos” sobre a música popular brasileira em seu meio e lugar social. Isto é, mostrar como estes tipos de produções e narrativas sobre a música popular e o samba dialogam com o contexto brasileiro no que tange a posicionamentos político-culturais da sociedade. Ou seja, fazem parte da construção de uma memória histórica, identidades e culturas políticas nacionais.

Segundo Fernando Catroga (2001), a distinção radical entre memória histórica e memória coletiva só tem legitimação dentro de concepções científicas. Nestas concepções, a memória histórica seria um produto artificial, com uma linguagem ensinável, destinada a papéis úteis, reivindicando uma exatidão explicativa. Já a memória coletiva seria anônima, fruto da transmissão oral, com maior espontaneidade, limitando-se ao verossímil e com forte apelo emocional, subjetivo e propício a julgamentos (diferentemente da argumentação racional do discurso historiográfico).

Porém, em seu livro, Catroga (2001) mostra que, ao ser abandonado tal cientificismo positivista, uma série de características semelhantes tanto na história quanto na memória poderão ser enfatizadas. Isto é, ambas fazem seleções do que deve ser lembrado/esquecido, ambas têm relação direta com o presente na medida em que configuram-se como operações que, para reviver um passado, são feitas no presente e a partir dele. Além disto, Catroga (2001) também defende que:

(...) a historiografia contemporânea também opera com uma perspectiva não contínua de tempo e reconhece a impossibilidade de se aceitar o vazio entre o sujeito-historiador e o seu objeto, o que matiza as pretensões à verdade total e definitiva, meta ilusoriamente defendida por paradigmas ainda imbuídos de positivismo (CATROGA, 2001, p. 40).

Em seu livro, por uma questão de objetivo, Catroga não chega a se aprofundar nas diferenças entre história e memória - como a questão dos métodos historiográficos, posicionamento de quem opera o resgate ao passado, uso das fontes, entre outros - apenas pontuando que as duas têm suas especificidades. No entanto, esta diferenciação também não é o objetivo deste capítulo, pois é mais produtivo se entendermos as relações entre memória e história no que se relaciona ao tema desta dissertação: a Música Popular Brasileira. Neste caso, as ideias de Catroga (2001) ajudam a entender que a historiografia sobre a música popular e o samba também fazem parte da construção de memórias e identidades sobre estas manifestações e os processos nos quais se envolvem.

Portanto, uma análise mais minuciosa e reflexiva sugere que a historiografia sobre a MPB e o samba participou ativamente da construção de uma memória sobre este campo, constituindo parte ativa de uma cultura histórica nacional. Paralelamente e em imbrincada à construção de memórias, podemos dizer que ocorrem, também, debates em torno das identidades pois,

A história parece ser muito eficaz para nos fazer membros do grupo social com o qual compartilhamos 'algo', que, por regra geral, é formulado por meio de um relato original; além disso, esse mesmo relato nos separa daqueles que não pertencem ao grupo. A história - essa

versão feminina do passado – é, por outro lado, o instrumento privilegiado para diferenciar ‘nós’ dos ‘outros’, instância na qual se constrói uma identidade relacional. (CARRETERO, 2010, p. 33)

Sendo assim, nosso foco estará, neste momento, voltado para a análise de alguns casos exemplares na historiografia e em intelectuais, preocupados na produção de memórias e identidades em torno do samba e da música popular brasileira ao longo do século XX.

Em primeiro lugar, se a proposta fosse a de construir uma história social do conceito “Música Popular Brasileira”, seria concluído que tal noção ganha mais força e visibilidade no Brasil na época da Primeira República (1889 – 1930). Com a queda do regime monárquico e a República recém-proclamada, ressurgiu, então, uma demanda para a definição do que seria uma Identidade Nacional idealizada: uma nova bandeira com os lemas positivistas é elaborada, um mito de origem é adotado, heróis nacionais são eleitos (CARVALHO, 1990), e os debates sobre a composição racial e cultural da população/sociedade brasileira são colocados na ordem do dia. Sobre estes últimos que nos concentraremos mais atentamente neste trabalho, pois estão diretamente relacionados ao conceito de “Música Popular Brasileira”.

Em meio a estas contendas sobre o que seria um Brasil ideal, muitos serão os defensores de um “embranquecimento” da população, cultura e identidades brasileiras, pois este seria o único caminho para se chegar a um modelo de nação moderna e civilizada. A partir de então, modelos de segregação racial ganharam popularidade: medidas de repressão à música e culturas populares foram tomadas; grande parte da população negra e afro-descendente, recém-saída da escravidão, sofreram com péssimas condições de vida e trabalho; políticas de incentivo à imigração ganharam força (ANDREWS, 2004).<sup>6</sup>

É neste momento que, surpreendentemente talvez, em meio aos debates sobre o que seria representante maior da nacionalidade, alguns intelectuais e folcloristas de peso passaram a estudar e valorizar manifestações culturais dos setores populares no Brasil. Tais pesquisadores passaram a reivindicar maior atenção ao que para eles seria tipicamente brasileiro: o folclore. Ao fazê-lo, valorizavam abertamente os aspectos “mestiços” da cultura brasileira em contraposição a uma série de políticas e defesas do embranquecimento da sociedade e contra a mestiçagem. Neste caso, a música aparece como grande representante. Segundo Abreu e Vianna (2008),

---

<sup>6</sup> O contexto histórico envolvendo a cultura popular e demais questões aqui citadas de forma breve serão mais bem analisadas no segundo capítulo da presente dissertação.

É possível afirmar que a ideia de uma ‘música popular brasileira’ – hoje divulgada tão naturalmente, através da eleição do samba ou da poderosa sigla MPB – possui uma História. Envolvida em muitas disputas intelectuais, essa História acompanhou de perto, entre o final do século XIX e início do XX, os polêmicos debates sobre o caráter nacional brasileiro e os esforços intelectuais em construir originalidades culturais que pudessem integrar o Brasil no concerto internacional dos países ditos modernos e civilizados. (ABREU; VIANNA, 2008)

Sendo assim, pode-se dizer que é neste momento (final do século XIX e início do século XX), que começa a se delinear uma narrativa e uma memória histórica em que a identidade brasileira é construída com base em um ideal de mestiçagem, antes mesmo da atuação de Gilberto Freyre e Getúlio Vargas na década de 1930<sup>7</sup>. De acordo com Abreu e Vianna (2008): “A produção dos folcloristas sobre a música brasileira e a canção popular, entre o final do século XIX e XX, também criou um espaço que reconhecia e valorizava a presença ativa dos descendentes de africanos na nação projetada”. Isto, segundo as autoras, não se deu apenas como resultado dos debates no mundo letrado ou intelectual, mas, também, enquanto fruto da atuação dos próprios músicos e populares, negros e mestiços, pois suas presenças “nos carnavais, nos circos, nos teatros e cafés era inevitável e inquestionável: a música tornava-se um campo de projeção e destaque para os descendentes de africanos.” (ABREU; VIANNA, 2008).

Alguns exemplos destes folcloristas são explícitos e importantes de analisarmos para melhor ilustrar as ideias colocadas acima. Este é o caso de Guilherme de Melo que, com o objetivo de escrever uma História da Música no Brasil, publicada em 1908, defendia a vitalidade da música brasileira a qual teria como base a “fusão do elemento indígena com o português, o africano e o espanhol”, e, nestes termos “pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional.” (MELO, 1908 apud ABREU; VIANNA, 2008). A própria organização do livro de Guilherme de Melo demonstra sua propensão em valorizar as diferentes influências na música popular brasileiro (em cada capítulo fala de uma destas: primeiro capítulo – influência indígena e jesuítica; segundo capítulo – influência portuguesa africana e espanhola; e assim por diante.).

Antes mesmo da publicação do livro de Guilherme de Melo, um importante literato já tecia suas ideias sobre o folclore e a música no Brasil. Em 1906, Olavo Bilac defendia a originalidade brasileira através da miscigenação, que seriam mais autênticos nas manifestações de danças e músicas (samba e maxixe, por exemplo) presentes nos bairros habitados por negros, como a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Ao citar um artigo

---

<sup>7</sup> Defensores, na década de 1930, de um projeto de identidade nacional mestiça o qual foi institucionalizado pelo Estado Novo em 1937. Voltaremos a falar deste assunto no segundo capítulo.

de Bilac à revista *Kosmos* em 1906, Martha Abreu e Carolina Vianna nos esclarecem o posicionamento do autor naquele momento:

Na saúde se dançava: “uma fusão de danças” que misturava o “jongo”, os “bataques” africanos, o “connaverde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Segundo Bilac “(...) as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “(...) o conflito das raças” e absorvendo “(...) ódios da cor”. Portanto, concluía o poeta: “O samba é, - se me permitis a expressão - uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.” Era na música e na dança - no samba, especificamente - que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação. (ABREU; VIANNA, 2008)

O historiador pernambucano Francisco Pereira da Costa fará o mesmo que Olavo Bilac. Em publicação, de 1908, na importante *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Pereira da Costa define o samba enquanto especialidade brasileira, e para ele, o negro “constituía um dos principais fatores da nossa nacionalidade, distintamente, ao lado do branco e do índio, e misturadamente, pelo cruzamento comum das três raças” (COSTA apud ABREU; VIANNA, 2008).

Tanto o texto de Olavo Bilac quanto o de Francisco Pereira da Costa são de grande relevância para nossas ideias defendidas aqui: um literato importante que foi um dos primeiros escritores a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, e um expoente político, defendem o samba (o objeto de pesquisa desta dissertação) enquanto símbolo da originalidade brasileira via mestiçagem, a qual harmonizaria os conflitos raciais, logo no início do século XX. Tais ideias, evidentemente, não são descartáveis, de um lado pela importância do local de onde foram defendidas - intelectuais e revistas expoentes na época -, e por outro lado, por reproduzirem-se no tempo, configurando uma tradição na música popular brasileira. Isto é, podemos encontrar essas ideias em autores e músicos durante todo século XX até o início do XXI, de forma peculiar, porém, bastante próxima, como veremos mais à frente.

Para concluir nossa exposição sobre os “folcloristas”, se faz necessário dizer que outros intelectuais, no Brasil da Primeira República, como Alexina de Magalhães Pinto, Júlia Brito Mendes, Osório Duque Estrada, Coelho Neto, entre muitos outros, levantados por Abreu e Vianna (2008), defenderão as mesmas ideias que Guilherme de Melo e Olavo Bilac. Evidentemente, muitos destes fizeram assertivas racialmente discriminatórias, usando adjetivos de cunho avaliativo e preconceituoso, tais como “petulantes”, “ignorantes”, “analfabetos” e “bárbaros”, por exemplo. Além disto, tinham como base uma ideia complicada de “folclore” considerada como manifestação cultural “pura”, separada do contexto social no qual se insere. Porém, ao investirem e defenderem estas manifestações



culturais, estes “folcloristas” abriram espaços de visibilidade e afirmação importantes para as expressões culturais negras e mestiças no Brasil, elegendo-as, até mesmo, como expoentes para a identidade nacional.

Como apontado anteriormente, é neste contexto em que o conceito de Música Popular Brasileira começa a ganhar força e a se delinear da forma que foi significado por boa parte do século XX no Brasil. Isto é, enquanto símbolo de uma originalidade que representaria a nacionalidade brasileira através da música, proveniente, prioritariamente, dos setores populares, onde a questão da contribuição negra e mestiça estará em debate.

Sobre estes pesquisadores do início do século, Carolina Viana e Martha Abreu fazem uma importante observação:

Os resultados alcançados pelos estudiosos da história da música popular, assim como os do folclore analisados, estão, na verdade, muito próximos de uma projeção ao passado das angústias do presente, onde se buscava construir uma identidade mestiça e musical. Dizemos até mesmo mais sobre seus autores e o período em que foram escritas do que sobre o passado musical popular. Todas as versões analisadas possuíam em comum a busca de uma identidade nacional musical mestiça, desde o período colonial, a maior preocupação com a escolha dos estilos musicais do que com os significados da produção cultural dos agentes sociais, e a visão de que os processos culturais ocorrem sem conflitos. (ABREU; VIANNA, 2008)

Sendo assim, a atuação destes diferentes intelectuais foi importante ao criar uma base para que o samba carioca entrasse, mais à frente, na memória nacional de muitos brasileiros como símbolo máximo da identidade do país e de seu povo, que seriam, por excelência, racialmente misturados, democráticos e cordiais. Tais características teriam sua manifestação cultural representada no Samba Carioca. Evidentemente, este quadro identitário é fruto de um processo histórico e da construção social de uma memória, que se inicia na primeira república e é institucionalizada no governo Vargas. Sobre isto, principalmente o trabalho do antropólogo Hermano Vianna (2007) já ganhou bastante visibilidade, portanto, não buscaremos aqui entender como este processo se deu, mas sim analisar como as narrativas que tratam destas questões fazem parte da cultura histórica, identidade e cultura política brasileira, onde a questão da mestiçagem levanta uma série de polêmicas.

Sobre o conceito de Cultura Histórica, Rüsen (2009) defende que se trata de uma noção ampla, pois

(...) contempla las diferentes estrategias de la investigación científico-académica, de la creación artística, de la lucha política por el poder, de la educación escolar y extraescolar, del ocio y de otros procedimientos de memoria histórica pública, como concreciones y expresiones de una única potencia mental. (RÜSEN, 2009, p. 2)

Esta fala do autor nos obriga a analisar os discursos sobre a música popular brasileira além do âmbito científico-acadêmico, ao vê-los como parte da cultura histórica nacional. Desta forma, é importante citar também as falas dos músicos, políticos e, também, da educação escolar sobre isto. Faremos isto mais a frente.

Antes disto, para melhor entendermos o conceito de cultura histórica, é preciso entender outros dois conceitos: memória histórica e consciência histórica. O primeiro seria uma operação mental referida ao próprio sujeito recordante na forma de atualização ou representação de seu próprio passado. Desta forma, podemos definir as narrativas sobre a música popular brasileira como construções de uma memória histórica, pois o conteúdo nacional que permeia tais questões faz com que elas se caracterizem sim enquanto representações de um passado nacional, que na maioria dos casos se refere diretamente ao sujeito recordante – músico, popular, brasileiro e o país.

Por conseguinte, a memória histórica é um procedimento da consciência histórica, nosso segundo conceito citado nesta dissertação, segundo Rüsen (2009). A consciência histórica seria, então, “el entreveramiento entre la interpretación del pasado, la comprensión del presente y la perspectiva del futuro.” (JEISMAN apud RÜSEN, 2009). Portanto, tendo como base os dois conceitos trabalhados acima, Rüsen (2009) conclui:

La Cultura Historica es, por tanto, la memoria histórica (ejercida en y por la conciencia histórica), que se señala al sujeto una orientación temporal a su praxis vital, en cuanto ofrece una direccionalidad para la actuación y una autocomprensión de si mismo. (RÜSEN, 2009, p. 12)

De acordo com estes termos, mesmo com todos os problemas relativos ao “presentismo” e aos regimes de historicidade pós-modernos, pode-se concluir que o passado é “vivo” nas recordações e operativo nas orientações culturais da práxis. Portanto, a imaginação histórica não faz o passado irreal, mas sim carregado de significado e sentido. Além disto, a memória histórica tem importante papel na legitimação de formas de domínio, que necessitam de consentimento. Evidentemente, isto não se faz de forma apenas impositiva, pois o sistema político que busca se legitimar através da memória histórica, precisa da contrapartida das memórias históricas dos afetados. Ou seja, de um consentimento que não pode ser simplesmente forçado.

Tais assertivas estão em plena consonância com o objeto desta pesquisa, pois se for analisada, mais atentamente, a vitória de uma memória histórica que valoriza a mestiçagem como símbolo de unidade e afirmação nacional, tanto da música popular quanto na identidade brasileira, se concluirá que foi preciso a contrapartida da população. Ela só pôde se afirmar,

pois tinha relação direta com uma realidade social a qual dava base para sua construção: a fluidez/circularidade social na cidade do Rio de Janeiro, a composição etnicamente misturada da população, as diversas influências as quais a música popular brasileira recebeu, e as lutas de alguns sambistas para profissionalizar sua música e afirmá-las como autênticas dentro do rol simbólico de representantes culturais da nação. Não é objetivo aqui discutir o quão verídicas são estas afirmações, porém a questão é que, em maior ou menor grau, todos estes fatores estavam realmente presentes em torno da música popular brasileira e deram sustentação a narrativas as quais os supervalorizaram na construção de uma determinada memória histórica.

No processo de formação e discussão desta memória histórica no que concerne à música popular no Brasil, outro movimento teve grande influência, principalmente durante as décadas de 20/30 do século XX. Trata-se do movimento modernista, em especial, as obras de Mário de Andrade e Renato Almeida. O historiador Arnaldo Contier (1991 apud NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000) diz que algumas questões estavam na cabeça destes modernistas: o problema da brasilidade e da identidade nacional, a valorização do folclore (“fala do povo”) e os projetos de modernismos musicais no país. Mário de Andrade irá defender a música brasileira como grande símbolo da nacionalidade, “mais forte criação de nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962 apud NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169). Ainda de acordo com o pensamento modernista, a arte popular ou o folclore seriam os maiores representantes da nacionalidade. E, nestes termos, ficaria evidente a grande necessidade de fazer pesquisas para melhor compreender tais manifestações que seriam a matéria-prima para a identidade brasileira.

Entretanto, Mario de Andrade e seu projeto tratavam pouco da música popular urbana. Isto se deve, também, ao fato de Mario de Andrade ter declarado que este não era o seu objetivo. Portanto, não se pode esperar que sua pesquisa tratasse de um assunto pelo qual o autor não escolheu investigar, pois suas prioridades estavam nas músicas e manifestações musicais ligadas ao folclore nas regiões interioranas, principalmente. Assim, estando voltado mais às manifestações rurais e suas tradições, o projeto de Mario de Andrade não se adequaria às músicas urbanas e sua forte mistura sonora, pois recebiam influências externas e estavam em plena relação com o consumo. De acordo com Napolitano e Wasserman (2000, p. 172): “O esquadrinamento do material musical-popular, tal como foi trabalhado por Mário, não contribuía significativamente para organizar uma ‘tradição’ aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central”.

No entanto, a partir da década de 1930, pode-se perceber a presença de uma produção intelectual no sentido de valorização da cultura popular urbana, diferentemente do que ocorria, em grande parte, com os folcloristas do início do século e os modernistas que priorizavam as manifestações populares rurais. Este movimento passa a defender a música popular urbana e irá se consolidar na década de 1940, sendo denominado enquanto parte do “pensamento folclorista urbano”. Seus debates sobre as origens do samba e sobre a identidade desta manifestação mostram como estamos longe da unanimidade. Para discutir tais questões, iremos iniciar uma reflexão sobre dois autores, muito ligados ao meio do samba, os quais, ainda na década de 1930, mais especificamente em 1933, escreveram livros em que tratavam deste tema.

O primeiro é Francisco Guimarães, repórter conhecido como Vagalume (nome da coluna do *Jornal do Brasil* pela qual era responsável). Segundo Sandroni (2008), Vagalume deve ter nascido por volta de 1870, foi repórter de polícia, porém ganhou maior visibilidade enquanto cronista de carnaval. Mulato, era amigo de músicos como Donga e, principalmente, “do grande Mestre, do saudoso, do inolvidável – do Immortal” Sinhô, como assim o chama em seu livro, *Na Roda de Samba*, publicado em 1933 (GUIMARÃES, 1933). Neste, Vagalume defende de forma enfática um samba “autêntico”, que seria representante da “tradição”, diferentemente do samba “desvirtuado”, fruto da “comercialização”.

Nesta linha, Francisco Guimarães coloca o morro como um lugar social mítico para o “verdadeiro” samba, pois este seria “filho legítimo dos morros”, onde se encontram as formas musicais que trariam suas marcas de origem, como é o caso da “roda”. Devido a estes ideais, Vagalume vê a incorporação do samba por setores mais amplos da sociedade e pela indústria fonográfica como uma forte ameaça a sua autenticidade, tecendo, então, fortes críticas a músicos responsáveis por isto, alguns até mesmo próximos a ele, como é o caso de Donga e Sinhô. Entretanto, seus maiores ataques se voltam a Francisco Alves, famoso cantor de então, o qual gravou uma série de sambas e lançava mão da prática de comprá-los para sair como compositor da música, em troca de sua gravação e circulação. Em uma parte de seu livro que denomina “Onde morre o samba?”, Vagalume diz:

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se presam, quando elle passa da bocca da gente da roda, para o disco da victrola. Quando elle passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganancia dos editores e dos *autores de produções dos outros...*  
O *Chico Viola*, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, sahdas do bestunto alheio...  
O que fôr bom e destinado a successo, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplacito do *consagrado autor* dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade são obrigados a torralos a 20\$000 e 30\$000, para que o *Chico* appareça, fazendo crescer a sua fama e desfructando fabulosos lucros! (GUIMARÃES, 1933, p. 28 – 29)

Portanto, o livro de Francisco Guimarães pode ser definido como uma obra de forte cunho político, no qual o autor defende claramente um tipo de identidade para o samba, colocando-o de frente outro tipo, o qual renega - evidentemente com fortes pitadas de saudosismo, também. Ao fazer isto critica e excluiu de seu modelo ideal e “autêntico” de samba uma série de músicos influentes na época como Ismael Silva, Noel Rosa, Alcebíades Barcellos, os quais para Vagalume são “Sambistas industriais dos discos da Victor” e teriam pouca relação com a “roda de samba” (GUIMARÃES, 1933, p. 120), assim como Ary Barroso e Francisco Alves.

No mesmo ano em que Vagalume lança seu livro, mais um autor importante irá publicar outra obra sobre o Samba, mostrando certa divergência em relação às ideias de Francisco Guimarães. Trata-se de Orestes Barbosa, autor de *Samba – sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (BARBOSA, 1933). Nascido em 1893, sendo mais novo do que Vagalume, Barbosa era um jornalista de renome, tendo trabalhado em inúmeros jornais e publicado uma série de livros (SANDRONI, 2008).<sup>8</sup> Além de sua atividade jornalística, era assíduo freqüentador do meio do samba, onde compôs algumas canções em parceria com músicos de renome: Noel Rosa, Wilson Batista e Silvío Caldas com quem divide autoria de “Chão de estrelas” (1937), um marco na MPB.

Em seu livro publicado em 1933 (BARBOSA, 1933), Orestes Barbosa defendia que o samba se consagrou no processo de diluição dos espaços sociais do Rio de Janeiro, o que, segundo o cronista, teria ajudado o gênero musical a se firmar como símbolo nacional (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Neste caso, a visão do autor sobre o Samba, difere do olhar de Vagalume sobre o mesmo tema.

De um lado, Vagalume defende a autenticidade do Samba, critica sua comercialização e define o “samba” apenas no passado ou em lugares que representariam este passado, citando compositores expoentes da primeira geração de sambistas, como Donga e Sinhô. Do outro lado, Orestes Barbosa dá maior visibilidade aos músicos e compositores da nova geração criticados por Vagalume, como Noel Rosa, Francisco Alves, Ismael Silva, Nilton Bastos entre outros, que representam um novo estilo de samba.<sup>9</sup> Da mesma forma, diferentemente de

---

<sup>8</sup>Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Barbosa trabalhou nos seguintes periódicos *A gazeta de Notícias, A Manhã, O Radical, Opinião, O Mundo, A Hora, O Avante, A Folha, A Noite, O Dia, A Notícia, O Globo, Diretrizes, A Pátria e A Imprensa*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/orestes-barbosa/>>. Acesso em: 26 out. 2011.

<sup>9</sup> Em relação a estas diferenças de estilos, trataremos nos próximos capítulos.

Vagalume, Barbosa apóia o papel do rádio como difusor do samba, vendo-o como grande impulsionador para a afirmação do gênero, defendendo sua modernização.

Interessante notar que, em ambos os autores, o papel do morro como lugar mítico de origem do samba é valorizado, sendo que se pegarmos uma geração anterior de sambistas perceberemos que outros locais são definidos como espaços de produção do samba (Casa da Tia Ciata, Cidade Nova, por exemplo). O próprio Caninha, um destes “pioneiros”, se posicionava nesta questão em seu samba “É Batucada”, de 1933: “*samba de morro/ não é samba/ é batucada/[...] cá na cidade/ a história é diferente/ só tira samba/ malandro que tem patente*”. Assim, Caninha critica o samba de morro e define a “cidade” como lugar do samba e do malandro com “patente”.

Da mesma forma, contrariando as críticas de Vagalume, os primeiros sambistas tinham como seu objetivo entrar no mercado da indústria fonográfica, sem ver isto como algo que ferisse sua musicalidade. Anteriormente, os sambistas da cidade nova, como Sinhô, Donga e Pixinguinha não se importavam em ler partituras, participar de bandas de jazz e tocar instrumentos clássicos. Porém, com a maior visibilidade que o gênero musical começa a ganhar, podemos dizer que surge ou cria-se a necessidade de afirmação de uma autenticidade oriunda dos morros para o samba, principalmente a partir do final da década de 1920, aproximando-se da tradição nacional-popular que definimos anteriormente. Sobre isto, Vianna (2008), um autor que iremos nos aprofundar mais tarde, diz que “O interessante é que o ‘autêntico’ nasce do ‘impuro’, e não o contrário, mas em momento posterior o ‘autêntico’ passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das ‘raízes’.” (VIANNA, 2008, p. 122).

Sobre estes debates em torno da autenticidade do samba, presentes nos livros de Vagalume e Orestes Barbosa, Napolitano e Wasserman (2000) dirão:

Grosso modo, estas duas posições irão marcar o debate em torno do samba pelas próximas décadas. Tendo em vista esta conjuntura mais ampla, o famoso debate musical entre Noel Rosa (branco, de classe média, morador de Vila Isabel) e Wilson Batista (negro, pobre, freqüentador da ‘marginalidade’ boêmia da lapa), ocorrido entre 1933 e 1935, em torno das ‘qualidades’ do malandro e do lugar do samba ‘autêntico’, deixa de ser expressão de vaidades e idiosincrasias pessoais. Torna-se altamente emblemático, ainda que desprovido de intencionalidade e articulações mais amplas, das tensões em torno do processo de redefinição cultural e estética daquele gênero. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 171)

Tal “embate”, citado pelos autores, entre Noel Rosa e Wilson Baptista trata-se da polêmica em que os dois compositores trocaram farpas através de suas músicas. Muitas foram as composições presentes em tal conflito, algumas até beirando a agressões verbais, como “Frankenstein da Vila” de 1935, em que Batista zomba da aparência de Noel. Entretanto, mais

do que as diferenças pessoais, essa rivalidade entre os músicos deixa explícita uma disputa sobre qual a identidade ideal para o samba deveria ser defendida e exposta ao público, presente na década de 1930. Neste caso, as músicas “Lenço no Pescoço”, de Batista, e “Rapaz Folgado”, de Noel, ambas de 1933, demonstram claramente tal lide.

Em sua música, Wilson Batista cantou o orgulho de ser malandro (“*Eu tenho orgulho de ser tão vadio*”), associando claramente tais imagens com o samba (“*Eu sou vadio por que tive inclinação / Eu me lembro era criança. Tirava samba-canção*”). Isto incomodou Noel Rosa que buscou responder da seguinte forma: “*malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar malandro / E sim de rapaz folgado*”.

Portanto, assim como Orestes Barbosa e Vagalume, Wilson Batista e Noel também estavam veiculando e defendendo determinadas identidades sobre o samba. Tal debate ganhará bastante sonoridade na sociedade carioca da época, e, sobre as ideias de rapaz folgado, Paranhos (2006) diz, cautelosamente:

Essa interpretação fez escola, sendo repetida por estudiosos da música popular, que parecem ter descoberto, de uma hora para outra – em aberta contradição com a obra anterior e posterior do poeta da Vila – um Noel Rosa subitamente travestido de agente moralizador/civilizador do samba (PARANHOS, 2006, p. 15).

Segundo Sérgio Cabral (CABRAL, 1996), o próprio Orestes Barbosa, aqui citado, fez coro com Noel Rosa, revoltando-se contra a música de Wilson Batista: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão”, publicou Barbosa em sua coluna no jornal *A Hora*. Neste caso, a música de Noel e a fala de Barbosa representam um movimento de higienização do samba, o qual buscava enquadrá-lo em determinadas identidades e associações próprias mais “aceitáveis” à sociedade em geral, visando sua progressiva nacionalização.

Estas questões colocadas acima são importantes para mostrar como ocorreram embates em torno do que seria uma identidade ideal para o samba entre os próprios sambistas, quando já se iniciava, também, a construção de uma memória sobre o gênero. Como visto anteriormente, memória e identidade estão interligadas, pois segundo Catroga (2001), “a memória também tem um papel *pragmático* e *normativo*. [...] ela visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária...”. Tanto Francisco Guimarães quanto Orestes Barbosa, ao serem pioneiros em esquematizar e defender memórias e histórias do samba, também estão defendendo identidades próprias, ou desejadas, para este.

Voltando a falar sobre referenciais de “autenticidade”, fica claro que, para defini-los, há, muitas vezes, uma seleção do que se falar e do que não se falar. No que concerne à música popular brasileira, este debate girou principalmente em torno de se valorizar ou não o que poderiam ser consideradas “influências externas” prejudiciais ao que seria sua autenticidade. Portanto, tudo que não se enquadrava em determinadas características - o caráter nacional-popular, o lugar social do morro, o papel da cultura negra na miscigenação - causa grande polêmica para se encaixar no rótulo de música popular brasileira.

Podemos citar exemplos desta tradição da autenticidade durante todo o século XX: as críticas feitas por Cruz Cordeiro na Revista *Phono-Arte* (1928 a 1931) aos músicos Pixinguinha e Donga, acusando-os de estarem recebendo muitas influências norte-americanas (VIANNA, 2008, p. 117)<sup>10</sup>; os ataques à bossa nova, que antes e depois de se firmar como MPB sofreu depreciações por ser uma música de classe média a qual adota abertamente a influência do Jazz; o Tropicalismo, também, por aderir às guitarras elétricas; o Funk e o Hip-hop por serem influenciados pela música norte-americana e caribenha, respectivamente. Evidentemente, alguns destes gêneros conseguirão entrar para a seleta memória da música popular brasileira, porém só após muito debate e polêmicas.

O nacionalismo e a crítica aos estrangeirismos estiveram presentes também entre músicos e intelectuais diretamente ligados ao samba na década de 1930, como Assis Valente, Noel Rosa e Orestes Barbosa. Paranhos (2006, p.8) relembra o inteligentíssimo samba de Noel Rosa (com autoria de Ismael Silva e Francisco Alves, também) em que o sambista criticava a influência do cinema falado na sociedade carioca de 30:

#### **NÃO TEM TRADUÇÃO**

(Noel Rosa / Ismael Silva / Francisco Alves, 1933)

A gíria que o nosso morro criou/ Bem cedo a cidade aceitou e usou/ Mais tarde o malandro deixou de sambar/ Dando pinote/ E só querendo dançar o Fox-trot!/ Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania da exibição/ Não se lembra que o samba/ Não tem tradução/ No idioma francês/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português/ Amor, lá no morro, é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são 'I Love you'/ Esse negócio de 'alô', 'alô, boy'/ 'Alô, Johnny'/ Só pode ser conversa de telefone.

Vários são os elementos nesta letra de música que remontam a alguns discursos sobre a música popular brasileira: o samba enquanto símbolo da nacionalidade e defesa de uma autenticidade, através da crítica a influência externa - “*não tem tradução no idioma francês*”.

---

<sup>10</sup> Para maiores informações sobre a revista phono-arte, ver também o site. Disponível em: <<http://www.revistaphonoarte.com/>>. Acesso em: 31 out. 2011.



Interessante, também, é notar a associação do malandro com a identidade brasileira, algo que está diretamente relacionado com a atuação dos sambistas do Estácio: “*Tudo aquilo que o malandro pronuncia [...] é brasileiro*”. Isto, além de outras músicas do compositor, indica que o problema de Noel Rosa não era necessariamente com a figura do malandro, mas sim da exaltação de sua associação (e do samba) com práticas que poderiam não ser bem vistas pela “boa sociedade”.

Outra música de Noel Rosa, que mostra o seu papel na difusão de uma determinada imagem ao samba, na qual também é citado o malandro, ambos enquanto parte da nacionalidade brasileira é “Coisas Nossas” (1932):

#### COISAS NOSSAS

(Noel Rosa, 1932)

Queria ser pandeiro / Pra sentir o dia inteiro / A tua mão na minha pele a batucar / Saudade do violão e da palhoça / Coisa nossa, coisa nossa / O samba, a prontidão / E outras bossas, / São nossas coisas, / São coisas nossas! / Malandro que não bebe, / Que não come, / Que não abandona o samba / Pois o samba mata a fome, / Morena bem bonita lá da roça, / Coisa nossa, coisa nossa.

A citação acima se faz relevante, pois através desta composição podemos perceber que já circulava no meio do samba e do comércio fonográfico uma determinada identidade e relação entre o gênero e a nacionalidade brasileira. Da mesma forma, conjuntamente ao “samba”, Noel Rosa coloca a “morena” como “coisa nossa”. Evidentemente, pode-se argumentar que Noel Rosa é um único sambista (de classe média, branco, com uma formação escolar diferenciada, pois chegou a cursar medicina) e que não pode representar todos os músicos envolvidos neste mundo. Entretanto, sua música “Coisa Nossa”, nos mostra que algumas ideias sobre música popular discutidas por intelectuais, folcloristas e jornalistas (como vimos até aqui), também circulavam entre os próprios músicos, os quais não são apenas objetos destas falas, mas parte ativa e formadora delas.

E, de fato, Noel não estava sozinho em sua defesa do samba e da mulata enquanto “coisas nossas”. Muitos foram os sambas cantados por Carmen Miranda e por outros na década de 1930 que levantaram esta bandeira. Um samba de Orestes Barbosa traz a tona este debate envolvendo composição étnico-racial, samba e identidade nacional:

**VERDE E AMARELO**

(Orestes Barbosa, 1932)

Vocês quando falam em samba/ Trazem a mulata na frente/ Mas há muito branco e bamba/  
Que no samba é renitente/ Não me falem mal do samba/ Pois a verdade eu revelo/ O samba  
não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo.

Este samba de Orestes Barbosa indica que havia certa polêmica envolvendo a questão racial e o samba, a qual Barbosa resolve definindo esta manifestação enquanto brasileira. Por conseguinte, as ideias contidas em “Coisas Nossas” e “Verde e Amarelo” serão coroadas em 1939 pelo grande sucesso de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”.

**AQUARELA DO BRASIL**

(Ary Barroso, 1939)

Brasil, meu Brasil Brasileiro, / Meu mulato inzoneiro, / Vou cantar-te nos meus versos: / O  
Brasil, samba que dá / Bamboleio, que faz gingar; / O Brasil do meu amor, / Terra de Nosso  
Senhor. / Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!... / Ô, abre a cortina do passado; / Tira a  
mãe preta do cerrado; / Bota o rei congo no congado. / Deixa cantar de novo o trovador / À  
merencória à luz da lua / Toda canção do meu amor. / Quero ver essa Dona caminhando /  
Pelos salões, arrastando / O seu vestido rendado. / Brasil!... Brasil! Prá mim... Prá mim!... /  
Brasil, terra boa e gostosa / Da moreninha sestrosa / De olhar indiferente. / O Brasil, verde  
que dá / Para o mundo admirar. / O Brasil do meu amor, Terra de Nosso Senhor. / Brasil!...  
Brasil! Prá mim... Prá mim!... / Esse coqueiro que dá coco, / Onde eu amarro a minha rede /  
Nas noites claras de luar. / Ô! Estas fontes murmurantes / Onde eu mato a minha sede / E  
onde a lua vem brincar. / Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil Brasileiro, / Terra  
de samba e pandeiro. / Brasil!... Brasil!

“Aquarela do Brasil” é o samba que melhor representa um projeto de identidade nacional defendido durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Entretanto, como já vimos, as ideias e narrativas contidas nesta música não foram criadas pelo governo Vargas pós 1937, mas sim resultado de embates que já ocorriam dentro do próprio samba. Segundo Marcos Napolitano:

‘Aquarela do Brasil’ não era simplesmente uma resposta cabotina às demandas cívicas do Estado Novo, mas o resultado de um debate, que vinha de alguns anos, sobre a ‘higienização do samba’, já expressado em músicas como ‘Verde e Amarelo’ (1932) e ‘Não tem tradução’ (Noel Rosa / Francisco Alves / Ismael Silva). (NAPOLITANO, 2007, p. 45)

Porém, tal música é sancionada exatamente no contexto político do Estado Novo, quando se elege suas ideias e estilização de ritmo – orquestração mais organizada com menos “africanismos” - como representativos do Brasil, recebendo “Aquarela do Brasil” a alcunha de samba de “bom gosto”. (NAPOLITANO, 2007, p. 44). Neste processo, foram renegadas, por muitos, as matrizes rítmicas baseadas na percussão, marcante no grupo do Estácio e no chamado “samba do morro”. Em oposição, valorizou-se a orquestração dos metais presentes no jazz.

Mesmo que o projeto de “Aquarela do Brasil” tenha recebido as suas “cacofonias”, com algumas vozes dissonantes, principalmente no rádio (NAPOLITANO, 2007, p. 47 – 65), as ideias contidas na canção de Ary Barroso irão se difundir pelo tempo e atrair o foco de debates culturais e políticos fervorosos no Brasil. Uma série de imagens ufanistas ligadas à natureza e à composição étnico-cultural da sociedade e nação Brasileiras fizeram e fazem “Aquarela do Brasil” um dos símbolos relevantes da Identidade Nacional. Ary Barroso, em sua canção, define o Brasil como “mulato” e “terra de samba e pandeiro”, neste caso coloca o samba enquanto marca musical da nacionalidade que seria feita da mistura racial presente no país. Ao defender identidades para o samba e o Brasil, Ary Barroso deixa explícito o uso da história nesta construção, enunciando “*abre a cortina do passado*” antes de começar a descrever suas imagens ufanistas sobre a nação.

No entanto, como já apontado, existiram vozes dissonantes em relação ao projeto de identidade mestiça para o samba, o que mostra que este não foi totalmente hegemônico. Nas próprias canções contemporâneas das décadas de 1920/1930 encontramos certa alternância entre identidades mestiças e negras para o universo do samba. Podemos perceber isto até dentro de uma mesma canção, como é o caso de “Samba de fato” (1932), composta por Pixinguinha e Cícero de Almeida. Esta música, ao mesmo tempo em que celebra a circularidade cultural e social no samba, citando a presença do “mulato”, “*gente rica de Copacabana*”, “*branca cheirosa de cabelo louro*”, do outro lado, coloca o negro como autoridade no assunto, afirmando que “*no samba nego tem patente*”.

Alguns anos antes da música de Pixinguinha e baiano, identificamos outra música que associava o samba ao universo negro. Trata-se de “O Negro no samba”, composição de Ari Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto, gravada em 1929 por Carmen Miranda. A canção diz: “*Num samba, branco se escangaia/ Num samba, nego bom de saia/ Num samba, branco não tem jeito, meu bem/ Num samba, nego nasce feito*”. Importante notar que as alternâncias, na década de 1920/1930, entre as identidades negra e mestiça para o samba são difíceis de ser categorizadas e separadas por atores específicos e diferentes. Ou seja, muitas vezes os mesmos músicos/compositores ora proclamavam uma identidade, ora proclamavam outra, não as colocando de forma excludente. Porém, a partir da década de 1930 em direção aos anos 1940, o projeto mestiço para a nação ganhará mais corpo, e, concomitantemente, acontece o mesmo dentro do samba, em seu processo de higienização - o que evidentemente não deixa de acontecer sem conflitos e vozes dissonantes.

## 1.2 Memórias do samba após a década de 1950: entre memorialistas, historiadores e sambistas

Segundo Marcos Napolitano e Ana Clara Wasserman (2000), os “folcloristas urbanos” também irão defender, cada um à sua maneira, questões ligadas à “autenticidade” da música popular brasileira. O próprio radialista e, também, músico, Almirante fará parte destes debates. De acordo com Almirante, o samba não teria nascido no morro, mas sim na cidade enquanto fruto de uma série de confluências sonoras (neste caso, discordava totalmente de Vagalume). Entretanto, o radialista não deixa de lado a ideia de autenticidade, pois como dizem Napolitano e Wasserman (2000, p. 173): “Almirante procurava estabelecer uma ligação entre as origens do samba urbano e o elemento rural, talvez como uma estratégia de autenticação do gênero”.

As décadas de 1950 e 1960 serão marcadas, também, pela busca e afirmação da autenticidade do samba. Mais uma vez em resposta a uma possível ameaça da mercantilização e das crescentes influências internacionais na música popular brasileira, o meio intelectual faz renascer o debate sobre a origem do samba. Neste contexto, o jornalista e musicólogo, Lúcio Rangel foi um dos principais e “mais intransigentes defensores da música popular brasileira tradicional”<sup>11</sup>, tendo publicado uma série de artigos e colunas sobre música nos mais diversos meios impressos (*Revista Manchete, Jornal do Brasil, Estado de Minas, Diário de São Paulo*). Rangel foi editor da *Revista de Música Popular* (1954-1956), espaço no qual pesquisadores como Almirante, Jota Efegê, Haroldo Barbosa e outros discutiram temas da música popular brasileira, com o objetivo de resgatar a sua autenticidade que estaria ameaçada. A partir desta iniciativa, começou a se esboçar uma tentativa de esquematizar um pensamento folclorista para a música urbana, em especial o samba, como, por exemplo, ocorreu no *I Congresso Nacional do Samba*, presidido pelo professor e folclorista Edison Carneiro, em 1962.

Neste mesmo ano, Lucio Rangel publicou o livro chamado “Sambistas e Chorões”, onde reúne diferentes escritos seus sobre música popular, com foco no samba. Rangel (1962)

---

<sup>11</sup> Informação do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

define uma origem africana para o samba ao mesmo tempo em que pontua as diferentes influências (mesmo européias – polca, valsa) que o gênero recebeu, desde seus tempos primórdios. Da mesma forma, denuncia a ideia de que o samba teria nascido do morro e depois ido para a cidade, pois aponta que na verdade os primeiros sambas nasceram na praça XI, ou seja, na cidade. Mesmo assim, Rangel (1962) não foge desta divisão “samba da cidade” X “samba do morro”, colocando-os, nesta ordem, como primeira e segunda fase do samba. O ideal de autenticidade para o samba defendido por Rangel fica claro quando o autor se enche de elogios para o samba produzido no morro, como é o caso dos sambistas do Estácio. Para Rangel (1962), ali que se encontra o samba em sua “pureza”, sem instrumentos de sopro ou orquestra, acompanhado apenas pelo coro e por instrumentos de percussão.

Contemporaneamente a Lucio Rangel, um importante sambista lançou um sucesso em que defende ideias bastante semelhantes às do jornalista. Trata-se do portelense Zé Ketí, figura de grande peso no universo do samba, e da canção “A voz do morro”, de 1955, ano em que sua carreira começou a gozar de prestígio, pois tal música foi utilizada até mesmo como trilha sonora do filme “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos. De forma breve, algumas são as definições que podemos dar para Zé Ketí: negro, compositor, idealizador do conjunto “A voz do morro”, em 1962, com Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento e outros. Em sua canção de 1955, Zé Ketí nos apresenta alguns elementos que dialogam com os debates em torno das identidades e memórias para o samba no período que trabalhamos:

#### **A VOZ DO MORRO**

(Zé Ketí, 1955)

*Eu sou o samba / A voz do morro, sou eu mesmo, sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Mais um samba/ queremos samba / quem está pedindo é a voz do povo, do país / viva o samba / vamos cantando / Essa melodia pro Brasil feliz.*

Nesta música, Zé Ketí defende que o samba é natural da cidade do Rio, pois muito se polemiza sobre tal naturalidade: uns defendem que o samba é do Rio outros que seria da Bahia. Estas questões estão longe de serem relevantes para nosso trabalho, porém é de grande importância para nossas ideias o fato de Zé Ketí ver o samba enquanto “voz do morro” e “rei dos terreiros”, pois isto traz uma carga que identifica tal gênero tanto às classes populares quanto à população negra e afro-descendente no Brasil. E a partir daí, segundo o sambista, o samba seria cantado para o Brasil inteiro. Assim como Rangel, Ketí, em sua música, defende

o morro enquanto local privilegiado do samba, lugar de sua autenticidade, e , mais do que isso, vê o samba enquanto espaço de expressão das classes populares.

Mais um autor, agora do meio acadêmico, o qual defende diretamente certa concepção de música popular ligada à ideia de autenticidade é José Ramos Tinhorão. Herdeiro da tradição folclorista, Tinhorão irá se esforçar na busca pelas marcas da origem da música brasileira, em uma produção bibliográfica extensa que inicia por volta da década de 1960 até os tempos atuais<sup>12</sup>. A ideia básica que está presente em quase toda a sua obra é a definição de um tipo de nacionalismo que enfatiza a ligação direta entre “autenticidade” cultural e base social (setores pobres, mestiços e negros da sociedade brasileira). Tinhorão irá criticar abertamente a Bossa nova e o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, pois considera que se tratava de uma expropriação da música popular por setores da classe média, o que acarretaria a perda dos referenciais culturais de origem autenticamente brasileiros.<sup>13</sup>

Outro pesquisador importante é Muniz Sodré, jornalista e sociólogo, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em seu livro *Samba: o dono do corpo* (SODRÉ, 1998), o autor também denunciará a expropriação cultural, porém Sodré o fará tendo como foco a valorização da Sincopa e do Samba como manifestação cultural autenticamente negra. Com uma certa especificidade em relação aos discursos até então analisados aqui, Muniz Sodré colocará o Samba no rol de manifestações culturais negras, ou seja, uma cultura de resistência não oficial e alternativa. Ao fazer isto, introduz, sobre o samba, sua visão do que seria uma “diáspora africana no Rio de Janeiro” (SODRÉ, 1998, pág. 16) e se afasta, grosso modo, da tradição mestiça. Segundo palavras do próprio autor:

O Samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é *selvagem* [grifo do autor] com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma jóia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos. (SODRÉ, 1998, p. 59)

Muito semelhante às teses de Sodré são os posicionamentos defendidos pelo escritor e, também, músico-compositor, Nei Lopes. Defensor da cultura afro-brasileira, Lopes é autor de inúmeros livros em que pesquisa tal temática. Em relação ao samba, é um dos mais expoentes

---

<sup>12</sup> Um de seus primeiros trabalhos em livro foi de 1966, *Música Popular: um tema em debate* e, quando foi escrita esta dissertação (2009/2012), o autor lançava o livro *A música popular que surge na Era das Revoluções* (2009).

<sup>13</sup> Entre as muitas obras que José Ramos Tinhorão elabora suas pesquisas e defende suas ideias, podemos citar Tinhorão (1978) e, também, Tinhorão (1998).

em levantar a bandeira da “autenticidade” do gênero musical em oposição às possíveis expropriações “imperialistas” ou “comerciais”. Em seu livro, *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (LOPES, 1992), Nei Lopes defende estas ideias e também traça uma linha evolutiva para o samba que, segundo ele, “vem do batuque de Angola e do Congo até o partido-alto”, passando então pelo Lundu, sambas rurais da Bahia, “samba da ‘Pequena África da Praça Onze’”, samba de morro, entre outros. (LOPES, 1992, p. 47).

Evidentemente, as ideias de Lopes não são restritas apenas ao meio acadêmico, estando em diálogo, de mão dupla, com debates presentes dentro do próprio universo do samba e em muitas canções, como estamos vendo neste capítulo. Este é o caso da composição abaixo:

**AGONIZA MAS NÃO MORRE**

(Nélson Sargento, 1978)

Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro/  
*Samba, negro forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim e no terreiro / Samba, inocente pé no chão / a fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram, toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura e você não percebeu.*

Este samba de Nelson Sargento segue a mesma linha narrativa da canção de Cartola e Carlos Cachaca que veremos mais à frente. Ou seja, constrói uma memória histórica para o samba que vai da perseguição ao abraço da fidalguia. Entretanto, Nelson Sargento, na letra acima, critica abertamente tal processo, colocando-o enquanto causador de certa deturpação ao samba (“*Mudaram toda a tua estrutura / te impuseram outra cultura e você nem percebeu*”). Assim sendo, Nelson Sargento defende sua forma de autenticidade para o samba, denunciando as transformações que o gênero teria sofrido, se aproximando, em muito, de alguns intelectuais já citados neste capítulo. Uma especificidade da canção citada acima é que Sargento coloca explicitamente o valor do Samba em sua identidade de “*Negro*” e não na “*mistura de raças*”, como veremos, mais abaixo, na música de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, e como apontado por “Aquarela do Brasil”, “Verde e Amarelo” e “Coisas Nossas”.

Um fato interessante a ser mencionado sobre esta composição é a sua apresentação durante o show/DVD “Cidade do Samba” (2007), onde canta Nelson Sargento juntamente com a cantora Tereza Cristina. Ao final da apresentação, quando cantam “*Te impuseram outra cultura e você nem percebeu*”, Teresa Cristina comenta “*Será que não perceberam mesmo?*”. Tal diálogo, que talvez tenha passado batido para alguns ouvintes, é altamente relevante, pois está presente fortemente também na construção da memória sobre o samba, pois alguns pesquisadores defendem que o em seu processo de “modernização” o samba teria

perdido suas características essenciais, ligadas à africanidade e a marcas de “Popular”, identidades que seriam importantes de se manter.<sup>14</sup>

Em oposição a estas ideias, existem autores os quais defendem que o samba e as escolas de samba já nasceram híbridos<sup>15</sup> e que o processo de modernização pelo qual passaram faz parte dos processos históricos de transformações que vivem as culturas. E, especificamente no samba, são fruto das lutas, negociações e interesses dos próprios músicos em buscar espaços de afirmação para suas manifestações culturais. Isto mostraria que os sambistas estariam conscientes e atuantes nas mudanças e história de sua produção musical e cultural. Sobre estes processos, nos aprofundaremos mais a frente nos próximos capítulos, definindo nosso posicionamento em relação a estas questões.

Sobre esta questão de hibridismo/circularidade X cultura popular tradicional e resistente, Sandroni (2008), ao fazer um breve levantamento sobre a historiografia do samba e da música popular no Brasil, defende que estão presentes dois paradigmas que coexistem em várias pesquisas:

As crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhes eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalamentos: tese repressiva. Essas práticas, no entanto, sobreviveram em certa medida, pois teriam sido encobertas e limitadas a determinados lugares onde os senhores não podiam descobri-las: concepção tópica. (SANDRONI, 2008, p. 110)

Estas concepções, presentes em autores como Arthur Ramos, Sérgio Cabral, Tinhorão, Muniz Sodré e até mesmo na fala dos próprios sambistas, seriam “exageradas” segundo Sandroni (2008), pois não conseguem enxergar as nuances nas relações entre “classes dominantes” e cultura popular, analisando tal relação apenas pelo viés do repúdio total. Sobre isto, não se pretende averiguar, neste capítulo, o quão verossímil essas narrativas são, mas sim apontar uma questão que não estava no centro das preocupações de Sandroni.

Defendemos a hipótese que essas narrativas - que envolvem uma cultura popular perseguida no passado, mas que consegue resistir para virar símbolo de um grupo social - estão inseridas de forma ativa na cultura histórica nacional. Ou seja, fazem parte ao mesmo tempo em que formam uma memória histórica nacional integrante de nossa cultura histórica.

---

<sup>14</sup> Para citar alguns exemplos, podemos falar do livro *Samba Negro Espoliação Branca* de RODRIGUES (1984) e de um sambista: Candeia, que em seu livro *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz* (CANDEIA; ARAÚJO, 1978) critica a “deturpação” a qual as escolas de samba e o próprio samba teriam sofrido. Em oposição a este processo, Candeia chegou a fundar uma outra Escola de Samba, a qual nomeou de Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

<sup>15</sup> Em relação ao samba em geral, já vimos e veremos neste capítulo autores que defendem estas ideias, sobre as Escolas de Samba, ver o interessante artigo de Maria Lucia Monte para a Revista da USP (MONTES, 1996-97).



Evidentemente, tal afirmação precisa ser mais bem averiguada, porém é flagrante a presença, em nossa memória histórica, da ideia de um Brasil que é resultado da convivência de três raças, o qual, com miscigenação ou não, superou grandes adversidades e explorações para firmar-se enquanto país. Essa história, claro, também estará presente, bem ou mal, em um dos maiores símbolos culturais da nacionalidade: a música popular brasileira e o samba. Além dos sambas já citados acima, podemos demonstrar outros que desde a década de 1930 dialogam com estas ideias, para ilustrar melhor como que os próprios sambistas fizeram parte de sua construção:

**DELEGADO CHICO PALHA**

(Nilton Campolino e Tio Hélio, 1938)

Delegado Chico Palha, sem alma sem coração / Não quer samba nem curimba na sua jurisdição / Ele não prendia, só batia, ele não prendia, só batia / Era um homem muito forte, com um gênio violento / Acabava a festa a pau e ainda quebrava os instrumentos / [...] Os malandros da Portela, da Serrinha e da Congonha / Pra ele eram vagabundos e as mulheres sem-vergonhas / [...] / A curimba ganhou terreiro, o samba ganhou escola / Ele expulso da Polícia vivia pedindo esmola.

“Delegado Chico Palha”, já na década de 1930, traz elementos discursivos e de construção de uma memória sobre o samba que serão plenamente utilizados durante o século XX. Seus compositores, Nilton Campolino e Tio Hélio, foram músicos ligados a Escola Império Serrano, sendo que o segundo foi fundador da escola. De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Tio Hélio “conviveu com Nelson Cavaquinho, Cartola, Noel Rosa e toda essa geração de grandes compositores, segundo relatos do próprio compositor”<sup>16</sup>.

Em “Delegado Chico Palha” encontramos as mesmas características que Sandroni (2008) diz estarem presentes em boa parte da historiografia do samba. No primeiro momento, enuncia-se a perseguição vivida pelo samba - concepção repressiva: um delegado violento que batia nas pessoas envolvidas no samba e na curimba (termo religioso ligado à música presente no candomblé e umbanda) e “*ainda quebrava os instrumentos*”. Em seguida, o autor anuncia a concepção tópica, em que o samba e a cultura popular, conseguem superar toda a perseguição para saírem vencedores: “*A curimba ganhou terreiro, o samba ganhou escola / Ele expulso da Políca vivia pedindo esmola*”. Já em um samba de 1945, Janet de Almeida e Haroldo Barbosa vão dar continuidade à temática do preconceito/repressão ao samba, porém agora desdobrando-o em outros temas relacionado de nosso interesse:

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/tio-helio/biografia>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

### PRÁ QUE DISCUTIR COM MADAME

(Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, 1945)

Madame diz que a raça não melhora / que a vida piora, por causa do samba / Madame diz que o samba tem pecado / que o samba, coitado, devia acabar / Madame diz que o samba tem cachaça / *mistura de raça, mistura de cor* / Madame diz que o samba, democrata / é música barata / sem nenhum valor / Vamos acabar com o samba / madame não gosta que ninguém sambe / vive dizendo que o samba é vexame / prá que discutir com madame / No carnaval que vem também concorro / meu bloco de morro vai cantar opera / e na avenida, entre mil apertos / vocês vão ver gente cantando concerto / Madame tem um parafuso a menos/ só fala veneno/ Meu Deus, que horror/ *O samba brasileiro, democrata/ brasileiro na batata/ é que tem valor.*

Segundo Napolitano (2007, p. 57), a música foi composta e gravada em resposta a Magdala da Gama Oliveira, colunista do jornal carioca Diário de Notícias, que, do alto do seu elitismo cultural e preconceito racial e de classe, tecia fortes críticas ao samba. Porém, neste momento mais importante para nós do que a polêmica com Magdala da Gama é o que a música traz de identidades para o samba. De forma irônica, os compositores defendem que o valor do samba, fruto da “*mistura de raça, mistura de cor*” está no fato deste ser “*brasileiro*” e “*democrata*”. Como vimos anteriormente, aí estão alguns compostos para uma memória e identidade da música popular brasileira autêntica: influência das diferentes raças, luta/vitória contra a perseguição, características democratizantes, entre outros.

### TEMPOS IDOS

(Cartola e Carlos Cachaça, 1968)

Os tempos idos / Nunca esquecidos / Trazem saudades ao recordar / É com tristeza que eu relembro / Coisas remotas que não vêm mais / Uma escola na Praça Onze / Testemunha ocular / E junto dela uma balança / Onde os malandros iam sambar / Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Pelos salões da sociedade / Sem cerimônias 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.

Cartola e Carlos Cachaça são dois sambistas que viveram quase toda a história da formação e modernização do samba enquanto gênero musical. O primeiro nascido em 1908 e o segundo em 1902, tinham 9 e 15 anos respectivamente quando da gravação do primeiro samba a fazer grande sucesso, sendo fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira em 1928. Enfim, além das credenciais de seus autores, “Tempos idos” é um grande sucesso que estrutura uma narrativa memorialística para o samba: de samba da praça e de terreiro, se aprimora para então vencer até mesmo o estrangeiro. Isto configura um discurso de ascensão ao samba, muito bem afinado com os debates em torno da cultura histórica sobre a música popular no Brasil, que serão retomados por Jorge Aragão, anos depois:

**COISA DE PELE**

(Jorge Aragão e Acyr Marques, 1986)

Podemos sorrir / Nada mais nos impede / Não dá pra fugir dessa coisa de pele / Sentida por nós / Desatando os nós / Sabemos agora / Nem tudo que é bom de fora. / É a nossa canção pelas ruas e bares que nos traz a razão, lembrando Palmares. / Foi bom insistir, compor e ouvir / resiste quem pode à força dos nossos pagodes. / E um samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs e um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções / alimentando muito mais a cabeça de um compositor / eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor. / Arte popular do nosso chão, é o povo que produz o show e assina a direção.

Jorge Aragão e Acyr Marques, na década de 1980, continuam a defender memórias e identidades de longa data colocadas sobre o samba e a música popular. Primeiramente, percebemos a exaltação de uma autenticidade a partir da valorização do que é nacional (“*Nem tudo que é bom vem de fora*”). Em segundo lugar, assim como na historiografia, está presente o aspecto repressivo e tópico (a música popular e o samba envolvidos, lembrando a perseguição tanto presente como futura, ao mesmo tempo em que relacionados com questões raciais tangentes – “*É a nossa canção [...] que nos traz a razão, lembrando Palmares. / Foi bom insistir, compor e ouvir.*”). Por fim, a composição de Aragão e Marques define o samba enquanto arte “*popular*”.

**QUEM É DE SAMBAR**

(Sombrinha e Marquinho PQD, 1992)

Meu samba é a arte mais pura / É a nossa mistura, / Cultura que é bem popular / É, mas sei que tem gente no fundo / Querendo sambar / Meu samba merece respeito / E não dá o direito / A quem só quer discriminar / É, mas sei que tem gente no fundo / Querendo sambar / Quem é de sambar, vem agora.

Marquinho PQD e Sombrinha são assíduos frequentadores do Bloco Cacique de Ramos, centro de encontro e produção cultural de sambistas, capitaneado pelo grupo Fundo de Quintal. Na composição citada acima destes dois músicos, é flagrante a defesa de identidades valorativas para o que seria um ideal de samba. E esta identidade se faz a partir de uma antinomia muito presente quando se trata de música popular no Brasil: o samba autêntico, ou melhor, “*puro*” é o samba que se faz pela “*mistura*”. Ideias que aparentemente se mostram contrárias (pureza x mistura), na construção de uma autenticidade para o samba se fazem complementares. Da mesma forma, a ideia de cultura popular é vista de forma positiva também, mesmo existindo “*quem só quer discriminar*”.

**A BATUCADA DOS NOSSOS TANTÃS**

(Sereno, Adilson Gavião, Robson Guimarães, 1993)

Samba, a gente não perde o prazer de cantar / E fazem de tudo pra silenciar / A batucada dos nossos tantãs / No seu ecoar, o samba se refez / Seu canto se faz reluzir / Podemos sorrir outra vez / Samba, eterno delírio do compositor / Que nasce da alma, sem pele, sem cor / Com

simplicidade, não sendo vulgar / Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural / O samba floresce do fundo do nosso quintal / Este samba é pra você / Que vive a falar, a criticar / Querendo esnober, querendo acabar / Com a nossa cultura popular / É bonito de se ver / O samba correr, pro lado de lá / Fronteira não há, pra nos impedir / Você não samba, mas tem que aplaudir.

Este grande sucesso do grupo Fundo de Quintal nos traz uma série de elementos já trabalhados e discutidos neste capítulo quanto aos embates em torno da memória histórica do samba e da música popular. A vivência de uma discriminação e repressão superadas está presentes assim como a valorização do samba como cultura popular. Ao mesmo tempo, um aspecto altamente relevante nesta composição é o fato desta se esquivar, até mesmo negar, uma identidade étnico-racial para o samba (“*Nasce da alma, sem pele, sem cor*”), evitando explicitar tal questão polêmica. Evidentemente, trata-se de apenas uma música, e como as outras citadas aqui, são fragmentos (mesmo que de bastante sucesso e importância) de obras bastante vastas dos compositores em questão. Neste caso, podem ser vistas enquanto atuantes na cultura histórica nacional no que tange ao samba, porém não podem ser usadas para fecharmos posicionamentos e ideias gerais de cada autor em específico (o que não faz parte de nossos objetivos nesta dissertação).

Nos tempos atuais, alguns pesquisadores têm buscado fugir destas concepções repressivas e tópicas presentes tanto em alguns sambas citados acima quanto na historiografia clássica. Um marco entre estes pesquisadores é o trabalho do antropólogo Hermano Vianna, publicado no livro *O mistério do Samba* (VIANNA, 2007), o qual contribui mostrando as relações do samba com autoridades e setores da elite do Rio de Janeiro. Vianna (2007) não deixa de citar conflitos em torno da música e de, em alguns momentos, reconhecer um lugar cultural específico para o Samba. Porém, o foco de sua tese é a crítica à ideia de autenticidade, defendendo, assim, o caráter artificial e inventado do samba. Segundo o autor,

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 2007, p. 151)

Desta forma, Vianna rejeita as teses que consideram o samba manifestação cultural negra, a qual teria sido expropriada pelos brancos e setores de classe média. O samba seria fruto da fluidez do processo social do Rio de Janeiro o qual proporcionava encontros entre diversos setores da sociedade, da onde saiu o samba como gênero musical. Segundo Vianna

(2007), o Estado Novo se aproveitou disto para usar o Samba como laboratório da cultura nacional. Voltaremos a falar de Vianna mais a frente, neste capítulo, e como as questões levantadas por este autor são estruturantes para discutirmos cultura histórica e samba no Brasil.

Portanto, alguns sambas que tratam sobre o próprio samba durante todo o século XX são representativos se forem situados no campo da música popular brasileira<sup>17</sup>, o que consiste numa hipótese de que os sambas estiveram em diálogo direto com os debates e construções de uma memória histórica, identidades e cultura política nacionais. Podemos encontrar neles algumas questões características que estão em diálogo com a construção de uma memória histórica nacional e afirmação de identidades: a importância da contribuição do negro na construção da cultura autenticamente nacional, porém voltado em um sentido de valorização da mestiçagem, uma narrativa a qual não deixa de citar as perseguições - muitas vezes reservadas ao passado - e dificuldades vividas, e, por fim, uma música que representa esta história do país e canta para ele. Para servir de exemplo, comentamos uma canção, em alguns casos duas, para cada década do século XX, juntamente com a historiografia e demais memorialistas sobre o samba. Isto foi feito para ilustrar como os debates trazidos por estas músicas (relacionados com o campo da música popular) estão de longa data presentes na cultura histórica brasileira. Entretanto, por questão de espaço e viabilidade, não tivemos como foco esmiuçar as diferenças geracionais e de contexto histórico presentes em cada canção e compositor<sup>18</sup>.

Cabe fazer a ressalva de que, nas letras de músicas e pesquisas anteriormente referidas, pode-se perceber que o fato de determinadas memórias saírem “vencedoras” não significa que a Cultura Histórica é um bloco único e homogêneo. Ou seja, o fato da mestiçagem e a fábula das três raças<sup>19</sup> terem grande força na memória histórica nacional não significa a inexistência de espaço para vozes dissonantes, até mesmo dentro destas próprias questões, com diferentes formas de entender tal mestiçagem. Pode-se concluir que enquanto algumas músicas e pesquisadores definem o samba enquanto negro, outras valorizam o papel da mistura, algumas até mesmo evitando ou negando a questão racial ao defender o gênero

---

<sup>17</sup> Sobre a ideia de campo da música popular brasileira, *ver* Morelli (2008). Em seu texto, a autora defende que o campo da MPB se define, principalmente, por duas características: o apelo nacional-popular e a afirmação de uma determinada autenticidade.

<sup>18</sup> Para um melhor aprofundamento sobre diferentes estágios da relação entre samba e identidade nacional, ver o trabalho de Mccann (2004).

<sup>19</sup> Cf. texto clássico do antropólogo Roberto Da MATTA: “A Fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira”, Da Matta (1981).

enquanto apenas “popular”. Tais divergências se devem porque, segundo Sánchez, a cultura histórica:

Es, más bien, un proceso dinámico de diálogo social, por que se difunden, se negocian y se discuten interpretaciones del pasado. La cultura Histórica de una sociedad abarca, por tanto, múltiples narrativas y distintos enfoques, que pugnan por imponerse socialmente. Los debates sociales sobre el pasado son sumamente relevantes, porque en ellos no está en juego un simple conocimiento erudito sobre la historia, sino la autocomprensión de la comunidad en el presente y su proyección en el futuro. Auscultar la negociación social sobre el pasado lleva a comprender los dilemas sociales del presente y revela cuáles son las problemáticas axiológicas y políticas presentes en el espacio público. La historia es la arena donde se debate la identidad presente y futura de la comunidad. (SÁNCHEZ, 2009, p. 3)

Nesse caso, já vimos que alguns elementos estiveram no foco destas divergências em torno da cultura histórica, principalmente no que concerne à música popular brasileira e seus possíveis confluências com a identidade nacional: tais elementos estão em direta relação com culturas políticas presentes no Brasil em torno da questão racial, principalmente pós década de 1970, com o fortalecimento do movimento negro no Brasil. Sendo assim, mais abaixo veremos como cultura histórica e culturas políticas estão plenamente articuladas, uma fazendo referência à outra.

### **1.3 Articulações entre memórias e identidades do samba & culturas políticas no Brasil em torno da questão racial**

Certos ou não em suas teses, nos discursos analisados acima se encontram questões decisivas as quais também estão presentes nos debates atuais sobre a identidade nacional: o Brasil é um país mestiço ou plural? É melhor afirmar a mistura enquanto fator de unidade ou investir nas diferenças? Mais do que qualquer outro gênero da música popular, o samba aglutina fortemente tais conflitos. Isto, tendo em vista que as polêmicas em torno da questão racial e da identidade nacional estão de longa data presentes nas culturas políticas brasileiras. Podemos dizer isto, se entendermos cultura política como “um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e que vão muito além da noção reducionista do partido político.” (BERNSTEIN, 2009, p. 31).

Segundo Bernstein (2009) as culturas políticas fazem referências históricas, compreendem uma representação ideal de sociedade e estão longe de existirem de forma unívoca e pacífica. Todas estas características podem ser encontradas nos debates sobre

música popular, se estes forem relacionados em um contexto identitário amplo nacional: debates em torno da memória histórica da música e defesas por tipos ideais da música popular brasileira a qual seria representante da identidade nacional.

No caso da questão racial, a relação entre conflitos de culturas políticas e narrativas sobre a música popular é flagrante. De forma bastante ligeira, podemos dizer que uma grande polêmica no Brasil gira em torno da mestiçagem. De um lado, temos uma memória, grosso modo, vencedora que hipervaloriza uma história e identidade brasileira como, por excelência mestiça. Do outro lado, existem intelectuais e movimentos sociais que acusam tais narrativas de acobertar as diferenças e desigualdades no Brasil, configurando-se como um empecilho para um país plural baseado no respeito à diversidade. Isto se daria, devido ao fato da ideologia de valorização da mestiçagem dificultar a afirmação de identidades negras e indígenas.

Um exemplo de intelectual que critica de forma veemente tal uso e valorização da mestiçagem no Brasil é o já citado Nei Lopes, escritor e compositor diretamente ligado ao nosso objeto de pesquisa (samba e música popular). Em entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional, disponível no sítio eletrônico do periódico, Lopes reafirmou ideias que já vinha defendendo:

Eu discuto muito essa questão da mestiçagem, porque ela tem sido uma forma de negar a africanidade – “Não vamos discutir isso porque todos são mestiços”. Mas cadê a representação do lado africano dessa mestiçagem nos círculos de poder? Não tem. Quem repete isso com uma virulência cada vez maior é a “direita social”, Ali Kamel [jornalista, editor do jornal O Globo] e sua rapaziada, Demétrio Magnoli, etcétera e tal. O elogio da mestiçagem tem sido um empecilho ao avanço dos movimentos de direitos civis dos negros. E nem sei muito até onde vai esta mestiçagem, que a gente só vê na base da pirâmide. Não vê acima.<sup>20</sup>

A lógica é simples, em um país onde é moda valorizar a mistura, miscigenação e a convivência entre as raças, fica mais difícil denunciar processos discriminatórios tanto ou quanto afirmar identidades que não se enquadrem neste perfil e políticas que busquem dirimir desigualdades raciais, pois se questiona até mesmo a necessidade de fazê-los (MUNANGA, 2004). Como vimos, tais debates estão presentes na construção de uma memória histórica da música popular, traduzidos nas polêmicas entre definir o samba enquanto manifestação cultural negra ou enquanto fruto de misturas, da mestiçagem (muitas vezes, ambas as concepções estão presentes e criam conflitos, ou não, até no mesmo autor/compositor).

---

<sup>20</sup> Entrevista no site da Revista de história da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nei-lobes>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

De forma praticamente oposta às ideias de Nei Lopes, temos os apóstolos da mestiçagem, uns vendo-a enquanto parte integrante da sociedade brasileira, a qual seria essencialmente misturada e democrática, outros a vendo como uma representação coletiva positiva, a qual seria um mecanismo tanto de valorização da diversidade quanto de estímulo a uma coesão nacional.

Este último é o caso do antropólogo Hermano Vianna que, ao discutir estas questões, defende que o “projeto homogêneo” o qual se baliza na mestiçagem do samba e, assim, da identidade nacional, não exclui a complexidade e a diversidade presente na sociedade brasileira. Segundo Vianna (2008): “A complexidade não exclui a possibilidade, o projeto ou a realidade da unidade”, e, por conseguinte, “Em sociedades complexas, projetos homogeneizadores existem simultaneamente a projetos heterogeneizadores, não estando necessariamente em oposição entre si [...]” (VIANNA, 2008, p. 154-155).

Ainda sobre a questão da mestiçagem, inspirando-se numa declaração de Camila Pitanga em que a atriz diz não gostar de ser chamada de “moreninha”, pois teria “orgulho” de suas “raízes”, o antropólogo Hermano Vianna termina seu livro indagando:

[...] para combater o racismo é necessário nos transformarmos em americanos como os do poema de Caetano Veloso? Devemos arquivar o projeto de ‘indefinição’ do ‘arco-íris de todas as raças’ (vide Jorge Lima), da ‘mestiçagem’? Então de agora em diante fica combinado: ‘branco é branco, preto é preto’? Só existe essa maneira de não sermos racistas? (VIANNA, 2008, p. 157)

O autor não chega a responder de forma explícita às perguntas que levanta, porém deixa evidente seu posicionamento a favor do projeto de mestiçagem para o samba e a identidade nacional, como já estamos sinalizando. Vianna chega a dizer de forma saudosista: “Um dia nós descobrimos, com Gilberto Freyre, o orgulho de viver num país moreno, onde tudo é misturado.” (VIANNA, 2008, p. 157) e, neste caso, diz com ares cosmopolitas<sup>21</sup>, que o projeto “mestiço” do samba seria “a melhor descoberta já feita por brasileiros” (VIANNA, 2008, p. 158).

Entretanto, Hermano Vianna não atentou para uma questão importante em seu livro (ao menos não o fez de forma explícita): a inter-relação de questões políticas com os diferentes projetos culturais, identitários e históricos em torno do samba e da identidade nacional. Ou seja, o projeto homogeneizador de coesão nacional, via valorização da mestiçagem, muitas vezes, foi usado para desvalorizar ou até mesmo desqualificar políticas

---

<sup>21</sup> Sobre cosmopolitismo, ver Appiah (1999, p. 219-250).



que sejam voltadas para a diminuição das desigualdades raciais de longa data presentes no Brasil.

Outra questão que se pode criticar no belo trabalho de Vianna é o fato de o autor supervalorizar os espaços de circularidade, o que leva seu livro a subestimar os conflitos e tensões no mundo dos que vivem a volta do samba. Isto pode ser visto até mesmo na construção discursiva de *O mistério do Samba*, a qual é feita de forma a colocar sempre um fato que demonstre tal circularidade após um determinado conflito citado pelo autor. Por exemplo, Vianna (2007) fala da apreensão do pandeiro de João da Baiana pela polícia não para mostrar o conflito existente neste fato, mas sim para ilustrar as relações do sambista com um membro importante da política brasileira: logo após a apreensão do instrumento, o Senador Pinheiro Machado deu a João da Baiana outro pandeiro com sua assinatura. Outro exemplo é quando Vianna (2007) trata da primeira música gravada com instrumentos de percussão e escola de samba: o autor valoriza a circularidade presente no fato de tal feito ter sido protagonizado por sambistas brancos de classe média, porém não problematiza o conflito presente no fato dos inúmeros sambistas populares e negros não terem feito isto anteriormente.

Tais questões, racionalizadas por Hermano Vianna ou não, devem-se a escolha do antropólogo em criticar as ideias “essencialistas” e/ou “puristas” sobre o samba, pois estas ao defenderem sua autenticidade enquanto uma manifestação “negra” não consideram a circularidade cultural existente em sua formação e nem mesmo a forte mistura presente no ritmo. Entretanto, é preciso atentar que autores os quais defendem estes posicionamentos ditos como “puristas” não estão se colocando apenas academicamente em relação à análise cultural do samba (se é que pode ser possível fazê-lo), mas sim defendendo identidades e projetos políticos diferenciados do que Hermano Vianna defende ao final do seu livro.

Voltando ao debate sobre a miscigenação e questão racial, a citação acima feita por Nei Lopes em relação a Demétrio Magnoli é exemplar, pois o sociólogo é um dos grandes resistentes às políticas afirmativas e de reparação quanto à população afro-descendente no país. Sem negar a existência de racismo no Brasil (porém colocando-o de forma bastante secundária), Magnoli defende que nosso país é completamente diferente dos Estados Unidos da América, pois neste último ocorreu um forte regime de segregação racial entre brancos e negros. Já no Brasil, praticamente no mesmo período histórico, escolheu-se a valorização da mestiçagem, onde não haveria tal dicotomia. (MAGNOLI, 2009) Tal fato, segundo Demétrio,

mostraria o quão descontextualizado, irreal, e até prejudicial, seria a aplicação no país, das cotas e políticas afirmativas (presentes nos E.U.A.).<sup>22</sup>

Não se pretende aqui debater as questões sobre políticas afirmativas e cotas raciais<sup>23</sup>, mas sim mostrar que tanto Vianna quanto Magnoli, assinalam a confluência entre a construção de memórias/identidades para o samba (no caso do antropólogo) e a sociedade brasileira (no caso dos dois autores) em direção a questões envolvendo políticas em relação à questão racial no Brasil. Evidenciam-se, assim, as articulações entre culturas políticas e culturas históricas, pois segundo Ângela de Castro Gomes (2007),

O processo de constituição de culturas políticas [...] incorporaria sempre uma leitura do passado – histórico, mítico ou ambos –, que conota positiva ou negativamente períodos, personagens, eventos e textos referenciais. Essa leitura do passado também envolveria um ‘enredo’ – uma narrativa – do próprio passado, podendo-se então conformar uma cultura histórica articulada a uma cultura política. (GOMES, 2007, p. 48)

Tais inter-relações entre cultura histórica e cultura política estão mais evidentes durante grande parte do século XX no Brasil, quando analisamos os discursos sobre a música popular brasileira. Evidentemente, muitos dos autores aqui citados podem até mesmo não ter tido tal objetivo e nem mesmo pensaram nestas relações ao pesquisarem, porém o que se objetivou explicitar aqui é a evidência de que é impossível não fazê-las. Isto se deve ao fato destes autores estarem inseridos no contexto destas culturas históricas, culturas políticas e identidades. Sendo assim, dialogam, criticam e, acima de tudo, fazem parte desta realidade.

Antes de terminar este capítulo, gostaríamos de citar uma última narrativa sobre a música popular brasileira, a qual ilustra melhor como que a construção da memória histórica se faz nos diversos setores da sociedade. Trata-se do projeto *MPB nas escolas*, uma iniciativa da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro em conjunto com o Instituto Cravo Albin. Este projeto é riquíssimo de informações, contendo seis dvds, um cd, seis livretos e diversos cartazes.

Sendo assim, não pretendemos analisar o projeto em toda sua complexidade, o que pediria um trabalho específico para fazê-lo, mas apenas apontar que a escola também busca fazer parte da construção desta memória histórica, criando suas narrativas dentro das questões aqui trabalhadas. Nosso caso de saber escolar é apenas **um**, porém pode ser ilustrativo, pois

---

<sup>22</sup> Conferir entrevista ao programa Roda Viva. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/>>. Acesso em: 01 nov. 2011. Onde o sociólogo defende de forma explícita tais ideias.

<sup>23</sup> Para um maior aprofundamento nesta temática tão polêmica, ver Abreu, Mattos e Vianna (2009).

dialoga diretamente com muito do que se foi defendido neste trabalho. Sendo assim, destaca-se abaixo um pequeno trecho do projeto:

A formação da MPB

A MPB reflete as origens da grande mistura racial brasileira, a partir dos índios, dos portugueses e dos negros.

Na ancestralidade da MPB, os índios nos deram a catira e as fontes da música regional. Os brancos, a modinha e os gêneros europeus (polca e valsa). Os negros, o lundu e a batucada.

A MPB começa a tomar corpo no século XIX, quando aparece o choro, uma mistura musical mulata, que dá origem a melhor música instrumental do país.

Ao começo do século XX, com a criação do samba, filho do lundu e da batucada, a MPB começa a se espalhar a partir do Rio, a Capital Federal, consagrando a herança negra.

Com a chegada da era do rádio, a MPB se expande e lança seus astros e estrelas, reiterando sua maior opulência: a capacidade de se misturar, inclusive abrigando ritmos estrangeiros.

Depois de 1958, o Baião e o Samba canção são substituídos pela Bossa Nova no gosto popular. Logo depois, os festivais da TV inauguram o futuro das décadas seguintes da MPB.

Muitas são as relações que podemos fazer entre este texto e os que foram trabalhados anteriormente: é marcante a presença da fábula das três raças e da valorização da mestiçagem, as quais se reúnem em uma poderosa representante da nacionalidade – a música popular brasileira. Evidentemente, não podemos tratar o saber escolar enquanto mera vulgarização do saber erudito, mas sim entendê-lo com uma fala e um papel distintos, como defende Chervel (1990). Tal distinção que podemos perceber claramente no texto quando é valorizada a mistura com ritmos estrangeiros e quando não se dá muita atenção às concepções repressivas e tópicas, fortemente presentes na historiografia.

Isto não significa a ausência de inter-relação entre os saberes (algumas já apontadas no início deste parágrafo), principalmente tendo em vista de se tratar de um projeto com a participação de um instituto que se dedica a pesquisas sobre o tema. Ademais, no projeto “MPB nas escolas” fica mais que evidente a relação entre cultura histórica e cultura política, tendo em vista que se trata de um material voltado para a formação educacional (valores, habilidades,...) dos alunos do ensino público do estado do Rio de Janeiro a partir da história da música.

Para concluir, se for admitido pensar que estes diferentes discursos citados acima sobre o samba e a música popular são, de fato, *representações* sobre tais objetos, talvez fique mais claro entender o que se acaba de dissertar. Pode-se pensar isto, pois, segundo Chartier, é possível usar o conceito de representação tendo como:

(...) objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que à revelia dos atores sociais traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER apud SOIHET, 2003, p. 14).

Nestes termos, ao proporem representações sobre o samba e, também sua relação com a nacionalidade, os diferentes atores citados acima nos dão indícios de como estes vêem essas temáticas que mobilizam a presente pesquisa e como se posicionam/posicionavam em relação a elas, mesmo que não “explicitamente” ou de forma racionalizada. Isto nos faz voltar à ideia de que, tanto historiadores/pesquisadores quanto sambistas, ao produzirem identidades e memórias sobre o samba, não o fazem simplesmente de um lugar neutro, mas sim a partir de relações sociais que os posicionam frente a debates que envolvem a cultura histórica no Brasil e suas articulações com diferentes culturas políticas. Ou seja, falam de um “lugar social” (CERTEAU, 1982). Isto ocorre, muito provavelmente, pois os pesquisadores aqui citados não são totalmente neutros, imparciais e/ou tabulas rasas em relação aos seus objetos de pesquisa (no caso, o samba). Muitos deles escutam sambas e participam deste universo cultural desde novos, alguns até como compositores. Sendo assim, mesmo que façam um exercício de afastamento para uma análise mais acurada, tal processo dialogará com o lugar social e a formação pessoal, também subjetiva, de cada pesquisador, o que acontece não apenas com estes pesquisadores, sendo sim algo que todo historiador tem de saber lidar.

## **2 SAMBA E CULTURA POPULAR NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Para se analisar os sambas que foram gravados e circularam na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1910 a 1930, é preciso, antes de tudo, refletir sobre a sociedade na qual isto foi feito. Nestes termos, tiveram importante papel os processos vividos pela cultura popular e pelos populares na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, desde a proclamação da independência até a década de 1930. As canções produzidas pelos sambistas/populares e a atuação destes na cidade carioca devem ser vistas de forma histórica e social, relacionadas com a sociedade da época de forma atuante.

Para fazê-lo, iremos elaborar um levantamento bibliográfico com o objetivo de construir um panorama do contexto histórico em que a pesquisa sobre o samba deve dialogar. Neste ínterim, é preciso precaução para que as relações entre as leituras e o objeto de pesquisa não sejam “deterministas”, mas sim um campo de diálogo onde as possibilidades de construção da pesquisa histórica estejam abertas.

A ressalva aqui feita é a de que as referências sobre história das relações raciais, no Brasil, por exemplo, não determinem as análises sobre o samba e suas fontes (e vice-versa). Portanto, mais uma vez é importante lembrar que a chave para a pesquisa deve ser o “diálogo” e não a sobreposição de leituras, ou seja, fazer uma análise relacional e crítica das diferentes fontes e bibliografias, pois assim não estará fechado o olhar em relação às possibilidades, contradições e complexidades tão presentes nos processos históricos (REVEL, 1998).

Nestes termos, para se trabalhar os processos identitários em torno do samba carioca, é preciso construir uma frente variada do material conceitual da pesquisa, pois, segundo Bauman (2005, p. 18): “a identidade é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único”. Além disso, segundo o mesmo autor: “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (BAUMAN, 2005, p. 19).

As palavras ditas pelo sociólogo polonês propõem uma reflexão sobre a necessidade de se trabalhar a questão da Identidade em sua complexidade. Sendo assim, os processos identitários em torno do samba carioca na Primeira República não podem ser analisados apenas sobre um único viés. Para fazê-lo, é preciso compreender o contexto histórico e social

em que o Samba está inserido e, também, identificar o modo como diferentes setores da sociedade lidaram com este: as disputas internas ao redor dessa manifestação em sua pluralidade; e como instituições, autoridades, uma ainda recente indústria fonográfica, jornais, intelectuais, elite e populares se relacionavam com ela. Neste caso, uma breve exposição sobre a história das relações raciais no Brasil, da cidadania e da Cultura Popular se faz necessária para demonstrar as bases com as quais a pesquisa irá dialogar.

## **2.1 Embranquecimentos e amorenamentos: cultura popular carioca da Primeira República ao Estado Novo**

Desde a independência do Brasil que intelectuais e políticos buscam enquadrar o país no rol das nações “modernas”. Em 1822, foi tomado o modelo de uma monarquia constitucional de base liberal. Tal opção teoricamente considerava todos os homens cidadãos livres e iguais, porém, no Brasil, seu limite estaria na continuidade da escravidão enquanto instituição reconhecida pelo direito de propriedade. Nestes termos, a justificativa da escravidão no Brasil manteve a tendência de não basear-se, *legalmente*, nas características físicas (cor), mesmo que estas ainda reforçassem os estigmas hierarquizantes presentes na sociedade brasileira.

Como afirma Hebe Mattos, “raça e cidadania são duas noções construídas de forma interligada no continente americano, ao longo do século XIX, em estreita relação com o dilema teórico entre liberalismo e escravidão” (MATTOS, 2004). Enquanto a noção de cidadania ampliava-se com as vitórias das revoluções liberais, o conceito de raça, paralelamente, se firmava a partir de uma argumentação biologizante que naturalizava as desigualdades sociais. Assim sendo, a emergência de teorias científicas sobre as desigualdades naturais entre as raças passa a justificar a restrição a muitos afro-descendentes de direitos civis inerentes às novas concepções de cidadania requeridas pelo liberalismo, especialmente no segundo quartel do séc. XIX nos EUA.

Já no Brasil, tal relação se dá de forma diferenciada, caracterizando-se como um problema, e não um fim. Paralelamente à continuidade da escravidão justificada pelo direito de propriedade, surge um pensamento universalista, anti-tráfico e antirracista, que se tornaria abolicionista no final do século XIX. Neste período, toda uma geração de “homens de cor”, em sua luta pela cidadania dos afro-descendentes, clamava por um Brasil onde “não há mais

que escravos ou cidadãos”, defendendo a igualdade “entre todas as cores”<sup>24</sup>. Este silêncio sobre a cor pode configurar-se como luta por cidadania e forma de conviver com situações formais de igualdade (MATTOS, 1995). Ademais, segundo Mattos (1995), tais processos acabaram por embaralhar a “linha de cor” no Brasil, pois em ambientes formais, fugia-se da delimitação racial entre negros e brancos, ao menos em termos oficiais. Contudo, tanto o recurso ao silêncio sobre a cor quanto à justificativa legal não racial para a escravidão, que acabaram por misturar as fronteiras de cor no país, não impediram a adoção de políticas e discursos “científicos” racistas no país, ao final do século XIX e principalmente no início do XX (SCHWARCZ, 1993).

O processo que culminou com a “Lei Áurea” teve importante papel neste contexto, pois desde o movimento abolicionista até as leis que davam fim gradual à escravidão, tinham por base uma ideia simplista de que acabar com o cativo resolveria todos os problemas, vendo este como único causador das distinções raciais no Brasil. O resultado final foi jogar uma imensa população discriminada e sem condições materiais em processos de competição desigual, sobretudo com a mão-de-obra imigrante patrocinada pelo estado. Tal problemática, a abolição como final por si, somada com a existência de modelos raciais que viam os afro-descendentes como estrangeiros ou cidadãos de segunda categoria, resultaria na limitação dos espaços formais de atuação política para os negros.

Além desta problemática envolvendo a população afro-descendente no Brasil soma-se a perseguição às manifestações culturais populares por parte de membros da elite e do Estado. Sobre a passagem da Monarquia para a República no que tange a estas questões, Martha Abreu nos esclarece:

Em termos de controle e preconceito sobre as manifestações culturais populares (...), no período monárquico, representantes de uma dada civilização e da ordem urbana pública inventaram uma série de dispositivos e, em vários momentos, tentaram tudo o que estava a seu alcance, através das posturas, editais ou simples proibições, para evitar certas práticas vistas como perigosas ou impróprias. Em relação a essas publicações e decisões, a República, certamente, inovou muito pouco. (ABREU, 2000, p. 338-339)

Isto se deve, em parte, ao fato de que, com a proclamação da República, amplia-se a noção legal de cidadania no Brasil, porém, paralelamente, algumas autoridades tomam os referenciais teóricos e ideológicos europeus para firmar políticas com objetivo de transformar a nação “subdesenvolvida” e “atrasada” em uma nação “moderna” e “civilizada”, isto é,

---

<sup>24</sup> Cf. entre outros, na Biblioteca Nacional, o jornal *O Mulato* ou o *Homem de cor*, editado em 1833.

branca. Segundo Lilia Schwarcz, “enquanto, no corpo da lei da jovem República de 1889, garantia-se à cidadania, uma ciência evolutiva e determinista passava a negar a igualdade entre os homens e a transformava sistematicamente em utopia” (SCHWARCZ, 1996).

Estes eram os anos do racismo científico e do Darwinismo social na Europa que, devido à crença na inferioridade dos negros, indígenas, mestiços e mulatos, herdada dos 300 anos de escravidão colonial, se adequou sem grandes problemas ao contexto Latino-americano. No Brasil, muitos foram os teóricos que pregavam o “embranquecimento” da população como meio de “civilizar” o país, condenando a mestiçagem como degeneração da raça branca, naturalizada, durante séculos, como superior à negra<sup>25</sup>. Segundo tais pensadores, para ser civilizada, a América deveria ser branca. Isto explica, em grande parte, as medidas de incentivo a imigração, defendidas pelo deputado Bento de Paula e Souza como uma necessária “Transusão de Sangue Novo”. Além disto, outras políticas podem ser enquadradas como “embranquecedoras” na cidade do Rio de Janeiro da Primeira República: a reforma urbana de Pereira Passos, as medidas higienistas, estéticas e de controle das manifestações culturais populares, como a perseguição e desvalorização da capoeira, carnaval, músicas e religiões afro-brasileiras (ANDREWS, 2004).

Entretanto, mesmo havendo toda uma produção de desvalorização da miscigenação e das características negras e africanas, tais manifestações culturais ainda se afirmaram e, até mesmo, foram valorizadas, com algumas limitações, por certos setores da elite e intelectuais (ABREU; VIANNA, 2008), como visto no primeiro capítulo. Da mesma forma, é neste contexto que o Samba encontrará espaço em uma indústria fonográfica nascente, onde alguns músicos ganharão maior visibilidade. Tal ambivalência em relação à cultura popular influenciou uma série de pesquisas reducionistas sobre o samba, as quais trabalham com a dicotomia repressão x valorização, que, de fato, precisa ser superada.

Nesta mesma lógica, a historiografia tradicional da Primeira República Brasileira também necessita de revisão, pois tem analisado este período sobre a sombra dos ideais de um projeto político e cultural formulado na década de 1930, o qual pretendia valorizar o sistema político vigente, baseado na crítica ao modelo anterior. Neste contexto da década de 1930, intelectuais motivados por uma visão antiliberal, investiram em memórias e identidades negativas para a *República “Velha” (1889 – 1930)*, tratando-a como um fracasso a ser enterrado e superado pelo *Estado “Novo” (1937 - 1945)*, governo o qual defendiam. Por

---

<sup>25</sup> Alguns destes como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Renato Khel, Bento de Paula e Souza, Oliveira Vianna.



consequente, tal postura teleológica, estimulada pela propaganda Varguista, obteve a adesão de muitos trabalhos acadêmicos posteriores, que dão grande ênfase às limitações dos processos eleitorais da Primeira República, ao mesmo tempo em que fecham os olhos para outras formas de atuações políticas presentes no período em questão (GOMES; ABREU, 2009).

De fato, existiu uma Primeira República que queria ser branca e com limitações no processo eleitoral - a maioria da população não votava, pois mulheres e analfabetos eram impedidos de fazê-lo, sem contar as contínuas denúncias de fraudes eleitorais e o tão conhecido voto de cabresto -, mas a supervalorização deste tipo de análise acabou por gerar um amplo desconhecimento da participação política e cultural dos setores populares e afro-descendentes no período. Nestes termos, o lugar das expressões políticas/culturais dos afro-descendentes e populares ficou reduzido, na historiografia tradicional, às políticas de Vargas pós década de 1930. Isto é colocado devido ao fato de que, por volta dos anos trinta e, principalmente pós 1937, o Estado passou a oficializar uma política cultural de valorização da mestiçagem enquanto símbolo positivo da identidade nacional, nos moldes do projeto de Gilberto Freyre. Nesta década que Escolas de Samba, Capoeira, entre outras manifestações culturais afro-brasileiras passaram a integrar um projeto de “amorenamento” no Brasil, diferentemente do “embranquecimento” da Primeira República, como diz Andrews (2004).

Entretanto, caso reduzida a escala de análise, para se observar mais atentamente determinadas manifestações da cultura popular, pode-se perceber que tal delimitação cronológica (embranquecimento x amorenamento) não se sustenta. Tanto na Primeira República quanto na “Era Vargas”, a cultura popular esteve envolvida em repressões, afirmações, valorizações e perseguições, de forma a ser difícil até mesmo definir tal realidade, pois ela não se coloca de maneira dicotômica, “ora um, ora outro”, mas sim enquanto lugar de conflito, onde vários aspectos convivem e entram em embates.

Para fugir de tais simplismos, um caminho é analisar momentos de conflitos vividos pelos músicos, de forma a trabalhar as relações raciais e a cultura popular no Brasil sob uma nova perspectiva, observando o lugar e a participação dos setores populares afro-descendentes e, buscando dar visibilidade às suas lutas políticas e expressões culturais sob a égide de um conceito mais amplo de cidadania, defendido por José Murilo de Carvalho (1996).

Em seu livro *Cidadania: tipos e percursos* (CARVALHO, 1996), José Murilo critica o que ele chama de “uma concepção estreita de cidadania” a qual toma enquanto atuação política apenas as formas de luta ligadas aos meios políticos oficiais, deixando de vislumbrar formas de ação diferenciadas das que são possíveis através dos meios tradicionais. Tal noção

restrita de cidadania pode levar a uma ideia de passividade dos setores populares na sociedade, que muitas vezes são excluídos dos meios tradicionais, porém, não necessariamente deixam de buscar formas alternativas de atuar politicamente, como veremos no presente capítulo.

Segundo Carvalho (1996), tal reducionismo se deve ao raro aprofundamento sobre a cultura política popular, o qual deixa de vislumbrar as crenças, práticas e visões de mundo dos setores populares. Portanto, ao analisar a atuação de músicos populares é preciso repensar tais questões e ver novas possibilidades de cidadania, entendendo-a também como “os caminhos encontrados pelos sujeitos sociais concretos para a criação de canais de participação política, exposição de divergências, exigência de direitos e até mesmo inusitadas iniciativas de inclusão numa almejada nação republicana.” (MARZANO; ABREU, 2007).<sup>26</sup>

Como visto acima, existem fortes entroncamentos entre cidadania e questão racial na história do Brasil. Neste caso, um estudo sobre os processos e conflitos identitários em torno de uma manifestação popular (Samba), a qual começa a ganhar grande visibilidade durante a primeira república, serve como base para nos aprofundar nestas inter-relações, pois podemos afirmar que estas se revelam mais claramente nos conflitos identitários em torno da cultura popular na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. A primeira, cultura popular, por ser o principal meio de expressão da população pobre carioca, majoritariamente negra e/ou afro-descendente, em que ficam expostas identidades e conflitos presentes na sociedade. A segunda, a cidade do Rio de Janeiro, por se tratar de uma localidade onde o sistema político e a ordem social brasileira, em suas manifestações e contradições, estiveram fortemente marcados e representados, muitas vezes através de embates territoriais e culturais.

Por conseguinte, a partir da música popular, podemos buscar novas possibilidades de interpretações da história da cidadania e da questão racial no Rio de Janeiro da primeira república. Muitos são os indícios de expressão e atuação de cidadania, em seu sentido amplo, presentes na música popular. A trajetória de Eduardo das Neves é um bom exemplo. Dudu, como era chamado, se identificava enquanto crioulo, cantando temas diretamente ligados à política, assuntos populares e, também, relações raciais. O “Crioulo Dudu” incomodou até

---

<sup>26</sup> Entretanto, é preciso cuidado para não se concluir que o campo cultural, artístico e musical foram os únicos espaços de atuação política utilizados pelas classes populares durante o início do século XX. Como nos mostra o trabalho de Magalhães (2007) houve momentos, ainda na Primeira República, em que os populares buscaram formas de intervir e participar na sociedade carioca, até mesmo pelos meios institucionais. Além disto, outro cuidado com a ideia de cidadania é esclarecer que se trata de um conceito analítico para nos auxiliar na pesquisa e não identificar como os grupos que serão pesquisados atribuíam significados na época. Isto seria outra discussão.

mesmo João do Rio que o criticaria como “suado, com a cara de piche” (apud MARZANO; ABREU, 2007). Porém, o que aborrecia alguns intelectuais era ver um “crioulo” demonstrar, ao cantar e valorizar Santos Dummont, por exemplo, o quanto a população poderia participar e se envolver nas construções simbólicas da república e da própria nação.

Pode-se ver também, uma grande politização das relações raciais nas canções e Lundus cantados por Eduardo das Neves. Temas voltados para a valorização das heranças africanas e conquistas dos escravos abordavam diretamente as relações raciais no Brasil, desafiando as teorias racistas vigentes, que insistiam na inferioridade negra e mestiça. Lundus cantavam as relações amorosas com as iaiás e a valorização da cor preta frente às outras. Versos cantavam as espertezas do pai João (ABREU, 2004a).

Muitos também foram os Jongos cantados na primeira república que expressavam uma afirmação identitária e política dos afro-descendentes no Brasil. Como exemplo, temos o famoso Jongo estudado pelo historiador Stanley Stein (1990): “*Eu pisei na pedra / Pedra balanceou / Mundo tava torto / Rainha endireitou*”. Este Jongo, cantado em alusão ao 13 de maio, mais do que representar a atitude vacilante de D. Pedro II (a pedra que “balanceou”) e valorizar a lei áurea assinada pela Princesa Isabel (“Rainha endireitou”), explicita a afirmação de uma atuação política direta por parte dos ex-escravos na abolição: “*Eu pisei na pedra*”.<sup>27</sup> Sobre o mesmo tema, o “Crioulo Dudu” cantava: “o preto já era livre (...) não havia quem não desejasse o dia da liberdade”.

Tanto Eduardo das Neves quanto o Jongo têm uma relação direta com a história do Samba. Em primeiro lugar, ambos estão inseridos nos conflitos presentes na cultura popular do Rio de Janeiro no início do século XX. Em segundo lugar, o Jongo é uma das matrizes originárias do samba. Já Eduardo das Neves, além de ser um músico e negro, também esteve ligado ao mundo do samba, pois, antes mesmo da composição de “Pelo Telefone” (1917), conhecido como primeiro samba registrado fonograficamente, Dudu gravou uma música do famoso compositor Sinhô, catalogada como samba. Da mesma forma, João da Baiana também teve suas experiências junto ao Crioulo Dudu. Sobre isto, Abreu (2010) esclarece:

Tenho algumas indicações que os futuros astros do samba nos anos 1920, como Sinhô e João da Baiana, começaram, ainda bem jovens, a carreira artística com Dudu. Sinhô acompanhou Eduardo das Neves portando a bandeira brasileira numa famosa homenagem a Santos Dumont, em 1903. Eduardo das Neves teria gravado três sambas atribuídos a Sinhô, inclusive sua última gravação, em 10 de abril de 1919, “Só por amizade”. José Barbosa da Silva, o

---

<sup>27</sup> Alvito, Marcos. **Com tanto pau no mato... notas para uma dialética da carioquice**. Em elaboração. [Material disponibilizado pelo próprio autor em disciplina ministrada na Universidade Federal Fluminense]

“Sinhô”, também residia na Cidade Nova e conviveu com os choros e atabaques das rodas de samba e candomblés da vizinhança próxima à casa de Tia Ciata. João da Bahiana (1887-1974), por sua vez, em entrevista ao Museu da Imagem do Som, declarou que havia trabalhado no circo de Dudu, comandando os garotos que animavam as cenas de Eduardo das Neves. Quantos outros futuros sambistas não teriam feito o mesmo? (ABREU, 2010, p. 95)

Neste caso, há um forte indicativo de experiências compartilhadas por estes músicos populares os quais contribuem para entendermos o complexo meio social no qual viveram e as diferentes buscas de formas e espaços de negociação e afirmação das suas culturas. Por isso, para melhor compreendermos as referências musicais do samba em seu aparecimento progressivo na indústria fonográfica, é importante trabalharmos o contexto histórico vivido pelos primeiros músicos a ganhar visibilidade através desta manifestação cultural, além de analisarmos a realidade de conflitos em que estiveram imersos na sociedade do Rio de Janeiro da época. A partir deste contexto que os sambistas do Estácio aparecerão no final da década de 1920 e início da década de 1930, influenciados, direta ou indiretamente por ele, trazendo, também, novos olhares, vivências, identidades e referências culturais.

## **2.2 Da festa às “escolas de samba”: sociabilidade, negociação e conflito no samba carioca**

Em relação aos primeiros registros relacionados ao samba, parte da historiografia do tema tem como início narrativo uma série de viajantes e documentos que, entre o século XVIII até o início do século XIX, descrevem algumas manifestações culturais de negros e seus descendentes de forma bastante genérica, identificando-as enquanto “batuque” (TINHORÃO, 2008). Até então, a palavra “samba” não era usada. Entretanto, a partir dos primeiros anos do século XIX, podem-se encontrar menções ao verbete “samba” para designar músicas, festas e danças dos negros nas áreas rurais do Brasil. Neste contexto, tal nomenclatura esteve associada a um pretense atraso das músicas rurais em oposição a determinadas versões do Lundu vistas como urbanizadas e aceitas pela “boa sociedade” (SANDRONI, 2008, p. 86).

Por assim dizer, até o final do século XIX, a palavra “samba” fazia menção ao interior, ao Norte/Nordeste do Brasil (em especial a Bahia) e aos negros destas localidades. Segundo Sandroni (2008), só a partir da década de 1870 que o verbete “samba” começa a aparecer para identificar manifestações culturais na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que concerne as festas das populações pobres, em grande parte negra e imigrante ou descendente

da Bahia. Tal relação Bahia-Rio de Janeiro se deve ao fato de que a cidade carioca, no final do oitocentos para o início do século XX viveu um aumento demográfico, fortemente influenciado pela chamada diáspora baiana. Este seria o nome que se dá ao movimento feito por um grande número de migrantes do estado nordestino, que, desde o pós-abolição, se deslocaram para a então capital do país, o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida. Muitos destes migrantes e seus filhos terão papel central nas festas, músicas e carnavais da cidade, como veremos mais a frente.

Sobre a organização espacial da população migrante e pobre no Rio de Janeiro, Maria Clementina Pereira Cunha diz que:

Brasileiros pobres, negros libertos ou escravos de ganho e imigrantes estrangeiros amontoavam-se em habitações coletivas que se multiplicavam pelo centro e pela Cidade Nova e adjacências. Nesse movimento, a segunda metade do século XIX foi marcada intensamente pela chamada diáspora baiana [...]. (CUNHA, 2001, p. 209)

Estes bairros da região portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo) até a Cidade Nova (morro de São Carlos e Estácio) serão conhecidos pela historiografia do samba como Pequena África, devido ao fato do sambista Heitor dos Prazeres ter chamado a localidade de “África em miniatura”, nome dado devido ao grande número de população pobre e negra que residia lá e de sua intensa produção cultural.

Neste mesmo período, muitas das habitações coletivas por toda a cidade estavam sendo derrubadas pelas reformas urbanas implementadas no início do século XX, levando, gradualmente a população pobre e afro-descendente a migrar para esses bairros adjacentes do centro e, principalmente, para os morros. Segundo Sérgio Cabral (2011), em 1903 o próprio Pereira Passos, então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, assinou o seguinte decreto, onde indiretamente oficializava o objetivo de levar a população pobre para longe do asfalto: “Os barracões toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto de que se lance mão para obtenção de licença, **salvo nos morros que ainda não tiverem habitações e mediante licença.** [o destaque é do autor]” (apud CABRAL, 2011, p. 30). Esta segregação/migração influenciou diretamente as referências simbólicas do mundo do samba, onde a identidade do “morro” enquanto lugar de origem desta manifestação progressivamente vai ganhando espaço entre sambistas e intelectuais, como abordado no primeiro capítulo.

Voltando a falar sobre a relação entre o uso da palavra “samba” e as festas populares no Rio de Janeiro, o romance *O Cortiço*, lançado em 1890, de Aluísio Azevedo pode ser exemplar. Com o objetivo de descrever a vida dos pobres na cidade da época, o autor chama de “samba” ou “chorado baiano” uma festa com violão, cavaquinho, mulata, roda e palmas.

Outro exemplo é a descrição do cronista Raul Pompéia sobre a Festa da Penha em 1888 a qual também cita o samba, a roda, a viola, e a mulata (SANDRONI, 2008, p. 91).

Tais citações ilustram o fato de que a identidade “Samba”, no Rio de Janeiro da virada do século XIX/XX, estava mais atrelada às festas com danças e músicas do que propriamente a um gênero musical em específico, que só passa a acontecer após a sua entrada gradual na indústria fonográfica na década de 1910. Portanto, quando se fala em “samba” na primeira década do século XX está sendo identificado algo mais amplo do que um gênero musical, pois, como diz Roberto M. Moura, há uma “antecedência da festa ao gênero” (MOURA, 2004, p. 52).

Como visto acima, as festas populares foram lugares de constante conflito tanto na Monarquia quanto durante o período republicano. Destes lugares, um dos que teve grande importância na sociabilidade para a cultura popular e o samba foi a Festa da Penha. Com origens religiosas e portuguesas, a festa da Penha, progressivamente, foi sendo incorporada por segmentos pobres da sociedade carioca. Em volta da Igreja, onde antes as barracas vendiam apenas guloseimas e se cantavam fados portugueses, diversos populares começaram a manifestar seus batuques e sons.

Além da já mencionada descrição de Raul Pompéia sobre a festa, outras referências ilustram a importância deste evento na vida popular carioca, principalmente em torno da música. Uma delas é o depoimento do sambista Heitor dos Prazeres ao Museu da Imagem e do Som, no qual o músico diz que: “naquele tempo não tinha rádio [...] a gente ia lançar as músicas na Festa da Penha. Então quando a música era divulgada na Festa da Penha, nós podíamos ficar tranquilos que aquela música já era do [sic] carnaval”. Como que para ratificar a memória de Prazeres, em 03 de dezembro de 1922, o *Jornal do Brasil* noticiava:

Os sambas e marchas carnavalescos começam, todos os anos, a sua popularidade na festa da Penha. Já anteontem, a Penha ouviu as primeiras criações carnavalescas, aplaudidas com entusiasmo. Caninha, como sempre faz, esteve no arraial e apresentou sua nova composição para os dias de folia, *Meu amor quer me bater*. No próximo domingo, a dupla Caninha - Pixinguinha voltará à festa com um conjunto aumentado, para deliciar os romeiros. (apud MOURA, 2004, p. 118)

Em seu livro *A Subversão pelo Riso*, Soihet (1998) demonstra que as festas da Nossa Senhora da Penha foram alvos de perseguições e controles por parte das autoridades, mesmo não havendo proibições explícitas constantes. Segundo a autora, em 1907 os sambas foram liberados, porém era proibido transportar os seus instrumentos. Em 1912, os sambas e batuques voltaram a ser proibidos até 1916, quando se pode perceber uma maior liberdade oficial para os ranchos e blocos carnavalescos.

Mesmo assim, é difícil (talvez impossível) definir uma cronologia, demarcando períodos em que as manifestações populares cariocas ligadas ao samba eram menos ou mais perseguidas pelas autoridades durante a Primeira República. Não se pode generalizar, pois tal realidade varia de acordo com os sujeitos e circunstâncias envolvidas em cada caso. Por exemplo, mesmo após 1916, há documentos que deixam clara a persistência de aversões em relação ao samba por parte de importantes atores da sociedade carioca do início do século XX, e isto irá ocorrer durante todo o período abarcado nesta dissertação, mesmo com as transformações através do tempo.

Um exemplo claro desta relação ambivalente em torno do samba é o caso em que a esposa do presidente Nair de Teffé, tocara o “Corta-jaca”<sup>28</sup>, em uma festa no Palácio do Catete, ocorrida no ano de 1914. Este foi um importante momento de visibilidade para uma manifestação da cultura popular que, no entanto, não passaria impune, pois em discurso inflamado no Senado Federal, Ruy Barbosa insurgiu-se contra o acontecido:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-Jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-Jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-Jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (apud SANDRONI, 2008, p. 89)

Outra autoridade do período que também não era muito simpática às manifestações populares era o então chefe da polícia no Rio de Janeiro, Aurelino Leal, que em 25 de setembro de 1918, ordenava:

Providências para a Festa da Penha. Uma força da Brigada Policial composta de 10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e 20 de cavalaria. Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado “Samba”, visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e conflitos. (Arquivo Nacional, Ij6-678 apud FRANCESCHI, 2010, p. 33)

Evidentemente, distúrbios, “discórdias” e “conflitos” existiam nestas festas, muitas vezes causados e ocorridos entre os próprios populares por causa de rivalidades individuais ou entre grupos. No entanto, tais medidas repressivas e de controle reduziam uma vasta e diversa população a um perigo em potencial, da mesma forma que culpabilizava e estigmatizava a

---

<sup>28</sup> O Corta-jaca é um dos passos fundamentais do samba baiano, segundo o dicionário Carvo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/corta-jaca/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

manifestação cultural pelas desordens e brigas pessoais ou entre grupos. Até mesmo os instrumentos eram vistos enquanto motivadores de “discórdias”, sendo apreendidos, como relatado pelo sambista João da Baiana:

Pandeiro era proibido. O samba era proibido e o pandeiro. Então, a polícia perseguia a gente. E eu tocava pandeiro na [Festa da] Penha, na época da [Festa da] Penha. A polícia me tomava o pandeiro. [...] Pois então não fui preso por pandeiro? Diversas vezes. Me tomavam o pandeiro e me prendiam. Eu tenho fotografia em casa, nas revistas, eu dentro do xadrez com o pandeiro. [...] Prendiam para corrigir. (João da Baiana em Depoimento ao Museu da Imagem e do Som/Rj em 25/08/1966)

As memórias do músico João da Baiana, além de terem peso de documento por si só, são amplamente verossímeis, principalmente quando cruzadas com outros documentos que ratificam tais experiências ao demonstrar casos semelhantes no mesmo contexto. Por exemplo, em uma edição de 31 de dezembro de 1922 (o que com certeza não é o mesmo ano do ocorrido com João), o *Jornal do Brasil* registrava: “No domingo passado, último dia da festa da Penha, as autoridades policiais apreenderam todos os pandeiros que surgiram isolados, isto é, cujos donos não integravam conjuntos musicais.” (apud MOURA, 2004, p. 119).

Um trabalho que analisa de forma magistral este jogo entre “repressão e sedução” em torno da cultura popular é o livro de Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia – Uma história social do carnaval carioca entre 1890 e 1920*. Analisando farta fonte documental, a autora diz que, com a República, buscou-se aperfeiçoar as formas de controle e repressão de “batuques”, “cantorias” e “danças” populares (CUNHA, 2001, p. 195). Instruções policiais exigiam licenças, revistas e registro junto à delegacia para controlar as manifestações populares, principalmente no período do ano em que têm maior liberdade: o carnaval.

Um exemplo interessante citado pela autora é o da proibição das fantasias de índios durante o carnaval de 1909, alegando que seriam usadas para esconder navalhas usadas em confronto com rivais. No mesmo ano a resposta veio de forma irônica, tipicamente carnavalesca e popular, através de um canto que virou sucesso nas ruas do Rio de Janeiro:

Eu vou beber, eu vou me embriagar  
eu vou sair de índio pra polícia me pegar.  
A polícia não quer que eu sambe aqui,  
eu sambo ali, eu sambo acolá. (apud CUNHA, 2001, p. 205)

Entretanto, Cunha (2001) passa longe dos simplismos que reduzem a cultura popular a um grande aglomerado homogêneo, o qual sofre de forma passiva a repressão imposta pelas autoridades. Pelo contrário, em sua pesquisa, a historiadora vislumbra o carnaval, e os



populares, em toda sua complexidade histórica. Em primeiro lugar, mostra como entre os próprios blocos populares havia diferenças: cordões eram mais espontâneos, muitas vezes, acusados de “bárbaros” e cheios de “africanismos” e, por estas referências, eram muito criticados por conservadores da época. Por isto, alguns foliões seguiram caminhos opostos, através dos ranchos, que foram formas de inovação positiva, ou seja, busca de alguns populares por legitimidade através da organização e de uma aparência de calma, controle. Ambos os tipos de blocos carnavalescos foram até a imprensa em busca de apoio, tendo relações com seus órgãos. Entretanto Cunha (2001) diz que houve uma tendência dos jornais, de forma geral, em valorizar os ranchos.

Um personagem diretamente ligado aos ranchos e citado em muitos depoimentos de sambistas enquanto precursor do samba e da música popular foi Hilário Jovino, ogã de terreiro e liderança na comunidade baiana na área da Saúde. Chegado do Nordeste ao Rio de Janeiro na década de 1870, Jovino foi fundador de diversos ranchos, tomando uma série de atitudes com o objetivo de alcançar respeito e legitimidade: buscou entrar para a Guarda Nacional, angariando alianças e segurança; organizou os ranchos em oposição à espontaneidade dos cordões; colocou o verde e amarelo, cores nacionais, na bandeira de seu rancho, fugindo dos regionalismos.

Tais indícios, entre outros trabalhados por Cunha (2001), deixam claro que o ideário nacionalista para o carnaval estava presente já nos próprios ranchos do início do século XX, no Rio de Janeiro. Ou seja, décadas antes das políticas de Vargas para as escolas de samba, os ranchos já traziam um fervor cívico-nacionalista defendido por intelectuais, com temas nacionais em seus desfiles e valorização da cultura do “povo”. Tal antecedência e associação devem-se ao fato de as escolas de samba terem sido diretamente influenciadas pelos ranchos, herdando muitas de suas formas de expressão.

Outra liderança ligada aos ranchos e muito citada por músicos que fizeram sucesso na indústria fonográfica é a baiana Hilária Batista de Almeida, mais popularmente conhecida como Tia Ciata. Inicialmente amigos, Hilário Jovino e Tia Ciata irão romper laços por causa de questões de ordem pessoal (Jovino fugiu com mulher de um amigo de Ciata), iniciando uma rivalidade entre seus grupos carnavalescos. Entretanto, ambos continuaram atuando de forma efusiva em seus ranchos e festas.

A própria e famosa casa da Tia Ciata foi uma localidade central na formação de grande parte dos compositores de samba que irão se destacar no mercado fonográfico, sendo também um exemplo clássico do conflito na cultura popular. A partir de redes de conhecimento, muitas delas possibilitadas pelo fato de Tia Ciata ser casada com um

funcionário do gabinete do Delegado, permitiu-se, em sua casa, a configuração de um espaço de encontro de sambistas, produção de músicas e circularidade cultural. Como diz Maria Clementina Pereira Cunha:

Essas intrincadas relações com os “de cima” – brancos letrados, ricos ou poderosos – foram mantidas e cultivadas por Ciata em sua casa, onde se mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba e o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade (do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde). [...] Por esse caminho, ampliava os espaços de circulação e reconhecimento de sua casa e autoridade pessoal. Por meio de figuras como ela, em alianças cuidadosamente montadas ao longo dos anos e que reforçavam uma posição de centralidade em relação ao grupo, obteve-se uma forma de proteção a práticas culturais estigmatizadas e perseguidas por atitudes policiais e posturas municipais. (CUNHA, 2001, p. 217-218)

Na própria organização arquitetônica da Casa da Tia Ciata pode-se perceber o conflito na cultura popular: exposto na frente da casa tocava-se apenas choro, e o batuque ficava reservado aos fundos. Em depoimento a José Ramos Tinhorão (1992), João da Baiana relembra tais delimitações: “Os velhos ficavam na parte da frente, cantando partido-alto... os jovens ficavam nos quartos cantando samba corrido. E no terreiro ficava o pessoal que gostava de batucada”. Para Roberto Moura, João da baiana repete ideias parecidas:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. (Depoimento de João da Baiana apud MOURA, 1995, p. 81).

Da mesma forma o faz Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1968: “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contra-canto com a flauta, mas não entendia nada de samba.”<sup>29</sup>. Para Roberto Moura, Pixinguinha reafirma estas ideias:

Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. (Depoimento de Pixinguinha apud MOURA, 1995, p. 82.).

Todos os quatro depoimentos dão fortes indícios da existência de divisões entre as diferentes manifestações culturais presentes na casa da Tia Ciata, até nas identificações de

---

<sup>29</sup> Pixinguinha e Donga fazem descrições muito semelhantes, também, em depoimentos colhidos por SODRÉ (1998)

músicos com gêneros específicos, como no depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ. Além disto, ambos os depoimentos colhidos por Moura (1995) são importantes, pois situam as identidades das festas enquanto “de cor”, “de preto”, de acordo com as memórias dos músicos, não à toa localizavam-se na chamada “África em miniatura”, segundo Heitor dos Prazeres, como já explicitado.

As mesmas delimitações espaciais presentes na Casa da Tia Ciata (separação entre o baile na sala da frente e o batuque nos fundos) foram citadas por João do Rio em 1905, ao descrever a sede do rancho carnavalesco “Rosa Branca”, da mesma Tia Ciata. Neste episódio, João do Rio também conclui que o samba seria “antes uma aula de capoeiragem que um divertimento”. Anteriormente, sem conseguir separar rancho de cordão, o jornalista destila suas ácidas descrições, definindo o carnaval nos redutos da Pequena África enquanto “bárbaros cordões de negros suarentos” (apud CUNHA, 2001, p. 219).

Discriminações e preconceitos raciais tanto do cotidiano quanto formalizados academicamente ou politicamente fizeram parte das vivências de muitos músicos, sambistas e foliões. Neste caso, é o próprio carnaval que continua a nos mostrar como alguns populares estavam longe de serem alienados em relação ao contexto histórico em que estavam inseridos: “*Nós somos gente. (...) Macaco é o outro!*” Cantavam sambistas vestidos de macaco em um bloco de carnaval saído da já citada Casa da Tia Ciata em 1916. Tal manifestação explícita abordando a questão racial era feita em crítica ao influente teórico sobre a desigualdade das raças: o Conde Gobineau, que em visita ao Brasil em meados do século XIX, comparou os brasileiros a macacos. Enquanto Gobineau reprovava a mistura de raças, dizendo que no Brasil havia uma “degenerescência do mais triste aspecto” (SOIHET, 1998), tais populares colocavam nas ruas suas expressões culturais, rostos e peles longe de serem as idealizadas pelo Conde.

Esta metáfora do macaco, segundo Cunha (2001) é freqüente na história do Brasil, no mínimo, desde a virada do século XIX/XX. Baseia-se nos ideais bem defendidos pelo próprio conde de Gobineau, o qual separava os grupos humanos por raças, de forma hierárquica, onde frequentemente, os negros eram associados a macacos enquanto os brancos eram ligados à civilização. De acordo com Cunha:

---

O termo *macaco*, como forma de designação racista dos negros, é freqüente ao longo desse período. Já o encontramos na crônica de Lima Barreto sobre o diabinho e podemos encontrá-lo facilmente em outras ocasiões. Em 1912<sup>30</sup>, o jornal *A Noite* publicou um editorial intitulado

<sup>30</sup> Provavelmente ocorreu um equívoco, talvez de digitação, na data citada por Cunha (2001), pois, na realidade, os Oito Batutas viajaram para Paris no ano de 1922.

‘Bela propaganda’, no qual reclama contra um empresário que organizara uma ‘orquestra de negros e mulatos’ para tocar e dançar tangos brasileiros e maxixes em Paris. Indignado, o jornal esbraveja contra a propaganda negativa do país no exterior e classifica os músicos e dançarinos como ‘macacos amestrados’. Vale lembrar, a título de curiosidade, que o editorial provavelmente se refere aos famosos 8 Batutas, grupo instrumental formado por Pixinguinha, Donga e outros grandes do ‘choro’, cuja excursão à Europa, nessa época, foi financiada pelo milionário Jorge Guinle [...]. (CUNHA, 2001, p. 363)

Neste caso, a associação entre música popular e os conflitos em torno da questão racial fica aí explícita. Afinal de contas, eram músicos negros que, através de seus dotes artísticos ganhavam visibilidade e isto, certamente, incomodou membros conservadores da sociedade carioca do início do século, os quais tinham a Europa branca como referência cultural e estética. Tais reações conservadoras não ficaram amiúde, longe da vista da sociedade em geral, pois foram amplamente veiculadas e debatidas.

Em sua biografia sobre Pixinguinha, Sergio Cabral (1980) aponta uma série de documentos de época que retratam fortes críticas à atuação, ou a simples presença, dos Oito Batutas – grupo musical composto por Pixinguinha, Donga, China, entre outros - na sociedade carioca por parte de pessoas importantes, como o maestro Julio Reis. Cabral (1980) demonstra que críticas acompanharam o grupo desde seus primeiros anos, quando, a partir de 1919, tocavam na sala de espera do Cine Palais, ponto de encontro elegante na Avenida Rio Branco. Em pesquisa à biblioteca nacional por demais referências ao samba neste ano, pode-se encontrar outra crítica de Julio Reis em sua coluna:

Notas e Pausas – Julio Reis

No momento actual, enfrentar a onda devastadora creada, na música pela liberdade de gêneros e abuso dos rythmos, é prova e admirável, de coragem!

Vencer o turbilhão que dança o samba e o maxixe [...] é arriscar não a pele, mas o futuro; é quase não poder garantir o dia de amanhã, por que só tem valor a arte mercantil, o bom negocio que o autor é sacrificado com admirável gaudío do editor, polvo esperto que em sua toca aguarda tranquilo a preza que lhe chegará ao repasto! [...] Já é ter coragem! Já é confiar muito nos trezentos de gededo, para um artista abalançar-se, actualmente, a pensar em arte elevada, arte-civilização, arte-progresso [...]. (Coluna do Maestro Julio Reis ao Jornal *A rua – Última Hora* em 02/04/1919).

Nesta coluna, o maestro critica fortemente o sucesso do samba, o qual vinha ganhando espaço na recente indústria fonográfica do Rio de Janeiro, para fazer propaganda de um trio de música clássica o qual diz serem “herdeiros da raça dos Palissy”, e, corajosos por defenderem a música erudita. Questões estéticas e rítmicas postas a parte, é interessante notar que ao mesmo tempo em que critica a mercantilização do samba, Julio Reis defende e faz propaganda da música clássica. Isto traz à tona a seguinte indagação: o problema seria a mercantilização das canções em geral, ou, na verdade, seria o fato da música que estava

fazendo sucesso ser o samba? Caso o gênero musical mercantilizado fosse a música clássica, Julio Reis reclamaria?

De qualquer forma, a presença de músicos negros em locais de visibilidade trouxe a tona debates em torno tanto da questão racial quanto da identidade nacional, que se encontravam na música popular. Pode-se atestar isto através da sensibilidade do jornalista Benjamin Costallat, que, mesmo após algum tempo, ainda tinha na memória a polêmica em torno dos oito batutas, como retratado por Cabral (1980):

Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os ‘Oito Batutas’ apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena avenida, em pleno alfomadismo, em 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 de seus violões e de seus cavaquinhos.

A guerra que lhe 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? (Benjamin Costallat para a *Gazeta de Notícias* na edição de 22/01/1922 apud CABRAL, 1980, p. 61).

Além de Benjamin Costallat, outros membros de influência na cidade do Rio de Janeiro foram em defesa dos ‘Oito Batutas’, como o jornalista Xavier Pinheiro que, em resposta à crítica de Julio Reis às apresentações dos Batutas no Cine Palais, disse: “A injustiça de Julio Reis foi clamorosa. O maestro perdeu uma bela ocasião de ganhar popularidade em vez de amesquinhar os inteligentes Oito Batutas [...]. Eles são da nossa terra, maestro!” (CABRAL, 1980, p. 35).

Outra menção elogiosa ao samba a qual o associa diretamente à ideia de música popular brasileira pode ser encontrada no mesmo periódico em que Julio Reis tecia suas críticas:

#### O reinado do ‘Chôro’

Em que pese a opinião de cavalheiros mais ou menos versados em música, a música popular brasileira, genuinamente popular, é o ‘samba’ [...]. Aos seus requebros todos são levados, instintivamente, a tremelicar as pernas, todos, mesmo [...] os que condennam o ‘samba’ [...]. (Jornal *A rua – Última Hora* em 02/04/1919, ao fazer uma propaganda de choro liderado por Sinhô. Também há menção elogiosa à atuação de Pixinguinha no cinema Palais).

Tal documento demonstra como não havia uma linha editorial norteadora das matérias em relação ao samba, cultura e música popular no jornal em questão, pois no mesmo

periódico, com uma distância de meses, podemos encontrar, lado a lado, críticas e elogios sobre o ritmo. Ademais, esta edição do *Última hora* citada acima, comprova que a busca por uma música popular representativa da identidade nacional já ocorria em 1919, chegando aos jornais e circulando pela cidade do Rio de Janeiro. E, nesta mesma linha, o jornalista da matéria no jornal “Última hora” escolhe seu posicionamento, elegendo o samba como “música popular brasileira, genuinamente brasileira”.

Questão racial, nacionalidade e música popular estão presentes em todas estas matérias retiradas de jornais, sendo emblemáticas as defesas aos músicos populares feitas por Costallat e Xavier Pinheiro. Costallat, de forma romântica, defende os Oito Batutas da discriminação pela cor, colocando-os em oposição às influências culturais externas, vendo aqueles populares como representantes da cultura brasileira: “Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras!”, demonstrando seu orgulho deles que só faziam de “cantar a verdadeira terra brasileira, através de sua música popular, sinceramente, sem artifícios, nem cabotinismo, ao som espontâneo de seus violões e de seus cavaquinhos”. Da mesma forma, Xavier Pinheiro enunciou “Eles são da nossa terra, maestro!”.

Ambas as defesas aos Oito Batutas, reproduzidas aqui de Sérgio Cabral (1980), estão alinhadas a um movimento nacionalista que desde o início do século XX buscava associar a música popular à identidade nacional, discutindo também a questão racial, como visto no primeiro capítulo desta dissertação. Portanto, para além de discussões pessoais, são representativos de debates e conflitos amplos presentes na sociedade carioca e brasileira do início do século XX.

Nesta mesma linha de raciocínio, pode-se pensar o carnaval como um meio diferenciado para vermos tais conflitos em volta da cultura popular e como ela pode configurar-se, também, como espaço de subversão de uma determinada ordem com referenciais “civilizatórios” europeus. Segundo Rachel Soihet (1998), durante os dias de folia fica evidente o contraste entre duas visões de mundo: uma construída a partir da reforma Pereira Passos, europeizada, cujo principal símbolo era a Avenida Central por onde transitava a alta sociedade com seu desfile de carros com flores. A outra, da Praça Onze, um “ponto de concentração de sambistas e malandros, como o lugar da batucada e do samba duro” (SOIHET, 1998, P. 57), onde se localizava a casa da Tia Ciata, também.

Entretanto, os populares não se restringiam apenas à Cidade Nova, comparecendo também a Avenida Central com pandeiros, violões, cordões e sambas considerados impróprios à cidade branca que se pretendia reproduzir. Nestes termos, uma citação um tanto quanto longa, porém elucidativa, de Maria Clementina Cunha (2001) demonstra a tensão em

torno da questão racial no carnaval, a qual estava presente já no final do Império, estendendo-se durante a Primeira República:

[...] a convivência das sociedades<sup>31</sup> com as enormes multidões que elas próprias atraíam foi sempre tensa e difícil – e não apenas porque o entrudo ou a guerra às cartolas insistissem em aparecer durante sua passagem triunfal. Grande parte dessa tensão, é claro, girava em torno da questão racial. Sobretudo porque os negros que muitas vezes se escondiam sob roupas de diabinhos e cabeças de velhos a serviço da segurança dos sócios importantes eram também personagens centrais no interior dos préstitos, na medida em que constituíam um de seus temas básicos. Apareciam como beneficiários da ação caridosa ou militante das sociedades, presenteados com cartas de alforria; apareciam às vezes representando a si mesmos em carros alusivos à questão da abolição, cantando loas aos seus “benfeitores” brancos. Mas estavam também na platéia, ameaçadores em seus cordões ou, pior, divertindo-se em brincadeiras abomináveis aos olhos dos defensores da civilização e do progresso: praticavam o mais melado dos entrudos – aquele que envolvia o uso de farinhas e pós, com os quais mudavam a cor da pele para afrontar os brancos. (CUNHA, 2001, p. 274)

Tanto Rachel Soihet quanto Maria Clementina Cunha contribuem para entender o carnaval e os populares em sua pluralidade, fugindo das concepções que vêem os setores pobres enquanto uma massa unívoca e passiva, fruto da exclusão social que sofrem. Para ambas as autoras, carnaval, cultura popular e os próprios populares são plurais e complexos, estando inseridos em relações de poderes entre diferentes e desiguais. Neste caso, a cultura popular é vista longe de essencialismos, mas sim dentro de uma realidade de conflito. Entretanto, o fato destes populares estarem mergulhados nestas relações de repressão e exclusão não os torna passivos, pois são, também, protagonistas de suas histórias.

E assim o foram no processo de progressiva oficialização do carnaval. Muitos membros de blocos, ranchos, cordões e escolas de samba buscaram, desde o início, construir relações com autoridades civis e do Estado, com o objetivo de legitimar suas festas e manifestações culturais. Diversos são os casos retratados na historiografia do carnaval<sup>32</sup>, em que líderes de ranchos e cordões iam à prefeitura ou à delegacia registrar seus blocos para saírem nas ruas. Da mesma forma, desde o final do Império, blocos carnavalescos negociavam com jornais em busca de seu apoio, como mostra Cunha (2001).

Entretanto, tal circularidade e negociação com membros importantes da sociedade carioca não diminui nem apaga a relação de poder desigual entre as partes, pois só a necessidade de terem de buscar apoio ou de registrar suas manifestações já coloca os blocos populares em um lugar de conflito. Da mesma forma, tais registros e apoios só eram concedidos para os que se enquadrassem em determinadas exigências.

---

<sup>31</sup> As Grandes Sociedades eram organizações carnavalescas defensoras, em grande parte, dos referenciais europeus de civilização, apoiadas por membros da elite carioca.

<sup>32</sup> Sobre isto, ver CUNHA (2001), CABRAL (2011), VIANNA (2007), entre outros.

Um exemplo clássico sobre essa relação entre negociação e conflito no carnaval é o do desfile das Escolas de Samba. Alguns defensores do “purismo” da cultura popular defendem que as Escolas de Samba foram controladas e apropriadas pelo Estado, principalmente durante o Estado Novo, que teria deturpado/embranquecido estas manifestações populares, que antes eram fruto da simples espontaneidade da população pobre do Rio de Janeiro. Porém, pesquisas mais minuciosas mostram que, desde o início, as Escolas de Samba nasceram híbridas, misturando uma série de elementos da cultura popular e da cultura chamada “erudita” (MONTES, 1996-97).

Nestes termos, é, também, ledor engano achar que as Escolas foram passivas frente às modificações e imposições do Estado para conseguir apoio. Evidentemente, esta relação é entre desiguais e as Escolas de Samba tiveram de adequar-se, porém, alguns pontos nos mostram que isto foi feito antes mesmo do ingresso massivo do Estado neste circuito. Inicialmente, antes mesmo do primeiro desfile oficial, os próprios sambistas já teriam organizado uma competição entre as escolas, de acordo com Cabral (2011, p. 70). Em segundo lugar, muitos deles buscaram apoio entre expoentes da sociedade civil, principalmente os jornais. O grande incentivador, que teria sido o “inventor do desfile”, foi o jornalista Mario Filho, do jornal *Mundo Sportivo*, periódico que organizou o primeiro desfile de Escolas de Samba em 1932 (CABRAL, 2011).

A partir daí, outros jornais interessaram-se pelos desfiles, como o *Correio da Manhã* e o *Globo*, onde ocorreu até uma disputa entre estes para ver quem organizava o segundo desfile oficial. Tal contenda, vencida pelo *Globo*, trouxe exigências de organização e autenticidade às Escolas como a proibição de instrumentos de sopro e a obrigação da presença da ala das baianas (CABRAL, 2011, p.84). Portanto, em seu processo de oficialização no carnaval, ao mesmo tempo em que buscaram apoio, as Escolas de Samba (e os sambistas) tiveram de ceder e adequar-se, em um jogo de negociação e conflito em que foram protagonistas de sua história.

De acordo com a historiografia e com depoimentos de grande parte dos sambistas mais antigos, segundo Cabral (2011), a primeira escola de samba organizada teria surgido do bloco “Deixa Falar”, fundado por um grupo de sambistas do Estácio de Sá, bairro que demarca o limite da região conhecida como “Pequena África”. Entretanto, mesmo havendo uma pretensa unanimidade sobre o seu pioneirismo no carnaval, os depoimentos dos sambistas do Estácio não mostram total unanimidade em relação à memória de algumas questões envolvendo a fundação da primeira Escola de Samba. Pode-se perceber isto, claramente, se comparados os



depoimentos, coletados pelo Museu da Imagem e do Som, de Ismael Silva com o de Alcebíades Barcelos, o Bide, ambos fundadores da “Deixa Falar”.

Em seu depoimento, Ismael defende que ele teria sido o inventor do termo “escola de samba”, fazendo uma autopromoção de sua atuação no grupo. De acordo com Ismael: “Cada bairro queria ser o melhor [...]. Daí eu respondi assim ‘deixa falar’, ‘Escola de Samba’ é aqui, por que tem a Escola Normal”. Neste caso, o nome escola de samba teria sido inventado por Ismael em referência à escola normal nas proximidades do Estácio, como uma forma de valorizar os sambistas do local.

Entretanto, em seu depoimento, Bide nega conhecer a versão de Ismael Silva sobre a invenção do nome “Escola de Samba” e quando perguntado qual a razão desta nomenclatura, responde: “Eu não me lembro quem disse: vamos virar Escola de Samba pro ano, que Mangueira e Oswaldo Cruz vai ser Escola de Samba”. Após isto, Bide responde de forma afirmativa quando inquirido se a expressão Escola de Samba já era mais ou menos falada. Estas discordâncias mostram embates de memória em relação à fundação da “primeira escola de samba”, e como se está longe de um consenso, muito utilizado em algumas pesquisas, em relação a esta história.

Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Rubem Barcelos, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, Baiaco, Brancura, entre tantos outros, são nomes de pessoas que passaram pelo Estácio, alguns sendo fundadores da “Deixa Falar”. Estes sambistas, mesmo influenciados pelos primeiros músicos a tocar samba, trouxeram novas referências rítmicas e estéticas para o gênero, as quais estudaremos melhor no terceiro capítulo.

Neste contexto da década de 1930, o samba já havia sofrido fortes transformações, tendo ingressado há anos no mercado de bens culturais (rádio, discos, apresentações), definindo-se enquanto gênero musical e popularizando-se, de forma massiva, pela cidade do Rio de Janeiro. Estas transformações foram muito influenciadas, gradualmente, por parte integrante do objeto de pesquisa desta dissertação, a qual precisa ser analisada de forma mais minuciosa: a indústria fonográfica.

### **2.3 Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras**

Como visto anteriormente, parte da historiografia tradicional sobre a Primeira República tem resumido o período como um momento de “embranquecimento” do Brasil, quando as manifestações culturais com identidades associadas a matrizes e referências afro-brasileiras teriam sido perseguidas e deletadas pelas autoridades. No entanto, demonstrou-se no início do presente capítulo, que as políticas e posturas as quais perseguiram estas manifestações culturais (o samba aí incluso) e que estiveram presentes durante todo o início do século XX, não foram, entretanto, totalmente hegemônicas, muito menos capazes de impedir que músicas e expressões culturais com marcas afro-brasileiras circulassem na sociedade carioca de então, sendo afirmadas, defendidas e transformando-se, em diálogo com diferentes culturas e grupos da época.

Um importante meio pelo qual músicos populares puderam negociar e encontrar espaço de difusão para suas canções – entre elas o samba, com todas as características das expressões culturais citadas acima – foi a nascente indústria fonográfica do país, representada principalmente pela Casa Edison, nos primeiros anos da república, e por outras gravadoras, com o passar do tempo. Diversas foram as músicas registradas e veiculadas por esta indústria fonográfica, muitas delas tratando de temas relativos a afro-religiosidades, culturas e identidades negras, algumas das quais foram cantadas e compostas por muitos dos músicos citados neste capítulo.

A presença do Samba (e da música popular em geral) na indústria fonográfica surge, então, como espaço privilegiado para analisarmos os conflitos em torno da cultura popular. Aqui, parte-se do princípio conceitual de Hall sobre Hegemonia Cultural. Segundo o autor, esta “nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (...); sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (HALL, 2006, p. 320). Assim sendo, a indústria fonográfica configurou-se enquanto veículo de expressão da música popular, onde identidades culturais estiveram em disputas, estando o samba inserido nestes conflitos em torno da cultura.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar o fato de que, ao se tratar de indústria fonográfica, não se está lidando com a simples reprodução das canções assim como elas eram produzidas pelos músicos populares em momentos de espontaneidades. Ou seja, as gravadoras foram (e são) um *meio* de reprodução e divulgação das canções, por onde as músicas passam por um processo de negociação/adaptação para então serem comercializadas. Repórteres do próprio *Jornal do Brasil*, em matéria sobre o carnaval carioca datada de 4 de fevereiro de 1932, demonstram suas percepções em relação à diferença entre a música gravada e a realizada na prática social: “O público que conhece a música do ‘malandro’ pelo disco ainda não calculou talvez o sabor que tem a melodia na boca do próprio ‘malandro’. O efeito é muito maior e a sugestão é muito intensa.” (apud CABRAL, 2011, p. 72).

Um ano depois, o já citado jornalista Francisco Guimarães, Vagalume, também expôs sua sensação sobre as possíveis diferenças entre os sambas gravados e os realizados nas rodas. Em seu livro *Na roda de Samba*, Vagalume reclamava que o samba quando passa “da boca da gente da roda para o disco da vitrola” perde grande parte de seu valor e, por isto, poderia se perder com o tempo (apud Trotta, 2011, p. 85/86). Nestes termos, o jornalista se manifestava contra a transformação do samba através da indústria fonográfica. Independentemente do fato de estar defendendo um referencial de autenticidade próprio para o samba, conservador ou não, a fala de Vagalume dá luz às possíveis influências as quais o samba vivenciou em sua entrada no mercado de bens culturais no Rio de Janeiro e, de forma mais ampla, nos faz refletir sobre a relação entre a indústria fonográfica e a cultura popular, em geral. Tais questões são importantes de serem abordadas.

Com o advento progressivo das gravadoras no Brasil, a possibilidade de se comercializar as músicas se fez presente, de forma material. Em síntese, durante o início do século XX, o país assistirá ao surgimento (e crescimento) de um mercado de bens culturais em torno das canções gravadas pela indústria fonográfica. Neste caso, pode-se dizer que começa a se solidificar um mercado de massas no país, em que o objetivo passa a ser o de vender para o grande público e, para isto, intensifica-se a busca por denominadores comuns nas mercadorias que agradem a todos.

Tais ideias a serem problematizadas e contextualizadas têm como base o importante trabalho de Adorno e Horkheimer (1982). Segundo os autores, a busca por um denominador comum resultaria em um processo de “standardização” das músicas, ou seja, uma série de repetições de elementos e fórmulas comuns, que seriam de sucesso com o objetivo de atingir o grande público. Como conseqüência, teríamos uma diminuição da diversidade cultural e estética no mercado.

Um dos grandes responsáveis neste processo de standardização, para Adorno e Horkheimer (1982), seria a Indústria Cultural, um conjunto integrado e complexo de empresas e indústrias que tem como objetivo controlar o mercado de bens culturais. De acordo com os autores, tal conglomerado tem o objetivo primordial de potencializar seus lucros, criando assim necessidades imediatas aos consumidores o que, também, acaba por atrofiar a “imaginação e espontaneidade” destes.

No entanto, o conceito de Indústria Cultural vem sendo reformulado e repensando desde então, havendo a necessidade de pontuar algumas questões. Em primeiro lugar, a própria noção de standardização pode ser relativizada, pois mesmo que existam semelhanças entre músicas e produtos culturais na indústria, é inegável “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte” (Martín-Barbero apud Trotta, 2011, p. 43). Da mesma forma, dependendo do contexto histórico estudado, pode-se encontrar uma grande diversidade de produtos culturais sendo comercializados, como canções, livros e filmes dos mais diversos. Tal relação standardização X pluralidade musical é difícil de ser quantificada, porém ambos estão presentes quando se fala em mercado cultural. Sobre esta relação, Alberto M. R. Silva (1994) pondera:

Se por um lado sabemos que o tratamento industrial-capitalista dado à música tende a conferir à canção traços de mercadoria produzida em série, que tem como horizonte a standardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados visando apenas o mercado, por outro lado não se pode esquecer o caráter de socialização trazido pela indústria cultural no sentido de sua divulgação. (SILVA, 1994, p. 24-25)

Nesta linha, Stuart Hall (2003) diz que a globalização cultural homogeneíza, porém também abre espaço para o “descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas”, pois abre possibilidades de contestação, marcando uma importante mudança no campo da cultura rumo ao popular. Evidentemente, Hall fala da globalização no final do século XX, porém seus conceitos ainda são aplicáveis na temporalidade estudada aqui, pois a globalização já era uma realidade no Rio de Janeiro dos anos 1900, cidade que foi sede da primeira gravadora do Brasil, a Casa Edison, com forte presença de capital estrangeiro, como veremos melhor logo a frente.

Em segundo lugar, o conceito de Indústria Cultural defendido por Adorno e Horkheimer (1982) contribui, em muito, ao explicitar que existe certa unidade do sistema e que, existindo uma interligação entre grandes empresas do mercado cultural, a consequência que se tem é a formação de um complexo conglomerado com forte controle sobre a circulação

de informações. Porém, caso levadas ao extremo, estes conceitos podem ser interpretados de forma totalitária, impedindo a observação de brechas neste sistema. Segundo Felipe Trotta,

Não se pode negar que a concentração de poder nas mãos dessas poucas empresas é enorme e, de fato, favorece a uma diminuição da diversidade das ofertas culturais, na eterna busca pelo denominador comum e o sucesso imediato. No entanto, o conceito de indústria cultural pressupõe uma noção de que esses “escritórios” modelam os gostos com o objetivo de manter os espectadores presos aos seus ditames, dominando-os. A teoria da dominação cultural se enfraquece à medida que ela deriva de um certo “aristocracismo cultural” evidente no texto, que se apoia nas combatidas ideias de alta e baixa cultura, opondo lazer e estética. (TROTTA, 2011, p. 42)

Neste caso, é preciso cautela para não supervalorizar o papel e a força da indústria cultural, pois assim teríamos um quadro em que os consumidores são mera massa de manobra, controlados por uma entidade onisciente e onipresente que tem o domínio sobre tudo o que circula culturalmente na sociedade. Como já apontado, isto é improvável de ocorrer em qualquer contexto histórico, principalmente, em uma sociedade onde a indústria cultural (e fonográfica, como é o nosso caso) ainda é bastante incipiente. Este é, exatamente, o contexto da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Por conseguinte, é difícil se definir o nível de modificação pelo qual passa uma canção no caminho entre a cabeça do compositor e o disco comercializado ou, até mesmo, o grau de filtragem que as gravadoras impunham na hora de escolher quais músicas seriam gravadas ou aquelas que seriam descartadas. No entanto, alguns indícios podem esclarecer como este circuito funcionava, sendo primordial entender o próprio surgimento da indústria fonográfica no Brasil e como ela se desenvolveu durante as primeiras décadas do século XX, principalmente no Rio de Janeiro. Desta maneira, poderemos melhor contextualizar as reflexões em torno da indústria cultural em relação ao nosso objeto de pesquisa.

É impossível fazer um breve panorama histórico da indústria fonográfica brasileira sem começar falando da Casa Edison, fundada em 1900 na Rua do Ouvidor por Frederico Figner, empresário de origem Tcheca, porém com cidadania norte-americana. Na ocasião, Figner pôs o nome da gravadora em homenagem a um dos inventores do fonógrafo Thomas Edison. Anteriormente, Figner viajara pelo Brasil fazendo exposições da novidade trazida por ele para o país, o fonógrafo ou “máquina falante”, como era anunciado (Franceschi, 2002). A partir de 1898 começou a venda de cilindros gravados, tendo a liderança neste tipo de mercado. Contudo, vale mencionar que, de acordo com Caroline Vieira (2010), mesmo estando à frente deste comércio, “não era apenas Figner que gravava e comercializava cilindros e outros equipamentos sonoros, havia bastante concorrência, como a Casa Ao Bogary e a Casa Cipriano” (VIEIRA, 2010, p. 25).

A partir de 1902, começa a comercialização dos discos, devido à entrada do gramofone no mercado, em que a reprodução do som era feita através de uma agulha metálica presa a um diafragma, a qual passava por chapas prensadas, o disco. Durante todos os primórdios do século XX, o comércio de canções gravadas será feito a partir dos discos, com algumas variações na tecnologia. Entretanto, até o início da década de 1910, o Brasil não tinha tecnologia suficiente para a produção dos discos e o processo se dava da seguinte maneira: a gravação era feita no Rio de Janeiro, porém a cera tinha de ser enviada para a Alemanha onde eram prensados. Após alguns meses retornavam os discos com as músicas para, então, serem comercializados (FRANCESCHI, 2002, p.117).

Em 1911, Fred Figner associa-se à Odeon, que pertencia à firma holandesa Transoceanic. Esta parceria teria sido fundamental para o mercado fonográfico no Brasil, pois a partir de 1912 a Odeon inicia a fabricação de discos no Brasil, sendo a primeira empresa da América Latina a fazê-lo. Como já apontado, a Casa Edison em parceria com a Odeon não foram as únicas gravadoras do Brasil no início do século (VIEIRA, 2010), entretanto tiveram importante papel na consolidação deste mercado, pois, além do pioneirismo, a Odeon foi a empresa que mais gravou no sistema de discos em 78 rotações por minuto (FRANCESCHI, 2002, p. 202).

O período entre os anos de 1902 a 1927 nas gravações musicais, no Brasil, pode ser chamado de “fase mecânica”, em que a tecnologia de captação se fazia através de um cone de aço, o que prejudicava a qualidade do som. A partir de 1927, inicia-se a “fase elétrica”, onde o som era captado por microfone, o que melhorou sensivelmente as condições de gravações, com maior capacidade de reproduzir sons com menos ruídos (FRANCESCHI, 2002, p. 206-208). E é neste contexto do final da década de 1920 que o mercado fonográfico viverá uma expansão e diversificação:

O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon<sup>33</sup>. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts*. (VIANNA, 2007, p. 110)

---

<sup>33</sup> Neste caso, Vianna generaliza o pioneirismo e liderança da Casa Edison, vendo-a como única gravadora. Como vimos anteriormente, o antropólogo se engana neste quesito, pois existiam outras empresas neste ramo, mesmo não tendo grande peso mercadológico.

Mesmo com o crescimento gradual do mercado cultural, durante todo o período citado acima ainda não é possível sustentar a existência de uma indústria cultural estruturada no Brasil, segundo os padrões definidos por Adorno e Horkheimer (1982), a qual teria força de impor gostos e padrões estéticos, respectivamente, aos consumidores e às músicas. No caso da indústria fonográfica, esta ainda era muito incipiente e, na maioria dos casos, as músicas gravadas eram músicas que faziam sucesso nas ruas. De fato, muitos músicos e canções ficaram de fora do mercado fonográfico, porém os que conseguiram entrar neste circuito são significativos, pois eram músicos e canções que faziam sucesso no teatro de revista, na Festa da Penha, no carnaval, nos bares e gafieiras pela cidade carioca.

Portanto, voltamos a relação entre cultura popular e indústria cultural. Nestes termos, cabe dizer que na medida em que a música popular, em especial o samba, “ganhava a cidade” e ingressava no “heterogêneo e vasto mercado do consumo cultural” (MATTOS, 1982) provavelmente existiram tentativas de “tornar exótica” tal cultura, apenas uma mercadoria sem sentido político-social, no entanto outras possibilidades de significado e uso das canções também se abriram. Ao trabalhar os tempos atuais, Livio Sansone (2000) nos dará algumas dicas passíveis de uso em nossa temporalidade:

[...] a mercantilização de versões locais da cultura negra e de seus artefatos implica uma ocidentalização [...]. No entanto, a mercantilização significa também fazer um artefato crescentemente acessível no mundo inteiro. Assim, a mercantilização requer uma seleção entre objetos e artefatos negros, uma vez que nem todos podem ser globalizados, mas também confere status e promove aqueles que estão sendo selecionados. (SANSONE, 2000, p. 112)

Nesta linha, pode-se compreender que a cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX foi palco de um crescente movimento por afirmação política, cultural e social de setores populares, os quais usaram o samba e a nascente indústria cultural enquanto meio para alcançar seus objetivos. O próprio samba se transformou neste processo. Ou seja, ao mesmo tempo em que impôs marcas próprias na paisagem cultural da cidade, também teve de adequar-se para que isso ocorresse causando conflitos tanto externos quanto internos, como veremos mais abaixo.

Tais processos se fizeram no seio de uma sociedade que passava por um processo de amadurecimento de seu modo de produção capitalista, pois no início do século XX é que começa a surgir uma indústria no Rio de Janeiro, e no Brasil também. Sobre a relação entre capitalismo e cultura, HARVEY (2005) é esclarecedor:

Nesse caso, é que assumem certa importância estrutural as contradições enfrentadas pelos capitalistas quando buscam renda monopolista. Ao procurarem explorar valores de

autenticidade, localidade, história, cultura, memórias coletivas e tradição, abrem espaço para a reflexão e a ação política, nas quais alternativas podem ser tanto planejadas como perseguidas. Esse espaço merece intensa investigação e cultivo pelos movimentos de oposição. É um dos espaços chave de esperança para a construção de um tipo alternativo de globalização, em que as forças progressistas da cultura se apropriam de espaços chave do capital em vez do contrário. (HARVEY, 2005, p. 239)

Um indício de que havia estes “espaços chave de esperança” para se gravar canções no mercado fonográfico nascente são as já citadas músicas falando de identidades afro-brasileiras, feitiços e crítica social. Temas estes que, com certeza, não eram muito queridos para membros da elite conservadora carioca de então. A guisa de exemplo, pode-se citar: de Sinhô, “A favela vai abaixo” (1928), “Macumba Gegê” (1922), “Alta Madrugada” (1930), “Professor de Violão” (1931); de João da Baiana, temos “Dona Clara” (1927), “Que querê” (1931); de Pixinguinha, cito “Partido Alto” (1932) com Cícero de Almeida e “Samba de Nego” (1928); “Abandona o preconceito” (1934) de Maércio de Azevedo e Francisco Matoso, gravada pelo famoso Bando da Lua; “Favela” de Waldemar Silva e Roberto Martins, cantada por Francisco Alves em gravação de 1936; entre outros.<sup>34</sup>

Como já dito, muitas destas músicas, para serem gravadas, faziam o seguinte percurso: do sucesso na prática social da cidade em festas, salões e teatros para daí serem procuradas por representantes das gravadoras. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Heitor dos Prazeres, um dos primeiros sambistas que depois iria se juntar ao grupo do Estácio disse: “naquele tempo não tinha rádio [...] a gente ia lançar as músicas feitas na Festa da Penha. Então quando a música era divulgada na Festa da Penha, nós podíamos ficar tranquilos que aquela música já era [sic] do carnaval.” No depoimento de Donga à mesma instituição, um pequeno diálogo sobre o famoso samba “Pelo Telefone” reforça a ideia aqui defendida:

MIS – Voltando ao “Pelo Telefone”, quer dizer que um belo dia você levou a música para uma fábrica de gravação?  
- Levei não, fui chamado. O Figner mandou me chamar. Naquela época os autores eram mais importantes, havia mais respeito. Na ocasião ele me perguntou se eu queria divulgar o negócio e eu topei. (Donga em depoimento ao Museu da Imagem e do Som/Rj em 02/04/1969)<sup>35</sup>

Nos testemunhos para o MIS-RJ feitos por importantes compositores do Estácio, encontramos, também, referências aos representantes das gravadoras procurando os músicos para, então, gravar suas músicas de sucesso. Acebíades Barcelos, ao ser perguntado como que

<sup>34</sup> Devido ao limitado espaço desta dissertação e por escolhas metodológicas, a análise mais minuciosa destas músicas não será feita, pois faremos isto sobre as canções do grupo do Estácio, presentes no terceiro capítulo.

<sup>35</sup> Conferir publicação “As vozes desassombradas do Museu” do MIS/RJ, com a transcrição dos depoimentos de Pixinguinha, Donga e João da Baiana à instituição.



as gravadoras chegavam a eles, respondeu da seguinte maneira: “Eu fiz um samba ‘A malandragem’ [...] e em todas as escolas, todos os blocos cantavam.”<sup>36</sup> Daí em diante, Bide começa a relatar como Francisco Alves o teria procurado para gravar a música. Sobre isto, Ismael faz uma narrativa semelhante ao ser perguntado sobre o seu primeiro contato com o ambiente artístico profissional: “Aí entra o Francisco Alves. Fui por ele procurado [...]. Conforme eu disse que meus sambas se espalhavam em vários bairros e, como tal, chegavam meus sambas aos ouvidos dele, o então Chico Viola.”<sup>37</sup> Segundo Felipe Trotta:

Sempre foi a partir das rodas e das escolas que os sambistas adquiriram prestígio e conquistaram posições no mercado de música. [...] Alguns sambistas gozavam de bom trânsito nos circuitos profissionais, tendo diversas composições gravadas e, apesar da pouca compensação financeira, o intercâmbio entre as rodas (escolas) e o mercado transcorria de forma relativamente amistosa. (TROTTA, 2011, p. 86)

Contudo, é importante ressaltar que esta relação entre samba e indústria fonográfica é, principalmente, uma relação de poder entre partes desiguais. Evidentemente, ambos saíam ganhando, pois enquanto muitos músicos e compositores estavam ávidos por visibilidade e oportunidades financeiras, as gravadoras tinham interesse em suas canções que faziam sucesso nas ruas, tendo grande potencial de comercialização. Entretanto, quem saía com os maiores lucros eram as gravadoras, intérpretes e agentes mediadores entre compositores e indústria, como Francisco Alves. Além disto, é importante entender que a visibilidade a qual o samba ganha na indústria fonográfica se configura, em muitos momentos, enquanto uma “visibilidade controlada” (HALL, 2006, p. 321), pois se dá no ambiente de reprodução e circulação das próprias gravadoras. Neste contexto, os músicos acabaram optando por adequar-se às regras comerciais do mercado, o que levou a uma série de transformações em sua musicalidade.

Carlos Sandroni (2008) define estas transformações do samba no início do século XX enquanto um processo de mudança do samba “folclórico” em direção à consolidação do gênero enquanto “música popular”. Independente dos problemas relativos ao uso dos termos um tanto quanto inadequados conceitualmente na pesquisa histórica, Sandroni (2008) contribui muito ao esmiuçar algumas mudanças no samba após sua entrada no mercado de bens culturais da cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>36</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>37</sup> Ismael Silva em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 16/07/1969, da série “Depoimentos para a posteridade”.

Em primeiro lugar, para além do espaço aberto e coletivo das rodas e festas improvisadas, os sambistas passam a frequentar o mundo das gravadoras, estúdios e rádios. Concomitantemente, uma nova lógica de produção é introduzida em torno das músicas, pois estas passam a se tornar produto vendável, de autoria individual: um compositor, autor do samba, que ficará com parte dos lucros os quais a canção possa proporcionar. Portanto, a indústria fonográfica fortalece a noção de propriedade musical dentre os músicos populares, algo que era pouco presente no samba “folclórico”, onde a lógica de “produção e uso coletivos” era predominante (SODRÉ, 1998, p. 41).

Dentre os primeiros músicos a ingressarem no mercado fonográfico através de composições catalogadas como “Samba”, muitas são as disputas em torno da autoria. O próprio “Pelo Telefone”, registrado por Donga e Mauro de Almeida e famoso por ser visto como o “primeiro samba gravado”<sup>38</sup>, foi fruto de contendas entre os sambistas. Em 1916, Ernesto Maria dos Santos, o Donga, registrou em seu nome somente o arranjo de “Pelo Telefone” na Biblioteca Nacional. Entretanto, no mesmo ano de seu lançamento em 1917, o *Jornal do Brasil* do dia 4 de fevereiro publicou uma nota em que Tia Ciata, Sinhô e outros sambistas criticavam Donga, acusando-o de roubar a autoria da música (SANDRONI, 2008, p. 119). Em nota, o jornal reproduzia versos do samba “Roceiro”, o qual circulou na cidade, parodiando o “Pelo Telefone”:

Oh que caradura  
De dizer nas rodas  
Que este arranjo é teu!  
É do bom Hilário  
E da velha Ciata  
Que o Sinhô escreveu.

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Escrever o que é dos outros  
Sem olhar o compromisso (apud FRANCESCHI, 2010, p. 32)

Ao fazer uma análise etnomusicológica de “Pelo Telefone”, Sandroni (2008) mostra como esta canção é uma colcha de retalhos, provavelmente elaborada a partir da conjunção de uma série de trechos de músicas rurais, sendo improvável definir um autor individual para

---

<sup>38</sup> Na realidade “Pelo Telefone” não foi a primeira canção definida enquanto gênero a ser gravada em disco. Pesquisas recentes mostram que anos antes da música de Donga, outros sambas haviam sido gravados. Por exemplo, em recente dissertação, Monteiro (2010) demonstra que Eduardo das Neves gravara um “Samba” ou “Samba Carnavalesco”, gravado em 1915, de autoria de Sinhô, com o nome de “Só por amizade”. No entanto, Sandroni (2008), mesmo sabendo deste fato, reafirma a importância da composição. Segundo o autor, a partir do estrondoso sucesso de *Pelo Telefone* que a palavra “samba” ganha espaço na música popular brasileira, ampliando-se, com várias composições sendo reconhecidas com parte deste gênero musical pelos seus compositores, gravadoras e público (SANDRONI, 2008, p. 15-16).

cada trecho. Porém, o que importa em termos sociais não é a autoria em si, mas sim o fato de que, a partir do sucesso de “Pelo Telefone” e das contendas em torno desta canção, fica evidente o fortalecimento de uma nova lógica, centrada na propriedade individual das canções, em torno da produção cultural popular.

A polêmica sobre o “primeiro samba gravado” é exemplar: um *único* sambista registra a música e colhe os louros por ser o “criador” desta, enquanto um *grupo* de sambistas reivindica que a música teria sido elaborada por eles. Neste caso, estão em confronto duas formas de produção musical: uma *individual* ligada ao mercado e outra *coletiva* ligada à roda de samba. Evidentemente, não se trata de personificar o debate, dizendo que este ou aquele sambista estava associado ao mercado enquanto outros não, pois tanto Donga quanto os sambistas que o criticavam viviam as duas realidades (Sinhô, um dos críticos de Donga na ocasião, gravou muitas músicas e era conhecido como o “Rei do Samba”). Entretanto, a polêmica nos mostra como que os conflitos em torno da autoria evidenciam um momento de transformação na lógica de produção e circulação cultural das músicas destes populares.

O mesmo Sinhô, que anteriormente reclamara a autoria do “Pelo Telefone”, também foi acusado de “roubar” músicas por outro importante compositor de samba das décadas de 1920/1930, Heitor dos Prazeres. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som<sup>39</sup>, Prazeres relembra este episódio de desavenças entre os dois sambistas, que teria começado com a música “Deixa a malandragem se és capaz” composta por ele em 1926, a qual teria sido um “sucesso bruto” do carnaval de 1928. Já em 1930, Mario Reis gravou esta mesma música, porém com o nome de “Ora vejam só”, em que Sinhô aparece como único compositor<sup>40</sup>. Esta não foi a única disputa entre os sambistas, pois a canção “Cassino Maxixe” de 1927, gravada por Francisco Alves, também teve a autoria reivindicada por Prazeres. Sobre esta polêmica, Sinhô respondeu de forma irônica com uma frase que irá ficar famosa no meio artístico: “Samba é como passarinho. É de quem pegar...” (SANDRONI, 2008, p. 161). Em seu depoimento, Prazeres ironiza com esta fala ao dizer que Sinhô “pegou passarinho no ar sem saber de quem era”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>40</sup> Em pesquisa ao Instituto Moreira Salles, encontramos algumas gravações com este nome tendo Sinhô como compositor. O primeiro registro é de 1925-1926, gravado pela Odeon na voz de Francisco Alves. Uma outra gravação de “Ora vejam só” também está disponível, esta sim com a voz de Mário Reis, porém não há data especificada. Provavelmente, esta última teria sido a que ficou mais forte na memória de Heitor dos Prazeres.

<sup>41</sup> Idem Ibidem.

As contendas entre Prazeres e Sinhô renderam um bom número de sambas em que os compositores atacavam, de forma irônica, um ao outro. Inicialmente, Heitor dos Prazeres lança a canção “Olha ele, cuidado”, que, segundo o Instituto Moreira Salles, foi lançada em março de 1929. Em depoimento ao MIS<sup>42</sup>, Prazeres canta um trecho da música: “Olha ele, cuidado / com aquela conversa danada [...] / Eu fui perto dele / Pedir o que era meu / Ele com aquela conversa danada / ganhava mais do que eu”. No mesmo ano desta música, Sinhô lança “Segura o Boi” em que ironiza com Heitor dos Prazeres o qual, imediatamente, responde com “Rei dos meus sambas”, satirizando o título de Sinhô ao mesmo tempo denunciando-o de roubar seus sambas.

Segundo Sandroni (2008), os próprios debates em torno da propriedade das canções foram, gradualmente modificando-se. No início do século XX, mesmo ocorrendo alguns conflitos, a questão da autoria era mais relativa, o que deixava um ambiente mais propício para apropriações “livres”, do tipo justificadas pela fala de Sinhô: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”. Nesta linha, Sandroni (2008) reproduz um depoimento de Noel Rosa de 1935 em que o então famoso sambista falava sobre estes tempos:

Sinhô foi ao morro, captou vários estribilhos de samba e os estilizou com grande sucesso. [...] 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... Não dava parceria porque, na época, não havia nada disso. (apud SANDRONI, 2008, p. 146)

Já na virada da década de 1920 para 1930, a lógica autoral estaria mais solidificada, abrindo espaço para um mercado de parcerias, vendas e compras de sambas:

Se para Sinhô o samba encontrava-se em estado de natureza podendo ser apropriado e publicado, sem outras delongas, pelo primeiro que viesse, o final da década de 1920 verá estabelecer-se uma nova modalidade de relação na área: a compra e venda de sambas. (SANDRONI, 2008, p. 147)

Um personagem que teve papel central neste mercado de compra de músicas e parcerias foi o famoso e já citado cantor Francisco Alves. Tendo uma relação mais estreita com o mundo das gravadoras, Chico Viola, como era conhecido, foi um importante mediador entre compositores populares e o mundo da fonografia. Diversos são os relatos de sambistas, principalmente do Estácio, em que o cantor aparece propondo entrar na parceria da música ou comprá-la. Em troca, Francisco Alves levava a canção para as gravadoras e as divulgava, dando parte dos lucros aos compositores, ao mesmo tempo em que proporcionava uma porta

---

<sup>42</sup> Id. Ib.

de entrada no mercado fonográfico para muitos sambistas. Esta atuação de Chico Alves foi fruto de muita polêmica no mundo do samba e, além disto, diz muito sobre a relação entre cultura popular e a indústria fonográfica. Portanto, é preciso refletir algumas questões com calma.

Primeiramente, não são apenas os depoimentos que afirmam a atuação de Francisco Alves junto ao samba, pois ao fazer uma pesquisa documental encontramos diversas músicas em que o cantor aparece como compositor.<sup>43</sup> Isto se deve, em grande parte, às parcerias que ele propunha aos sambistas. Em entrevista a Sérgio Cabral, Bide explica como se dava este processo:

**Os seus primeiros sambas foram lançados no Estácio?**

Bide – Isso mesmo. *A malandragem*, por exemplo, saiu de lá do Estácio de Sá. Francisco Alves foi me procurar numa gafieira, a Estrela Dalva, no Rio Comprido, e acabou gravando.

**Você vendeu o samba por quanto?**

Bide – Não vendi, não. Desci da Estrela Dalva para falar com ele. [...] Primeira gravação, primeiro sucesso.

**Mas Francisco Alves entrou na parceria.**

Bide – Entrou. Você queria que ele não entrasse? (CABRAL, 2011, p. 278)

No depoimento de Bide encontramos a distinção entre duas modalidades: a primeira seria a venda de sambas, em que o comprador tornava-se proprietário completo da música, e a segunda, mais utilizada e lembrada com maior orgulho nos depoimentos, seria a parceria. Esta é bem explicada por Buci Moreira, outro integrante do Deixa Falar, bloco que Bide foi fundador:

Francisco Alves foi sócio do Deixa Falar. Ele tinha uma situação privilegiada, mas gostava de farra. Subia qualquer morro atrás de um samba bonito. Diziam que ele estava comprando samba, mas não era nada disso, não. Ele dava uma propina ao autor para segurar o samba. Você vê como essa gente é ingrata. Ainda falam mal do rapaz. (apud CABRAL, 2011, p. 286)

Em relação à parceria proposta por Francisco Alves aos compositores populares, há uma forte polêmica. Alguns intelectuais e pesquisadores defendem que Chico Viola seria um explorador destes músicos, ficando com a maioria dos proventos de suas canções, deixando apenas uma pequena parte para eles. O próprio Vagalume, em seu livro sobre samba, publicado em 1933, faz duras críticas a Francisco Alves:

FRANCISCO ALVES. – Não é da roda, nem conhece o rythmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, emfim, – os «enforcados» – com os quaes

---

<sup>43</sup> Sobre a análise documental de músicas em que Francisco Alves aparece como compositor, conferir o terceiro capítulo da presente dissertação, onde diversas músicas de compositores do Estácio são trabalhadas.

negocia, comprando-lhes os trabalhos e occultando-lhes os nomes. E quem tiver um trabalho bom, seja de que genero fôr e quizer gravar na Casa Edison, tem que vende-lo ao *Chico Viola*, porque do contrario nada conseguirá!  
 Dizem, quasi todos, que o *Chico* é um magnifico interprete e mais nada. Affirmam que é incapaz de produzir qualquer coisa, pois que, o que é bom não é seu e o que é seu não presta.  
 (GUIMARÃES, 1933, p. 113)

Entretanto, este não é o único olhar possível para Francisco Alves, pois, como vimos acima, alguns sambistas tinham uma memória positiva em relação à sua atuação. Porém, tais memórias variam como é o caso de Bide quando fala sobre o cantor. Como vimos, quando perguntado sobre Francisco Alves em entrevista a Cabral (2011), Bide justifica e defende o fato do cantor ter entrado na parceria de sua primeira música. No entanto, anos antes, ao deixar seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Bide relata diversos casos em que Francisco Alves se beneficiou da compra de sambas, entre eles a compra de uma música de Ismael Silva, “Amor de malandro”, pela qual ofereceu 100 mil réis (valor confirmado por Ismael em seu depoimento). Segundo Bide, esta quantia era uma “mixaria naquela época” e, além disto, Alves não teria nem posto o nome de Ismael na composição, fazendo-o apenas posteriormente. Bide diz que Francisco Alves teria feito o mesmo com ele, no lançamento da música “A malandragem”, de 1928. Para completar, Bide ainda acrescenta “O único cantor que ia me procurar sem maldade [...] era o Silvio Caldas”<sup>44</sup>

Para além das questões factuais, os relatos acima sobre a atuação de Francisco Alves nos ajudam a refletir sobre o comércio de sambas nas décadas de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro. De acordo com Carlos Sandroni, “Boa parte dos observadores considerou o comércio de sambas como uma exploração unilateral, em que compradores espertalhões, brancos e burgueses, sempre levavam a melhor sobre vendedores ingênuos, pretos e proletários” (SANDRONI, 2008, p. 150). Porém, tal visão trata os populares de forma passiva, apenas pelo caleidoscópio da repressão e exploração vivida. A realidade está distante de ser assim, pois estes músicos “pretos e proletários” estavam longe da classificação de “ingênuos”, pois muitos deles estavam conscientes das possibilidades financeiras e profissionais que o mercado fonográfico proporcionava.

Tanto Bide quanto Ismael Silva, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, demonstram tal consciência, lembrando casos em que negociaram com Francisco Alves. O depoimento de Ismael é exemplar, pois nele o sambista diz que impôs uma condição a Chico Alves pra que o cantor gravasse sua primeira música “Me faz carinhos”: só venderia a música

---

<sup>44</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

se Nilton Bastos juntamente com o próprio Ismael se apresentassem nas gravadoras. Chico Alves aceitou, pois, de acordo com Ismael, “Qualquer condição que eu apresentasse ele aceitaria” devido aos “vários sucessos” que o cantor poderia usar do sambista.<sup>45</sup>

Voltando a falar sobre as mudanças vividas pelo samba, como indicado acima, após serem procurados por Figner, na década de 1900/1910, ou por Francisco Alves, na década de 1920/1930, os músicos e suas canções passavam por um processo de transformação e negociação, em direção ao registro e circulação fonográfica. No entanto os significados dos sambas não se limitavam, neste processo, apenas à indústria fonográfica, pois podemos detectar certa disparidade entre letras gravadas e veiculadas na rua e nas festas. Ao analisar o já citado samba de Donga e Mauro de Almeida, “Pelo Telefone”, Carlos Sandroni (2008) nos mostra como circulavam duas versões da mesma música nos últimos anos da década de 1910:

(Versão gravada)

O chefe da folia  
 Pelo Telefone  
 Manda me avisar  
 Que com Alegria  
 Não se questione  
 Para se brincar

(Versão Anônima/ “oficiosa”)

O chefe da polícia  
 Pelo telefone  
 Manda me avisar  
 Que na Carioca  
 Tem uma roleta  
 Para se jogar

Estas letras acima explicitam os conflitos vividos pelos populares no Rio de Janeiro. Em ambas as versões destaca-se a crônica ao fato das diversões das classes humildes serem objeto de perseguição. Porém, na versão gravada, o jogo da roleta não aparece, se restringindo a busca para que “*não se questione / para se brincar*” e, na versão anônima, a alusão à negociação com o chefe da polícia faz uma crônica de como, mesmo com toda a perseguição, alguns populares buscaram espaços de negociação com os delegados e autoridades em busca de afirmar suas práticas de lazer (“folia” ou o jogo da “roleta”, como dizem as letras).

Segundo Cabral (2011), a versão “oficiosa” teria sido escrita pelo próprio Mauro de Almeida após uma reportagem do jornal *A Noite* ter armado um jogo da roleta no Largo da Carioca com o intuito de criticar o chefe da polícia que, na época, vangloriava-se de ter acabado com a jogatina na localidade. Polêmicas de autoria à parte, o interessante é notar

---

<sup>45</sup> Ismael Silva em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 16/07/1969, da série “Depoimentos para a posteridade”.

como que esta segunda versão mais crítica ganhou grande popularidade, progressivamente superando a versão gravada.

Portanto, estes exemplos das diferentes versões de uma letra de samba demonstram que os usos e significados sociais das músicas no cotidiano popular são diversos, para além dos que são de imediato determinados pelas versões gravadas. Contudo, isto não apaga o nível de significado que as versões oficiais têm no contexto que são lançadas, pois estas, da mesma forma, circulam, são cantadas e escutadas pela sociedade.

Nestes termos, ao abordar as possíveis divergências presentes na prática musical popular e as canções gravadas, fica mais evidente ainda como o mercado fonográfico é um espaço de negociação e conflito, em que estiveram presentes relações de poder desigual entre populares e indústria fonográfica. Isto fica evidente quando percebemos que a entrada gradual na lógica de produção e distribuição de mercado trouxe, inicialmente, fortes restrições quanto aos batiques e formatos das músicas nas gravações. Pode-se facultar isto às dificuldades técnicas da captação mecânica do som ou a escolhas estéticas dos músicos e/ou responsáveis pelas gravações. Sobre as diferenças entre instrumentos utilizados na prática para os que eram registrados nos sambas gravados nas primeiras décadas do século XX, Felipe Trotta afirma:

[...] a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que freqüentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática. A esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e uma infinidade de objetos percussivos acionados na experiência musical. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas [...] os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopro [...] e uma percussão discreta. (TROTТА, 2011, p. 64)

Já na fase da gravação elétrica, a composição instrumental dos sambas demorou a mudar em relação às canções registradas na fase mecânica. Alguns pesquisadores dizem que a introdução dos instrumentos de percussão característicos dos blocos e escolas de samba nas músicas da indústria fonográfica não se dava apenas pelo fato de existirem restrições técnicas na captação do som, como afirmado anteriormente. Porém, Carlos Sandroni (2003) demonstra que a gravação elétrica foi introduzida no mercado fonográfico brasileiro em 1927, três anos antes de “Na Pavuna” (1930), o primeiro samba gravado em que estão presentes instrumentos de percussão.

Na verdade, o caso da canção “Na Pavuna”, samba de iniciativa do grupo “Bando de Tangarás” e composto por Almirante e Doca da Anunciação, representa, claramente, um



conflito cultural envolvendo questões raciais e sociais. Em primeiro lugar por demonstrar a resistência da indústria fonográfica em utilizar instrumentos de percussão, os quais eram esteticamente associados a identidades muito criticadas na época: “africanismos”, “batusques” e “barbarismos” eram alguns adjetivos utilizados, como demonstram os casos de críticas e perseguições a sambas e demais manifestações populares relatados neste capítulo.

Em segundo lugar, por ser uma iniciativa de músicos com capital simbólico diferenciado, pois o “Bando de Tangarás” era formado por jovens brancos e de classe média, o que os proporcionava uma posição mais confortável frente às críticas da sociedade. Posição esta bem diferente da de sambistas populares e negros que, devido a um histórico de críticas e discriminações, provavelmente não se sentiriam a vontade em tomar a iniciativa de usar instrumentos com os quais já haviam sido perseguidos no passado, o que só passa a acontecer a partir da década de 1930. Entretanto, Sandroni (2003) demonstra que, mesmo estando em uma posição mais confortável para fazê-lo, Almirante também teria sofrido restrições do diretor artístico ao tentar introduzir os instrumentos típicos das Escolas de Samba na gravação de “Na Pavuna”.

Ademais, o próprio uso de pseudônimos por estes artistas de classe média que se envolviam com a música popular explicita o lugar de conflito social e racial que era o samba. Estes são alguns exemplos que podemos citar: Homero Dornellas apresentava-se como “Candoca da Anunciação”, Henrique Foréis Domingues como “Almirante”, Horácio Dantas era “Visconde de Pycohyba”. Sobre este tema, assim relembra Almirante, um dos compositores de “Na pavuna”:

Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver o 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. (Almirante apud PEREIRA, 1967, p. 228)

Portanto, é preciso ver a relação entre samba e mercado fonográfico para além da ideia da simples exploração, repressão ou expropriação da cultura popular pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, vislumbrar os espaços abertos no mercado para a visibilidade e negociação popular não significa dizer que isto ocorreu de forma “democrática”. Muitos sambistas não conseguiram entrar na indústria fonográfica e os que conseguiram, o fizeram a partir de um lugar desprivilegiado, pois suas músicas eram disponibilizadas ao público a partir da imagem do *artista*, o qual, na maioria dos casos, não era um compositor. Segundo Felipe Trotta,

O “artista” é uma construção simbólica do mercado de música realizada principalmente na etapa de divulgação e representa um determinado perfil estético, visual e comportamental do indivíduo que canta, somado à música em si. [...] O caráter individualizante da canção popular midiaticizada e toda essa promoção passam a ideia de que o artista é inteiramente responsável pelo resultado final de seus discos. (TROTTA, 2011, p. 29)

Neste caso, a escolha “estética, visual e comportamental” feita pela indústria fonográfica para representar o samba nas gravações não passava pela aprovação, na maior parte dos casos, dos compositores das músicas (populares, muitos deles negros e trabalhadores ou “malandros”), mas sim dos cantores como Francisco Alves e Mario Reis. Não se trata aqui de generalizar e dizer que não existiam artistas negros e de origem popular com visibilidade no mercado de músicas do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, pois existiram (Eduardo das Neves, Patrício Teixeira, Pixinguinha são alguns exemplos). No entanto, estes não apagam as visíveis desigualdades presentes entre o papel do *artista* e o papel do *compositor*, o qual recebia menores rendimentos, muitas vezes nem recebendo os louros por sua produção musical, tendo também, um importante componente racial nesta segregação.

Tal problemática envolvendo a relação entre música e indústria fonográfica nos auxilia no uso metodológico das fontes registradas em disco, pois diversas são as questões envolvidas que estão para além das canções gravadas: intérpretes, compositores, agentes intermediadores, gravadoras, mercado, processo de registro sonoro no qual a música passa por uma série de transformações, entre outros. Nesse caso, ao analisar a produção fonográfica de alguns compositores do Estácio, no próximo capítulo, far-se-á altamente importante o diálogo entre as canções e o meio social o qual estiveram inseridas, no qual um circuito mercadológico teve importante papel. Sendo assim, a análise da relação entre música popular e mercado/meio social deve ser ponderada, para não retirarmos todo e qualquer significado presente nas canções gravadas:

É preciso considerar, claro, que a chamada música popular urbana é produto evidente de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem, assim como o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter objetivo/subjetivo (está fora, mas está dentro do ouvinte!), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo), e de enraizamento popular de sua produção no Brasil. Mas daí destituí-la de qualquer valor artístico, por ser produzida por uma indústria, ou de não reconhecê-la nela, pela mesma razão, qualquer vínculo com o “povo”, por não ser esse “povo” o seu criador, vai uma grande distância. (SILVA, 1994, p. 26)

### 3 A PRODUÇÃO FONOGRAFICA DO GRUPO DO ESTÁCIO (1928 – 1937)

*Estácio de Sá, tu és glória / Tens o nome na história do samba brasileiro / Quem fala é Portela, Mangueira e Salgueiro / E, ao nascer, foste o primeiro / Eu sou um sambista / Que chegou agora / Ouço falar em teu nome / Por aí afora / Estácio brilhaste / Há muitos anos atrás / O nosso samba não te esquece mais / Eu devo prestar homenagem a Ismael / Conhecido na roda de samba / Como um grande bacharel / E outros que dormem o sono / Da eternidade no reino da glória / Não citei nomes / Porque me falha a memória / Meu dever está cumprido / Com afincão e precisão / Dou-te um abraço, Estácio querido / De todo o meu coração*

**Estácio de Sá, Glória do Samba**

(Monarco, 1976)

A partir dos últimos anos da década de 1920, o bairro do Estácio de Sá será o epicentro de importantes transformações no samba e na música popular brasileira. Localizado nos arredores do centro da cidade do Rio de Janeiro, entre o morro de São Carlos e o Mangue, este bairro será o ponto de encontro de sambistas que irão ser pioneiros em novos referenciais tanto rítmicos quanto identitários para o samba, os quais ficarão marcados, após muitos debates, como representantes decisivos para o “samba moderno”.

As músicas gravadas pelos sambistas do Estácio foram amplamente veiculadas no Rio de Janeiro dos anos 1920/1930 e, como visto nos capítulos anteriores, assim como demais sambistas e populares, com suas canções estiveram às voltas de processos de conflitos e negociações marcantes da sociedade carioca da época. No entanto, tais vivências compartilhadas não reduzem os sambistas a uma massa unívoca e homogênea, pois neste período existirão diferenças identitárias tanto musicais quanto de vivências e posicionamentos entre os próprios populares do “mundo do samba”. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha,

Um hábito pouco questionado entre historiadores do samba tem sido supor uma identidade unívoca de “sambistas” associados igualmente a imagens como malandragem, candomblé, Bahia e outros elementos cuidadosamente selecionados para configurar uma determinada impressão da “cultura popular”, às vezes posta em oposição à ordem estabelecida. Há aí a presunção de que o samba, antes de ser unido pelo regime do Estado Novo (e pela indústria fonográfica), foi perseguido justamente por causa desses elementos simbólicos, compartilhados por todos os seus múltiplos criadores. A partir desta operação, costuma-se analisar os sambas como se fosse expressão unívoca de um ponto de vista comum a todos os “populares” dotados de talento musical. (CUNHA, 2008, p. 182)

Anteriormente, chegamos a pontuar algumas divergências presentes dentro do mundo do samba entre blocos carnavalescos, compositores por direitos autorais e em relação ao lugar de origem e autenticidade para esta manifestação da música popular (cidade X morro; negro x brasileiro). Contudo, é a partir da atuação específica dos compositores do Estácio que tais conflitos identitários irão se acentuar em torno do que seria o ideal de samba, devido à disputa entre sambistas de diferentes gerações e musicalidades.

Neste caso, uma forma de compreender os sambistas do Estácio e suas gravações é analisar as aproximações e divergências destes em relação aos primeiros sambistas a atuarem na indústria fonográfica, os quais começaram suas gravações anos antes, na década de 1910, porém muitos continuaram atuando durante os anos 1930. Desta forma, começamos a compreender as trajetórias e experiências específicas de alguns sambistas do Estácio, as quais os influenciaram diretamente em suas composições.

### **3.1 Um novo samba no pedaço?**

A primeira diferença a ser ressaltada em relação aos primeiros sambistas para os músicos do Estácio é a que concerne ao contexto histórico específico em que surge cada grupo. Os “fundadores” do samba começam a sua atuação no mercado cultural carioca durante as duas primeiras décadas do século XX, quando a indústria fonográfica ainda era nascente, tendo apenas a Casa Edison com atuação hegemônica neste ramo. João da baiana, Pixinguinha, Donga e Sinhô eram, então, músicos ligados as Festas da Penha, ranchos carnavalescos e aos encontros privados (com alguns convidados ilustres, obviamente) nas casas das tias baianas. Neste caso, viveram e fizeram parte do amadurecimento gradual de um mercado de canções populares, em que a profissionalização do músico ainda estava em vias de se constituir.

Já os compositores do Estácio, como Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos e outros que veremos mais a frente, começam sua atuação em um contexto histórico diferente. Por volta da década de 1930, a indústria fonográfica já estava consolidada no Brasil, expandindo-se paralelamente à profissionalização dos músicos e a um mercado de bens culturais amplo. Contudo, se por um lado a diversificação das gravadoras e a entrada do rádio neste circuito ampliaram a possibilidades de atuação de alguns músicos e a divulgação de suas canções, por outro lado, isto representou uma indústria cultural mais bem estruturada, o que teve como

consequência o progressivo descolamento das gravações em relação aos locais e circunstâncias em que eram produzidas. De acordo com Carlos Sandroni, até a década de 1930, “os grandes veículos de divulgação da música popular não eram ainda o rádio nem o disco, mas a música ao vivo – as bandas e blocos que atuavam em momentos especiais como o carnaval e a festa da Penha, além do teatro de revista no resto do ano.” (SANDRONI, 2008, p. 200). Isto não significa que, nos anos 30, os grandes sucessos de gafieiras, bares, rodas e blocos não fossem procurados para depois serem gravados, mas sim que, a partir de então, a indústria fonográfica passa a ter uma maior autonomia.

Assim como os primeiros sambistas, os músicos do Estácio também eram ligados às festas populares. No entanto, tinham como preferência dois lugares sociais específicos: os blocos carnavalescos e os botequins – Bar Apolo, Café do Compadre, Café Nice (SANDRONI, 2008, p. 143). Todos eram locais de produção musical e convivência social aberta, onde a capacidade de circulação do samba aumentou de forma prodigiosa. Em uma nota em seu livro *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (2011), Sérgio Cabral reproduz uma crônica, de 1954, em que o compositor e jornalista Evaldo Rui (1913 – 1954) expõe suas memórias em relação ao Café do Compadre. As memórias são um tanto quanto idílicas, mas nos ajudam a ter uma ideia deste importante ambiente na vida social do samba:

[...] naquela época, eu bem me lembro, era Café do Compadre mesmo. Duas portas davam para a velha Rua do Estácio. Do lado da Rua Pereira Franco, ficavam as outras três. As mesas eram de mármore, daquelas que hoje já não existem. Ao fundo, sobre um palanque, uma enorme vitrola ‘ortofônica’ e, colocada acima da vitrola, uma imagem de São Jorge. Era assim o Café do Compadre [...] ali se reuniam meus ídolos [...] Ismael Silva, no seu irrepreensível terno azul-marinho, com a sua camisa de seda lavável, imaculadamente branca e aquela gravata de tricô preto. Ao seu lado, está sentado Nilton Bastos, uma das maiores figuras do Café. Ele usa chapéu de feltro marrom, combinando com seu terno também marrom e sapatos da mesma cor. [...] Mesmo sem saber o que conversavam, eu podia adivinhar. [...] Eles deviam estar falando de samba! Daquele samba que o Brasil inteiro cantava. (apud CABRAL, 2011, p. 59)

Outro local que ganha bastante visibilidade a partir do Estácio é o morro, aparecendo em grande parte de suas canções, virando lugar de autenticidade e de origem do samba. Isto se deve a proximidade ao morro de São Carlos e à relação com as demais comunidades envolvidas com o samba que começam a ganhar espaço, como é o caso da Mangueira. Mais a frente, veremos composições que tratam disto e até mesmo parcerias entre compositores do Estácio e da Mangueira, como Cartola, por exemplo. Tal relação com o morro não tinha grande espaço nas gravações dos primeiros sambistas, mais ligados à Festa da Penha, Cidade Nova e Praça XI, todas situadas na cidade.

Ademais, uma grande novidade introduzida pelo grupo do Estácio, de acordo com a historiografia, foi a mudança rítmica no samba, demarcando mais ainda as diferenças em relação ao estilo “antigo”. Sobre isto, um debate muito citado na literatura da música popular é o reproduzido por Sérgio Cabral, o qual carece de empiria, porém tem grande representatividade didática:

Tive a felicidade de testemunhar (e a infelicidade de não ter gravado) um rápido debate proposto por mim, entre Donga e Ismael Silva, em fins da década de 1960, numa das salas da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), a partir da pergunta que fiz aos dois: qual é o verdadeiro samba?  
 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 jogar”.  
 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 – Isto não é samba, é marcha. (CABRAL, 2011, p. 39)

Evidentemente, os sambistas acima, cada um de uma geração, estão defendendo para si o lugar de autênticos produtores de “Samba”, gênero que em fins da década de 1960 já tinha se consolidado como música nacional por excelência há tempos. Porém, tal debate esteve presente nos conflitos identitários em torno do samba ainda no início do século XX, quando, gradualmente, ocorria a fixação do samba enquanto gênero musical. Tal conceito de gênero musical precisa, assim, ser melhor compreendido.

Segundo Felipe Trotta, os gêneros “orientam o consumo e as expectativas dos consumidores, estabelecendo distinções entre as diferentes experiências musicais. [...] são, portanto, as principais categorias classificatórias que organizam o universo musical.” (TROTTA, 2011, p. 55). Neste caso, vários são os elementos definidores para cada gênero musical, entre eles estão as temáticas das canções, mas também, principalmente, a sonoridade e o ritmo presente nelas. A primeira, sonoridade, seria o resultado das combinações instrumentais e vocais, que resultam em um ambiente musical específico. Já o ritmo seria a divisão em tempos dos sons musicais, por meio da duração e da ênfase (TROTTA, 2011).

O que encontramos nos embates entre as gerações de sambistas, representados pela discussão acima entre Ismael Silva e Donga, é, exatamente, uma disputa em torno da definição do que seria o gênero musical “samba”. Assim sendo, ritmo, sonoridade e temáticas específicas serão evocados pelos músicos enquanto elementos definidores do que é ou não é samba. Isto se dá por dois motivos: o primeiro é que o samba ia se tornando um gênero positivamente representativo do que era considerado nacional durante as décadas de 1920 e 1930, o que tem como consequência a intensificação de disputas entre os músicos para decidir

quem são os verdadeiros “sambistas”; em segundo lugar, estas disputas se deram também, devido a real diferença presente nas canções destas duas gerações de músicos.

Sobre isto, alguns trabalhos de etnomusicologia, entre eles em especial o de Carlos Sandroni (2008), demonstram que as diferenças nas músicas dos primeiros sambistas para as produzidas pelo Estácio não eram simplesmente “enunciadas”, mas faziam parte das canções realmente. Sandroni (2008), ao comparar as gravações entre as gerações, chega à conclusão de que o grupo do Estácio introduziu uma rítmica própria no samba marcada pela contrametricidade, ou seja, uma valorização das alterações nos tempos fortes de cada composição que causam um deslocamento contínuo em relação à métrica.

Tal “paradigma do Estácio” ficou conhecido como “Síncope”, e será futuramente eleito como uma das bases do samba enquanto gênero musical no I Congresso Nacional de Samba<sup>46</sup>, em 1962. Entretanto, tal nomenclatura, para Sandroni (2008, p. 27), é inadequada para os padrões musicais brasileiros, tendo em vista que ela está ligada ao desvio da norma, sendo que, na música popular brasileira, em especial no samba “moderno”, tal deslocamento rítmico é, de fato, a norma. Neste caso, escolhe-se pelo uso dos termos “contrametricidade”.

Devido a esta força que o “paradigma do Estácio” ganha na definição do gênero samba a partir da década de 1930, alguns pesquisadores começam a defender que as músicas dos primeiros sambistas como Sinhô e Donga não seriam samba, mas sim Maxixe, assim como Ismael o faz na entrevista citada acima. Entretanto, tais delimitações tomam em conta apenas as distinções rítmicas, tratando a música exclusivamente pela sua forma, não a vendo incluída na vida social e enquanto resultado de identidades definidas pelos sambistas e pela sociedade, em geral. Como vimos nos primeiros capítulos desta dissertação, muitas músicas dos primeiros sambistas eram identificadas enquanto “samba” tanto pela indústria fonográfica nas categorizações de gênero das canções, como por intelectuais, jornalistas e pelos próprios músicos. Nestes termos, por mais que ritmo e sonoridade sejam importantes na definição de um gênero, eles não podem se sobrepor às identidades veiculadas pela sociedade em geral, pois aí não estaríamos fazendo uma história social da cultura, como defendida em nossa introdução.

Portanto, o que encontramos nos debates entre as duas gerações são conflitos identitários em torno da definição do que seria o gênero samba, cada um defendendo as suas sonoridades, ritmos e temáticas como característicos. Tais fronteiras não são estanques,

---

<sup>46</sup> Sobre isto, ver primeiro capítulo da presente dissertação.

sofrendo variações conforme o contexto histórico – mais delimitadas em momentos de embates e disputas e até esquecidas em momentos de confraternização.

Os próprios músicos assim criam explicações e defesas em torno destas diferenças rítmicas. Sambistas da primeira geração criticaram fortemente o novo samba que surgia na sociedade carioca. Como vimos no primeiro capítulo, Caninha em 1933, no samba “É batucada” dizia que o samba de morro não era samba. Sinhô irá publicar notas em jornais atacando a “evolução do samba”. Do outro lado, os músicos do Estácio irão defender suas inovações musicais como positivas, características do samba verdadeiro.

Em depoimento ao museu da imagem e do som, Bide afirmou que o samba de Caninha e Sinhô era diferente, “era mais quadrado” do que o elaborado pelo seu grupo, pois, segundo o sambista, “[...] o nosso é mais rápido [...] mais cortado [...] mais vida.” Quando perguntado se o fato de fazer samba para bloco influenciou nesta modificação rítmica, Bide confirma, porém faz justiça: “Não era só do Estácio não. Ai era eles todos, do morro mesmo. [...] Você vê é a mesma coisa, você vê o samba de Mangueira, o Paulo da Portela, você vê o Cartola.”<sup>47</sup> Outro sambista que explica em suas memórias o porquê da transformação no samba é Ismael Silva em entrevista a Sérgio Cabral:

**Vocês do Estácio tinham a consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba?**

Ismael – 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 o que se diz se faz  
Eu digo e serei capaz  
De não resistir  
Nem é bom falar  
Se a orgia se acabar* (CABRAL, 2011, p. 269)<sup>48</sup>

Nos depoimentos acima, ambos os músicos do Estácio, em suas memórias, demonstram consciência de fazerem parte de uma transformação rítmica ocorrida no final da década de 1920 que pode se atestar também ao escutarmos as gravações da época

---

<sup>47</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>48</sup> Ismael Silva repete estes argumentos em vídeo de 1977, reproduzido pelo programa Arquivo N, uma produção da Globo News. Na ocasião, Ismael defende a impossibilidade de se brincar em um bloco acompanhando a música “Pelo Telefone”, devido ao seu ritmo. Por isto, a invenção de um novo samba, exemplificado por Ismael com a mesma música citada em depoimento para Cabral (2011): *Nem é bom falar*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=8\\_KKiSPzz9Y](http://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y)>. Acesso em: 13 jun. 2012.



(SANDRONI, 2008). Em relação a isto, definem a influência dos blocos e das escolas de samba como primordiais para a elaboração de suas músicas em que a contrametricidade seria marcante.

Esta nova rítmica também veio acompanhada de novos instrumentos, como surdo, cuíca e tamborim, que ganharam maior espaço no samba através do grupo do Estácio, em fins da década de 1920. A invenção destes instrumentos é facultada a alguns destes sambistas, como Bide, que, em depoimento, afirma ter sido ele próprio o inventor do surdo e do tamborim, e que João Mina, outro integrante do Estácio, teria sido o responsável pela introdução da cuíca nas escolas de samba<sup>49</sup>.

Sendo assim, enquanto os músicos da primeira geração do samba, nos anos 1910/1920, estariam mais ligados a acompanhamento como prato-e-faca, pandeiro e palmas (SANDRONI, 2008, p. 179), os sambistas do Estácio teriam introduzido instrumentos de percussão mais marcantes. Esta nova composição sonora, em conjunto com uma rítmica marcada pela contrametricidade, acabou por resultar em “uma ‘africanização’ dos modelos mais exercitados por aquela que seria a segunda geração do samba” (MOURA, 2004, p. 80). Tal africanização será muito criticada por alguns intelectuais na década de 1930 como veremos a frente.

Entretanto, antes de tratar disto, é preciso fazer alguns adendos sobre a divisão entre gerações do samba, relativizando-a. Primeiramente, mesmo que tenham aparecido para a música popular em décadas diferentes, estes músicos irão se encontrar e conviver no meio musical após o final dos anos 1920. Alguns sambas do Estácio, por exemplo, eram lançados em mesmos discos que tinham canções de Sinhô, como é o caso de “A malandragem”, sucesso de Alcebíades Barcelos na voz de Francisco Alves, que foi gravado no lado B de um disco que continha o *charleston* “O bobalhão”, de Sinhô (CABRAL, 2011, p. 38).

Em segundo lugar, muitos são os indícios de momentos de aproximação entre músicos da primeira geração e os sambistas do Estácio. O próprio Sinhô, juntamente com Caninha, teria ido cobrar junto a Francisco Alves os direitos autorais de Bide por “A malandragem”, em claro ato de solidariedade, como relata o próprio Alcebíades Barcelos.<sup>50</sup> Outro exemplo de convivência entre as gerações é a presença de João da Baiana e Heitor dos Prazeres - que era

---

<sup>49</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>50</sup> Id., Ibidem.

praticamente integrante – em desfile na Escola de Samba do Estácio, a Deixa Falar, que foi registrada em noticiário da época (CABRAL, 2011, p.52). Soma-se a isto a existência de músicas em parceria, como é o caso de “Deixa amanhecer” compostas por Bide e João da Baiana e lançada em 1935. Integrantes da Deixa Falar, como o próprio Bide, fizeram parte, como ritmistas, no Grupo da Guarda Velha, organizado por Pixinguinha. Este último foi responsável pela orquestração de grande parte das gravações das músicas do Estácio, como pudemos atestar ao fazer um levantamento destas. Diversas são as músicas em que Pixinguinha aparece na orquestração ora com sua Orquestra típica ora pelo Grupo da Guarda Velha ora pelos Diabos do Céu. Segundo Roberto M. Moura, Pixinguinha foi importantíssimo, neste contexto, na definição de um parâmetro estético nas gravações no Brasil que vinha mudando com a influência do “paradigma do Estácio”:

[...] se o desenho ia mudando, o padrão ainda incipiente das gravações no Brasil seguia dois parâmetros estéticos definidos: um europeizado, com ênfase no piano e no violino, trazido pelo russo Simon Bountman, ele próprio um violinista que chegou ao Brasil em 1923 e assinou dezenas de arranjos em discos dos anos 20 e 30 do século passado; outro, implementado por Pixinguinha, que naturalmente trazia a prosódia que vinha da casa da Tia Ciata, do choro e do maxixe, já carregada de alguma percussão afro. (MOURA, 2004, p. 81)

Afinal, estes indicativos pontuados acima, nos ajudam a ter precaução quando tratamos da separação entre “gerações” do samba, pois esta não deve ser vista como uma fronteira intransponível, pois, por mais que houvesse diferenças entre estes grupos, muitos eram os momentos de convivência, confraternização e compartilhamento de experiências. Sem entrar no mérito da presença de membros de classe média no samba, podemos dizer que existia um lugar comum entre as duas gerações de sambistas, pois ambas eram formadas por trabalhadores pobres, em sua maioria afro-descendentes em condições de conflito na cidade do Rio de Janeiro, pois todos “viveram imersos no mundo dos trabalhadores cariocas, experimentando as mesmas formas de trabalho e moradia, compartilhando dificuldades cotidianas e dividindo o medo da polícia e da pobreza [...]” (CUNHA, 2008, p. 183).

Evidentemente, as formas como os diferentes grupos e indivíduos vivenciaram estas relações variou conforme a experiência de cada um deles. Isto fica evidente quando comparamos as temáticas presentes nas músicas como, por exemplo em relação à malandragem, muito falada nas canções do Estácio e também cantadas por músicos como Donga, Sinhô e João da Baiana. Contudo, mesmo sendo um tema comum às duas gerações, Sandroni (2008) demonstra que a ótica sobre ele presente no “estilo antigo” era completamente diferente do Estácio. Enquanto estes últimos, como veremos mais a frente, identificavam-se diretamente com a malandragem - de forma positiva ou negativa -, os

primeiros sambistas negavam tal relação. Em samba de 1928, denominado “Foram-se os malandros”, Donga se posicionava:

Os malandros da Favela / Não têm mais onde morar / Foram um pra Cascadura / Outros para a Circular / Coitadinhos dos malandros / Em que aperto vão ficar / Com saudades da favela / Todos eles vão chorar [...] / Os malandros da Mangueira / Que vivem da jogatina / São metidos a valentões / Mas vão ter a mesma sina / Mas eu hei de me rir muito / Quando a Justiça for lá / Hei de ver muitos malandros / A correr a se mudar.

Tal visão negativa em relação à malandragem é reproduzida por João da Baiana em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, pois quando perguntado “Quer dizer que este negócio de sambista malandro não é com você?”, João responde: “Claro que não!” (SANDRONI, 2008, p. 168).<sup>51</sup> Nestes termos, em busca de uma conclusão em relação a tal questão, Carlos Sandroni conclui precipitadamente:

Vê-se assim que o perfil “objetivo” de João da Baiana coincide perfeitamente com o dos malandros: mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista, preso “várias vezes por tocar pandeiro”, ganhando a vida sem “pegar no pesado”<sup>52</sup>. Apesar disso, ele, como seus companheiros de geração, não escolheu a etiqueta do malandro como pertinente à sua definição identitária. Assim se evidencia que a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente. (SANDRONI, 2008, p. 168)

Muitos são os problemas contidos neste trecho do belo livro de Carlos Sandroni. Ao tratar da malandragem, o autor defende a identidade enquanto uma construção imaginária descolada de qualquer “posição objetiva” dos atores envolvidos. Ledo engano, pois como demonstra Maria Clementina Pereira Cunha (2008), existia sim uma forte diferença de comportamentos sociais entre os sambistas de cada geração que irá influenciar diretamente nos conflitos identitários entre elas.

Em primeiro lugar, ao analisar fontes criminais, Cunha (2008) demonstra que os números de processos eram significativamente menores envolvendo os primeiros sambistas se comparados com os músicos do Estácio. De um lado, foram encontrados apenas três processos em que os “baianos” – como Cunha cita os sambistas da primeira geração, em sua maioria de descendência nordestina - são citados, todos envolvendo a honra própria ou alheia: luta para não ser despejado por inadimplência de aluguel, defesa contra maus tratos policiais e “questão por causa de damas”, respectivamente. Do outro lado, estão documentados mais de

---

<sup>51</sup> Ver também, coletânea de depoimentos organizadas pelo MIS: “As vozes desassombradas do Museu” (1970).

<sup>52</sup> João era estivador, profissão que Sandroni (2008) usa referências as quais a associam a “profissão de malandro”.

vinte processos contra sambistas do Estácio relativos à vadiagem, jogo da chapinha<sup>53</sup>, agressão contra mulheres e até um caso de estupro.

Em segundo lugar, pode-se perceber, nos processos, uma relação dos primeiros sambistas com trabalhos regulares mais bem definida, enquanto Baiaco, Brancura e Ismael Silva (todos do Estácio) relatavam ofícios dos mais diversos em cada caso, inexistindo assim, referências fixas. Em apenas um ano e até mesmo em um único processo, diversas eram as ocupações citadas por estes, entre elas algumas como “caixeiro de botequim” ou “trabalho em escritório de advogado”, muitas vezes, não confirmadas pelos responsáveis por estes estabelecimentos (CUNHA, 2008, p. 198).

Portanto, ao dizer que as diferenças identitárias presentes entre os sambistas de cada geração são fruto apenas de “construção imaginária”, Sandroni (2008) faz tabula rasa da diversidade de histórias e vivências específicas de cada um dos populares em questão. Talvez por estar mais preso às músicas como fonte de pesquisa, o autor não percebe que as diferenças temáticas nas canções não eram apenas influenciadas pelo contexto fonográfico ou por “simples” escolhas identitárias (por mais que isto seja importante), mas também por posicionamentos e experiências específicas aos sambistas de cada grupo.

Neste caso, a negativa ou associação à malandragem, presente nas músicas e depoimentos, está diretamente ligada, também, à história de cada músico e seu grupo. Ademais, cabe ainda fazer uma ressalva quando comparamos as diferentes gerações de sambistas, pois tanto na análise de Sandroni (2008) quanto de Cunha (2008), podemos perceber uma tendência a categorizar uma gama diversa de sambistas, separando-os por características específicas e englobando-os, assim, a dois grupos diferentes.

O trabalho dos autores é de grande contribuição, pois percebem o samba de forma plural, vendo as diferenças de cada grupo/geração envolvida. Entretanto, tal delimitação, caso supervalorizada, pode passar uma sensação de que não havia diferenças individuais dentro também dos próprios grupos. Por exemplo, Cunha (2008) define a geração do Estácio a partir da experiência de Ismael Silva, Baiaco e Brancura, apenas três sambistas, os quais tiveram vivências e posicionamentos diferentes de Heitor dos Prazeres, Alcebíades Barcelos, Armando Marçal, entre outros que também fizeram parte do Estácio.

---

<sup>53</sup> Sergio Cabral explica como era que se dava o jogo da chapinha: “Eles se reuniam nas calçadas do Estácio ou da zona do meretrício do Manguê, ali ao lado, e convidavam os transeuntes a fazerem sua aposta: eram três chapinhas e, debaixo de uma delas, havia uma bolinha feita, geralmente de miolo de pão. O apostador ganhava o equivalente a duas vezes o valor da aposta se adivinhasse onde a bola estava escondida. Seria um jogo limpo se os ‘banqueiros’ não usassem unhas enormes para esconder a bolinha e colocá-la no interior da chapinha que não foi escolhida pelos apostadores.” (CABRAL, 2011, p. 54).

Sendo assim, ao nos aprofundarmos nas questões discutidas pelos autores acima, passamos a entender melhor as características dos músicos de cada grupo. Mas, também começamos a perceber que a história é mais complexa do que as experiências compartilhadas entre sambistas de cada geração, pois, além de vê-los enquanto parte integrante de sua geração é preciso atentar para as diferenças individuais presentes quando analisamos as músicas gravadas por eles.

### 3.2 Sobre malandragem, relacionamentos amorosos e mulheres

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem nas músicas deste ano. Os seus atores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-los 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! Vou deixar a malandragem”. “A malandragem eu deixei”. “Nossa Senhora da Penha”. “Nosso Senhor do Bonfim”. Enfim, não fogem disso. (Sinhô em entrevista ao *Diário Carioca*, em Janeiro de 1930 apud CABRAL, 2011, p. 38)

Este trecho acima reproduz uma entrevista de Sinhô ao periódico *Diário Carioca*, em janeiro de 1930, onde o compositor destilava suas críticas em relação ao samba do Estácio. Como apontado anteriormente, fazia isto com o objetivo tanto de desmerecer as novidades introduzidas pelos músicos mais novos como para afirmar o lugar de sua geração como verdadeiros sambistas. Entretanto, mesmo que estivesse generalizando, Sinhô não estava errado quando definia a malandragem e a “mulher” como temas principais dos novos compositores de samba.

Em levantamento feito para esta pesquisa, atestamos que das aproximadamente 200 músicas analisadas em que sambistas do Estácio aparecem como autores entre 1928 e 1937, 147 tratam de relacionamentos amorosos e 23 falam sobre malandragem, muitas ligando e associando os dois temas. Os compositores que têm mais músicas que falam sobre estas temáticas são, coerentemente, os músicos do Estácio que também têm maior número de composições: Alcebíades Barcelos, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva. Tendo em vista que a questão relativa à malandragem é estruturante para este grupo de sambistas, começaremos a discutir ela para depois introduzirmos os outros temas.

Algumas teses tradicionais na bibliografia acadêmica sobre samba e malandragem, têm definido estes dois como representantes de uma resistência popular em oposição ao

mundo burguês capitalista (GOMES, 2004). De acordo com essas pesquisas, o samba malandro seria resultado do trauma em relação à escravidão recém-abolida que teve como consequência uma resistência dos populares em relação ao trabalho regular. Isto teria ocorrido, também, devido ao novo contexto social pós-abolição, em que estes populares passaram a viver realidades de exploração e marginalização quando migravam em busca de oportunidades nas cidades como o Rio de Janeiro. Portanto, em resposta a estas questões, os populares teriam encontrado na música um meio de expressar identidades opostas ao trabalho, o que seria o caso do samba malandro.

Realmente, temos visto que a música e o samba foram espaços de atuação e expressão de alguns populares que viviam às voltas com vários e intensos conflitos sociais. Contudo, as teses tradicionais sobre samba e malandragem, quando utilizam estas ideias, contêm algumas problemáticas. Primeiramente, definem o samba e os populares de forma homogênea e unívoca, o que, como vimos mais acima, é um erro. Existiam diferenças marcantes entre os próprios sambistas, e uma delas, bastante significativa, era o fato de que nem todos exaltavam a malandragem, alguns até se opunham a ela. Outra questão é que não podemos generalizar a temática da malandragem, colocando-a de forma completamente contrária e crítica em relação ao trabalho regular e a ordem imposta, pois ela não se define historicamente desta forma.

Sobre isto, de acordo com Salvadori (1990), a figura do malandro tem sua origem ancestral na figura do capoeira, sendo proveniente de uma tradição popular oriunda da luta pela liberdade dos ex-escravos. A partir da abolição, tal luta prolongou-se a um posicionamento em que não submeter-se diretamente a uma disciplina rígida tanto de trabalho quanto de vida seria uma forma de buscar maior autonomia e deliberação sobre a própria vida. No entanto, o malandro não entra em enfrentamento direto com a sociedade não podendo ser definido nem como operário disciplinado, nem como marginal ou criminoso.

Em texto clássico sobre o tema, Antonio Candido (1970) nos mostra que a figura típica do malandro está presente na história do Brasil desde o início do século XIX, seguindo uma “dialética da malandragem”, ou seja, transitando, cotidianamente, entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas. Neste caso, a própria vestimenta do malandro, muito utilizada pelos sambistas do Estácio, explicita este posicionamento: o terno claro ao mesmo tempo que se aproxima de uma imagem de formalidade também representa uma subversão da ordem por não enquadrar-se nas cores mais utilizadas pelos trabalhadores regulares (preto ou cinza).

Tal relação “dialética” e conflituosa entre ordem e transgressão aparece nas músicas de muitos sambistas do Estácio quando tratam da malandragem. As letras das canções em

relação a esta temática variam bastante, ora sendo exaltada, ora criticada<sup>54</sup> até mesmo dentro da obra de um único sambista. Este é o caso, por exemplo, de Heitor dos Prazeres.

Nascido em 1898, na Praça Onze, um dos berços da comunidade baiana no Rio de Janeiro, Heitor dos Prazeres era sobrinho de Hilário Jovino. Acompanhando o tio nas reuniões festivas dos ranchos e, também, na casa da Tia Ciata, começou a ter contato com os “bambas” do samba, como disse em depoimento ao Museu da Imagem e do Som. A partir de sua atuação na “Festa da Penha”, teria ficado conhecido por “todo o rio”. Tais relatos de Heitor ao Mis-RJ, demonstram que o compositor era muito ligado, inicialmente, ao meio social do que definimos anteriormente como “primeira geração” do samba.

No entanto, a partir de seu sucesso, o compositor, gradualmente, passou a ter maior contato com o grupo do Estácio, quando fica conhecido como Mano Heitor. A partir de então, Heitor se define da seguinte forma em depoimento: “Eu era como passarinho. Então já não era mais nem do Estácio nem da Praça XI. Aqui [praça onze] já tinha muito, já tinha o João da Baiana, tinha o Caninha. Então comecei a me infestar pelo subúrbio, lá eu era independente”<sup>55</sup>. Portanto, percebe-se que Prazeres era um sambista que fez parte da transição de um estilo de samba para outro, transitando entre os diversos grupos, para então firmar-se no Estácio. Participou da fundação de diversas escolas de samba e, segundo ele, teria sido um dos primeiros a “fazer sambas com letras grandes, com letras grandes que começou a ingressar na sociedade”<sup>56</sup>, referindo-se aos novos sambas gravados por Mário Reis e Francisco Alves, introduzidos pelos sambistas do Estácio na Indústria Fonográfica.

Heitor dos Prazeres foi um dos músicos do Estácio que reuniu mais músicas gravadas, sendo superado, em números, apenas por Ismael Silva (FRANCESCHI, 2010, p. 197). Em relação à temática da malandragem, como apontamos acima, teve uma produção rica e variada. Sua primeira canção em que fala sobre malandragem trata-se de “A Vadiagem”. Lançada em 1929 pela Parlophon, esta música foi uma parceria com Francisco Alves, porém é cantada por Ignácio G. Loyola, com acompanhamentos da Orquestra Típica Donga:

---

<sup>54</sup> Já analisamos no primeiro capítulo a atuação de Noel Rosa, um sambista muito ligado ao grupo do Estácio, em defesa da higienização do samba e contra a imagem do malandro transgressor da ordem.

<sup>55</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*.

**A VADIAGEM**

(Francisco Alves / Heitor dos Prazeres, 1929)

A vadiagem eu deixei / não quero mais saber / Arranjei outra vida / Por que deste modo / Não se pode viver / Eu deixei a vadiagem para ser trabalhador / Os malandros hoje em dia não tem valor / Ora, meu bem, diga tudo o que quiser / Eu deixei de ser vadio por causa de uma mulher.

Se analisarmos esta letra de música apenas, poderíamos concluir que seu compositor estaria fazendo parte do movimento de higienização anti-malandragem presente no samba na década de 1930. Neste caso, Prazeres, que em depoimento ao MIS-RJ confessou já ter sido preso por vadiagem aos 13 anos<sup>57</sup>, decide deixar a malandragem devido a um relacionamento amoroso bem sucedido. Contudo, o sambista defende outras ideias, agora em uma mesma música só que com duas versões gravadas, uma em 1930 outra em 1933, com os nomes de “Meus pecados” e “Amargurado”, respectivamente.

Nesta canção, Heitor reclama: *“Ai, meu Deus / É minha sina / De mulher me dominar / Eu levo em brincadeira / Eu sou mesmo capoeira / Não vou me amofinar / Viver da forma que eu vivo / Com você, amargurado.”* Assim, defende a identidade do capoeira, do malandro, como alguém que consegue resolver os seus problemas sem se “amofinar”. Em outra música, “Mulher de malandro”, agora gravada em 1931 pela voz de Francisco Alves, Prazeres defende: *“O malandro também tem seu valor”*. Por fim, em música de 1934, denominada “Vou ver se posso”, Heitor dos Prazeres parece chegar a uma conclusão: *“Vou seguir a trabalhar / não é negócio ser malandro e dá azar / Eu vou deixar essa vida de vadio / ser malandro hoje é malhar em ferro frio”*.

Afinal, a relação deste sambista com a malandragem em suas músicas parece ser um tanto quanto conflituosa e variável, entretanto contém algumas coerências. Em primeiro lugar, mesmo que ora valorize e ora critique a figura do malandro, Prazeres, em nenhum dos casos citados acima, coloca a vadiagem enquanto superior, ou melhor, que o trabalho. Na realidade, o que encontramos é uma ligação direta entre a malandragem e os relacionamentos amorosos, muito presente na produção de vários sambistas do Estácio. Isto é, a identidade do malandro e suas demais potencialidades ganham força ou não a partir da qualidade de seus relacionamentos amorosos. Um grande sucesso, composto por outro compositor importante do Estácio, Ismael Silva, em parceria com Nilton Bastos e Francisco Alves, que parece racionalizar bem estas ideias:

---

<sup>57</sup> Idem Ibidem.



**SE VOCÊ JURAR**

(Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves, 1930)

Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é, para fingir mulher / A orgia, assim não vou deixar / Muito tenho sofrido / Por minha lealdade / Agora estou sabido / Não vou atrás de amizade / A minha vida é boa / Não tenho em que pensar / Por uma coisa à toa / Não vou me regenerar.

Alcebíades Barcelos, o Bide, em seu primeiro sucesso, “A malandragem”, gravado por Francisco Alves em 1928 pela Odeon, também faz coro com Ismael Silva, ao defender o amor como um caminho para se deixar a vadiagem: “*A malandragem eu vou deixar / Eu não quero saber da orgia / Mulher do meu bem querer / Esta vida não tem mais valia. / [...] / Arranjei uma mulher / Que me dá toda vantagem / Vou virar almofadinha / Vou deixar a malandragem.*” Por conseguinte, Bide, em parceria com Noel, grava outra música em que fala do arrependimento em relação à malandragem. Trata-se de “Fui louco”, gravada em 1932 por Mario Reis: “*Fui louco, resolvi tomar juízo / [...] / Ter perdido a mocidade na orgia, maior desgosto do mundo / [...] / Quero me regenerar / [...] / Já estou ficando maduro / [...] / penso no meu futuro*”.

Porém, tal como Heitor dos Prazeres, tanto Bide como Ismael Silva também defendem a malandragem em outras músicas. O primeiro, juntamente com Benedito Lacerda, em samba gravado em 1932 por Leonel Faria para a Parlophon dizia: “*Vivo na malandragem / não quero saber do batedor / Pode escrever o que vou dizer / Ando melhor do que o trabalhador / [...] / Nasci no samba e nele hei de morrer / Não há riqueza que me faça enfrentar o batedor / pois quem é rico nunca foi trabalhador*”. O segundo, novamente em parceria com Nilton Bastos, enunciava: “*Se eu precisar algum dia / De ir pro batente / Não sei o que será / Pois vivo na malandragem / E vida melhor não há.*” Assim como o samba de Bide, esta canção de Ismael, lançada em 1931 com o nome de “O que será de mim?”, traz uma exaltação à vida e identidade do malandro.

Tal associação conflituosa com a malandragem esteve presente na vida de ambos os compositores, que tiveram lá seus envolvimento com a polícia. O próprio Alcebíades Barcelos, em depoimento ao MIS-RJ, confia sua participação nas rodas de pernada<sup>58</sup>: “Eu não era bom, mas também não era ruim. Enfrentava a batucada bem. Derrubei um na esquina de São Carlos que o Ventura não derrubou.” Na mesma ocasião, Bide chega a admitir

---

<sup>58</sup> Segundo Ismael Silva em seu depoimento ao MIS-RJ: “Batucada era a roda que se formava no carnaval, na rua [...] na maioria de malandragem [...]. Roda para derrubar a gente, pernada. [...] Aquilo é uma exibição de competência, de batucada. [...] Era só pandeiro e cantado.

o uso corriqueiro de armas, assim como esclarece os mecanismos que utilizava para driblar a polícia:

Bide - Armado eu só andava às vezes. Quando a gente ia no morro da Mangueira ou mesmo na pracinha de São Carlos. Quando a gente subia pra brincar lá em cima.  
 MIS-RJ – Qual era a arma?  
 Bide – Navalha e estoque [...]. Navalha usava no pulso, quando a polícia chegava a gente fazia assim e escondia no pulso.<sup>59</sup>

Outrossim, o caso de Ismael Silva, em específico, é um tanto quanto exemplar. O sambista, que, assim como Bide, nasceu em Niterói mas foi criado no Rio de Janeiro, teve uma relação com a malandragem ainda mais estreita, em sua biografia. Ainda que tenha processos “menos graves” se comparados a outros companheiros seus como Brancura e Baiaco<sup>60</sup>, chegando até a ter emprego regular, Ismael também chegou a ser preso por vadiagem mais de uma vez.

Mesmo após o sucesso, o sambista parecia continuar tendo especial carinho às típicas atividades de “malandro”, pois chegou a ser encarcerado em Niterói por praticar jogo da chapinha, na época em que estava com maior prestígio no meio artístico. Nesta ocasião, foi solto devido à atuação de um amigo que apresentou seus sucessos ao comissário de polícia, que, prontamente, o tirou da cadeia após perceber que se tratava de um compositor de prestígio. Depois de sair da delegacia, “o sambista confessou candidamente ao amigo ter sentido saudade da vida das ruas...”. (CUNHA, 2008, p. 206)

Este posicionamento de Ismael está em plena consonância com suas músicas que, em grande parte, exaltam a malandragem. Até mesmo a saudade da vida de “malandro”, demonstrada pelo sambista no fato retratado acima, aparece em uma de suas composições.

#### **GANDAIA**

(Ismael Silva / Francisco Alves, 1932)

Gandaia é o que me dá saudade / Do tempo da mocidade era minha alegria / Gandaia, palavra bem proferida / Que não me fica esquecida / Nem de noite, nem de dia / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia / Ai quem me dera agora / Ter que viver de outrora / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia.

Afinal de contas, exaltada ou não, colocada como melhor do que o trabalho regular ou apenas enquanto caminho alternativo, o certo é que a malandragem é um tema estruturante

---

<sup>59</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – Rj, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>60</sup> Falaremos destes dois compositores mais a frente.

nos sambas do Estácio. A partir dela, existem diversas relações com questão de gênero, mundo do samba, relacionamentos amorosos e até mesmo com uma identidade nacional que começa a se projetar nas músicas. Dentre estes temas, o mais cantado nas músicas dos compositores do Estácio são os relacionamentos amorosos.

Sobre isto, ao escutar o conjunto da obra destes sambistas, pode-se perceber claramente uma noção de amor fortemente conflituosa, onde tal temática está, na maioria das canções, associada a alguma desilusão amorosa. No entanto, as relações amorosas, mesmo que em praticamente todos os casos seja tratada a partir de algum conflito, são vistas por óticas diferentes em cada compositor.<sup>61</sup>

De um lado, as músicas de Alcebíades Barcelos, Noel Rosa, Armando Marçal vêm o amor de forma mais amena, demonstrando sentimentos como saudades, mesmo com todos os problemas de relacionamentos. Enquanto muitas canções do Estácio expressavam o desejo de nunca mais amar ninguém para assim poder ser feliz, algumas composições destes sambistas dizem que após rompimento amoroso “*nunca mais teve alegria o meu coração*” (Cruel Separação, gravada em 1935, de Bide e Armando Marçal). Em outra música, em parceria com Alberto Ribeiro, Bide chega a defender: “*ninguém vive sem amar*” (“Ninguém ama sem sofrer”, de 1933).

Do outro lado, a maioria dos músicos do Estácio, como Ismael Silva, Silvio Fernandes (Brancura), Osvaldo Vasques (Baiaco) e Getúlio Marinho, coloca a desilusão amorosa de forma posicionada, demonstrando, a partir dela, uma aversão bem resolvida para com os relacionamentos amorosos. Neste caso, o roteiro é simples: a mulher causa alguma decepção ao seu parceiro que, após isto, decreta não querer mais saber de relacionamentos fixos. Segundo Humberto M. Franceschi: “Não havia entrega amorosa por parte desse novo personagem. [...] O desprezo por qualquer sentimento de amor era motivo de orgulho, e as músicas compostas por eles assinalam insistentemente esse princípio.” (FRANCESCHI, 2010, p. 54)

Heitor dos Prazeres, um compositor que em suas músicas transita entre as duas visões sobre o amor, retrata de forma didática: “Foi-te uma louca / Eu agora vou viver sozinho” em “Deixaste meu Lar”, música de 1929. Já Ismael Silva e Nilton Bastos são mais categóricos: “Amor quanto menos ou nenhum é melhor” (“É bom evitar”, gravada em 1931). Em “Apanhando papel”, música de 1931, Getúlio Marinho chega a apelar para forças divinas para

---

<sup>61</sup> De fato, o que atestamos aqui são linhas gerais nas obras dos compositores, o que não impede de existirem também exceções em cada um deles, ou seja, músicas que fogem destas linhas, porém que são minoria.

não se envolver com relacionamentos amorosos: “*Fiz a Deus uma oração / Pra não ter por mulher / Aquilo que se diz amor ou paixão.*” Por fim, Silvío Fernandes, o Brancura, também acompanha seus companheiros: “*Isso de amar é lorota / [...] / Eu quero a vida gozar sem me aborrecer*” (“Carinho eu tenho”, de 1931).

Como vimos anteriormente, o tema dos relacionamentos amorosos aparece diversas vezes relacionado à malandragem. Se, em algumas músicas, o amor desponta como um caminho para sair da malandragem, na grande maioria é o contrário que ocorre: a malandragem e a orgia surgem como solução alternativa para não se “*amofinar*” em relação às desilusões dos relacionamentos e para também não se enquadrar em um modo de vida com amores fixos e tradicionais. Por exemplo, em “Escola de Malandro” (Orlando Luiz Machado / Ismael Silva / Noel Rosa; 1932), um dos poucos sambas que aparece como intérprete, Ismael Silva canta que “*Escola de Malandro é fingir que sabe amar*”.

É a partir desta inter-relação entre a malandragem e o amor que se cristaliza, mais ainda, uma noção de gênero um tanto quanto complicada presente nas músicas do Estácio:

#### **MULHER DE MALANDRO**

(Heitor dos Prazeres, 1931)

Mulher de malandro sabe ser carinhosa de verdade / Ela vive com tanto prazer / Quanto mais apanha a ele tem amizade / Longe dele tem saudade / [...] / (há um ditado muito certo: pancada de amor não dói) / [...] / (Éh, meu bem! O malandro também tem seu valor)

#### **AMOR DE MALANDRO**

(Ismael Silva / Freire Junior, 1929)

Se ele te bate é por que gosta de ti / Pois bater-se em quem não se gosta / Eu nunca vi.

Estas duas músicas acima são apenas um fragmento da obra dos compositores do Estácio, a qual, em grande parte, constrói uma imagem da “*mulher*” como grande responsável pelos fracassos amorosos devido ao seu “*coração de serpente*”<sup>62</sup>, comportamento de “*ingrata*”<sup>63</sup>, traidora<sup>64</sup>, “*falsa*”<sup>65</sup>, “*venenosa*”<sup>66</sup>. De acordo com canção de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, por causa disto: “*Nunca se deve confiar em uma mulher*”

---

<sup>62</sup> “Como acabou o meu amor”, de Benedito Lacerda e G. Oliveira, gravada em 1931 na voz de Benedito Lacerda, pela Brunswick.

<sup>63</sup> “Cantar para não chorar”, gravada em 1937 pela Victor, composta por Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela, cantada por Carlos Galhardo.

<sup>64</sup> “Deixe Amanhecer”, de Alcebíades Barcelos e João da Baiana, lançada em 1935 pela Victor, tendo Almirante como intérprete.

<sup>65</sup> “És falsa”, gravada em 1929 pela Odeon, de Heitor dos Prazeres na voz de Mario Reis.

<sup>66</sup> “Mulher venenosa”, gravada em 1929 pela Odeon, de Silvío Fernandes (Brancura), interpretada por Francisco Alves.

(“Não há”, gravada em 1930). Por conseguinte, a resposta para este tipo de “mulher”, segundo diversas músicas, deveria ser a vingança, chegando até ao castigo físico, que muitas vezes aparece até de forma naturalizada, como nas músicas citadas acima.

Neste momento é preciso fazer uma contraposição, pois encontramos, também no conjunto da obra do Estácio, músicas que colocam a culpa no homem frente a relacionamentos fracassados, vitimizando as mulheres. Nesta linha, Ismael Silva escreveu: “*Eu te fiz chorar / não mereço o seu perdão*”<sup>67</sup> e, como que assumindo a pena pelos seus atos errados dentro do relacionamento, cantava “*Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar*”<sup>68</sup>. No mesmo diapasão, Bide chega a compor uma música em que a mulher aparece como primeira pessoa, relatando um caso de desilusão amorosa por culpa de seu parceiro. A canção, de 1937, interpretada por Aurora Miranda – irmã de Carmem Miranda –, é esta:

**E FOI ASSIM**

(Alcebíades Barcelos / Leonel Azevedo, 1937)

Só hoje vejo que foi tudo uma ilusão, por que este meu mulato só anda na prontidão / [...] / Quando ele passa com seu terno branco, todo frajola / Fica muito convencido / E a toda mulher dá bola / Trago comigo este grande sentimento / De saber que o meu mulato é mesmo um mau elemento.

Heitor dos Prazeres chegou a compor uma música em que o personagem confia a sua mulher a vontade de “comprar uma casinha em Bento Ribeiro para você morar”<sup>69</sup>, sentimento um tanto quanto diferente da ética do malandro defendida pelo compositor em outras músicas. Entretanto, a canção que mais foge da lógica de relacionamentos proposta na grande maioria das músicas do Estácio é “Nem com uma flor”, pois esta apresenta uma valorização explícita da figura feminina ao mesmo tempo em que defende bons tratos para ela. Como se trata de uma composição de Noel Rosa pode-se dizer que o músico estava, mais uma vez, exercendo seu papel de “higienizador do samba”, para tornar o samba mais civilizado, insurgindo-se contra comportamentos que julgava inadequados, assim como o fez em relação à malandragem na polêmica com Wilson Batista.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> “Antes não te conhecesse”, gravada em 1932 pela Odeon, cantada por Francisco Alves e Mário Reis.

<sup>68</sup> Trata-se da canção “A razão dá-se a quem tem”, de 1932, uma parceria com Noel Rosa e Francisco Alves, na voz deste último junto com Mário Reis.

<sup>69</sup> Composição de Heitor dos Prazeres, com o nome de “Eu vou comprar”, gravada em 1933 pela Victor e interpretada por Moreira da Silva.

<sup>70</sup> Sobre isto, rever primeiro capítulo da presente dissertação.

**NEM COM UMA FLOR**(Noel Rosa / Francisco Alves, 1933)<sup>71</sup>

Na mulher não se dá nem com uma flor / Seja feia, bonita, sincera ou fingida, / Rica ou pobre ou como for / Sem mulher, que seria dessa vida / Que foi sempre resumida / Em orgulho, instrução e amor? / [...] / A mulher é linda harmonia / Que enche sempre a nossa melodia / De alegria ou de tristeza / Quem bate na mulher ofende a natureza.

Porém, estas músicas acima são minoria se comparadas com a esmagadora massa de canções do Estácio que vêem a mulher de forma negativa, inclusive sendo a grande culpada das tristezas vividas pelo homem em seus relacionamentos fracassados, tendo então que ser castigada por isto. Até mesmo Bide, um compositor que, como vimos acima, tinha uma visão mais amena em relação ao amor, fez coro com esta lógica em uma de suas músicas: “*Mulher má e traidora / Não deve ser perdoada / Merece ser castigada / Levar bastante pancada*” (“Fiquei falando Sozinho”, canção de 1933).

A partir deste tipo de comportamento do malandro em relação à mulher, chegamos a dois compositores do Estácio que merecem especial atenção: Silvio Fernandes (Brancura) e Osvaldo Vasques (Baiaco). Entre todos os sambistas do Estácio, Brancura e Baiaco talvez sejam os maiores representantes da malandragem no que diz respeito à transgressão da ordem. Como atesta Cunha (2008), muitos são os processos os quais estes dois sambistas estão envolvidos, sendo exímios freqüentadores de “cadeias e delegacias” (CUNHA, 2008, p. 192). Tais comportamentos sociais provavelmente refletem em suas produções musicais, que são tímidas comparadas aos demais companheiros do Estácio, mas, no entanto, representativas de suas vivências.

Em primeiro lugar, é interessante notar que, mesmo estando sempre às voltas da “vadiagem”, Brancura e Baiaco não compuseram e gravaram músicas que defendiam a identidade do “malandro”. Sobre isto podemos conjecturar que como eram os mais visados pela polícia e demais autoridades, estes sambistas provavelmente não escolheram defender e registrar estas temáticas em suas músicas. Afinal de contas, alguém que está continuamente tendo que se defender de “vadiagem”, “jogo da chapinha”, entre outras transgressões, dificilmente gostaria de registrar publicamente o fato de ser “malandro”. Outros sambistas do Estácio - que também estavam envolvidos na malandragem, porém eram menos visados - gravariam então músicas sobre o tema.

Entretanto, se Baiaco e Brancura não gravaram músicas em que o malandro aparece como personagem ou tema, do outro lado, criaram canções em que defendiam

---

<sup>71</sup> Existe certa incongruência de informações em relação à autoria desta música, pois Franceschi (2010) define Ismael Silva também como compositor enquanto o Instituto Memória Musical assim como Box de Noel Rosa não o fazem.

comportamentos diretamente relacionados a esta figura principalmente no que concerne ao trato com as mulheres. Já citamos algumas canções de Brancura sobre isto, faltando então comentar a produção de Baiaco, que nesta música abaixo, reproduz o tipo de relacionamento com a mulher que têm os “malandros” das composições de Heitor dos Prazeres e Ismael Silva:

**SE PASSAR DA HORA**

(Boaventura dos Santos / Osvaldo Vasques; 1933)

Eu não te proíbo / Podes ir dançar / Mas na hora certa tens que voltar / Quando tu voltares em alta madrugada / Ainda com fulgor e cheia de alegria / Ainda atordoada com o som da melodia / Aí é que vai haver muita pancadaria.

Tais associações negativas e agressivas em relação às mulheres podem ser encontradas também nos processos criminais que envolviam Baiaco. Nos diversos casos em que foi investigado por abuso contra mulheres, o sambista utilizava justificativas que demonstram uma naturalização da agressão baseada em uma visão feminina negativa. Por exemplo, quando acusado de roubar e agredir fisicamente uma prostituta (pelo que o processo deixa a entender), Baiaco se explica que apenas teria respondido à altura as ofensas feitas por ela, uma “mulher desprezada” da qual teria sido amante no passado (CUNHA, 2008, p. 193).

Muitos processos envolvendo Baiaco, analisados pela historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2008), demonstram um forte indício de seu envolvimento com o meretrício. O sambista esteve presente em diversos casos de abuso e agressão a prostitutas, algo que fazia como forma de afirmar o seu domínio sobre a zona da prostituição, localizada nos arredores do Estácio, principalmente no Canal do Mangue. Segundo Cunha (2008):

O sambista era muito conhecido na zona do meretrício, não apenas como malandro de prestígio, mas como explorador de mulheres. Moreira da Silva, em depoimento gravado para o MIS-RJ, refere-se ao mesmo assunto, mas em uma perspectiva mais amena: “Baiaco [...] dava uma sorte danada com o mulheril, que sempre entregava dinheiro para ele.” (CUNHA, 2008, p. 192)

Ao comentar depoimento semelhante de Moreira da Silva, Sérgio Cabral (2011) explica que tal referência ao dinheiro das mulheres faz parte de uma determinada “ética do malandro”, que na época, tinha como uma de suas referências o fato de se “ter uma mulher trabalhando para ele nas zonas de meretrício.” O autor ainda complementa, reforçando nossas informações de que o sambista Osvaldo Vasques tinha relação direta com a zona da prostituição: “No seu livro de memórias, Madame Satã também citou Baiaco como gigolô do Mangue: ‘No auge dele, teve dez mulheres’, assegurou.” (CABRAL, 2011, p. 56)

Outro sambista envolvido com a prostituição era o já citado Silvio Fernandes, conhecido como Brancura, devido ao seu tom brilhoso de pele, a qual era negra. Segundo Humberto Franceschi, era “rei no Mangue, sustentado por dezenas de prostitutas durante largo período, além de ser leão de chácara de botequins e bordéis.” (FRANCESCHI, 2010, p. 58) Consta ainda que Brancura tinha fama de gostar de “cortar com navalha o rosto de mulheres com quem saía” (CUNHA, 2008, p. 197) e de que teria tido um longo relacionamento amoroso com ninguém menos do que Madame Satã, transformista emblemático da malandragem carioca dos anos 1930 (DURST apud CUNHA, 2008).

O envolvimento com mulheres da “orgia” aparece também em algumas composições do grupo do Estácio gravadas na indústria fonográfica. Evidentemente, nas músicas registradas não se fala explicitamente em prostituição nem em meretrício, porém, a maneira como os autores tratam a questão e a lógica que colocam quando falam em “mulher da orgia” se equipara em muito a forma como lidam com mulheres do meretrício. Isto indica duas possibilidades bastante plausíveis: ou estavam criando personagens mulheres que tinham uma vida mais libertina, menosprezando-as por isto, ou estariam falando de verdadeiras prostitutas sem explicitar tal questão (ilegal) em um ambiente mais formal como uma gravadora. Provavelmente, pode-se tratar das duas hipóteses ao mesmo tempo.

Uma das primeiras canções que fala do assunto é de 1928, uma composição de Ismael Silva em parceria com Francisco Alves chamada “Não é isso que procuro”. Nela, os sambistas cantavam um relacionamento com mulher da “orgia” onde não seria possível haver fidelidade amorosa. Já em 1935, o próprio Brancura gravara, também na voz de Francisco Alves, uma canção em que falava de uma mulher desse ambiente: “*me admira você chorar por que alguém lhe deixou / quem é da orgia não sente quando perde um falso amor / e você chorou*”<sup>72</sup>.

Outro músico do Estácio que fala sobre mulher da “orgia” é Benedito Lacerda, parceiro de Baiaco em composições, episódios de malandragem, valentia e até de roubo de sambas (CUNHA, 2008, p. 192). Em uma parceria com Ernani Alvarenga registrada em 1931 pela Parlophon, Benedito cantava as relações entre “mulher”, “orgia” e “dinheiro”, típicas do meretrício. Trata-se da canção “Dinheiro não há”, cantada na voz de Leonel Faria: “*Mulher da orgia quando começa a chorar / quer dinheiro / dinheiro não há*”.

Portanto, no conjunto de músicas citadas acima, os sambistas do Estácio veicularam seus conflitos e valores em torno dos relacionamentos amorosos, das mulheres e de como um

---

<sup>72</sup> “Você chorou”, música de 1935, composta por Silvio Fernandes e gravada por Francisco Alves pela Victor.



“malandro” lidaria com estas. Ao fazê-lo acabaram por defender, de forma geral, uma visão bastante negativa sobre o amor e, em especial, sobre as mulheres. Neste caso, veiculavam valores um tanto quanto complicados em relação à questão de gênero, pois muitas vezes colocavam as mulheres em um lugar de submissão ao homem, naturalizando atos de violência e agressão em relação a elas.

Tais posicionamentos, por serem reproduzidos e comercializados amplamente e sem contestação pelas gravadoras, fazendo grande sucesso nas canções, parecem ter tido resposta na sociedade carioca da época. Contudo, os próprios sambistas do Estácio demonstram a complexidade envolvendo tais questões, ao, também em suas canções, fazerem associações inversas, onde o amor aparece como caminho alternativo para a “vadiagem”, até mesmo, de forma positiva, valorizando a mulher. Entretanto, tais músicas, se vistas dentro do conjunto das canções aqui analisadas, são minoria, vale lembrar.

### **3.3 Samba do Estácio: Identidade Nacional e/ou crítica social?**

O samba do Estácio e os referenciais simbólicos rítmicos, estéticos e temáticos veiculados por ele, fizeram, também, parte direta das discussões sobre a Identidade Nacional, as quais irão se acirrar na década de 1930, principalmente no que concerne em sua relação com a cultura popular. Daí, não é de se espantar que, assim como o samba, a imagem ideal do malandro seja debatida e evocada como provável representante da autenticidade popular e, por conseguinte, como símbolo positivo da identidade nacional. Em interessante trabalho investigativo, Tiago de Melo Gomes (2004), demonstrou estas possíveis incorporações do samba malandro, típico do Estácio, como símbolo positivo da identidade nacional.

De acordo com o pesquisador, desde os anos 1920, a figura do malandro começa a ganhar grande força a partir do teatro de revista carioca, progressivamente virando um gênero musical caracteristicamente brasileiro:

Neste contexto a malandragem passou a ser vista como um representante de um país que tinha orgulho do caráter singular de suas classes populares. Pode-se lembrar a peça *Seu Julinho Vem*, grande sucesso no ano de 1929, escrita por Freire Jr. Após um primeiro ato no qual um habitante de morro de nome Vagabundo apresenta-se como defensor das tradições populares, o segundo ato mostra o mesmo personagem sendo levado ao Centro de Malandros. Lá chegando, Vagabundo se surpreende ao perceber que a malandragem está difundida por todas as classes, principalmente nas mais altas. O diretor do Centro canta a já citada “A malandragem”, ao que Vagabundo responde cantando “A Vadiagem”, de Francisco Alves

[...]. Aqui Freire Jr mostra um país dominado por todos os seus extratos sociais pela malandragem, que parece simbolizar toda a nação. (GOMES, 2004, p. 178)

Evidentemente, tal relação entre malandragem e identidade nacional não se fez de maneira consensual, pois, como vimos no primeiro e terceiro capítulos, a identidade do malandro não era defendida por todos os sambistas de maneira consensual. Alguns até se insurgiam contra ela, vendo a sua associação com a marginalidade como um empecilho à nacionalização do samba. Entretanto, isto não impediu que tal relação entre malandragem e ascensão social do samba fosse feita, ganhando bastante espaço dentro do “mundo do samba”, principalmente a partir da atuação dos compositores do Estácio, que cantaram muito a figura do malandro. Segundo Gomes (2004), a malandragem, até o final da década de 1920, aparecia nos jornais de forma bastante negativa, entretanto isto começou a mudar a partir do teatro de revista e do samba malandro por volta dos anos 1930, quando se começa a fazer associações identitárias mais positivas em relação à malandragem.

Anteriormente, mostramos algumas fontes que valorizavam o malandro não como alguém ligado ao crime, mas sim como o típico e autêntico sambista popular. Uma longa e importante fonte, analisada por Tiago de Melo Gomes (2004) é rica ao trazer estas associações, ao mesmo tempo em que também dá voz aos próprios sambistas do Estácio para se colocarem e se auto-definirem. Trata-se de uma reportagem intitulada “Gente do Samba”, de autoria de Carlos Cavalcanti para o jornal *A Crítica*, de 22 de março de 1930:

#### **Gente do Samba**

Gente do samba! Gente das ruas, dos becos, das vielas, dos botequins, dos morros, dos bailes, das noites e do Amor e do Sonho da Cidade. Gente que mal escreve, pior lê, mas que nos dá um tesouro de coisas que se escrevam e se digam sobre os mais belos e naturais motivos da alma humana. Outro dia, nós fomos à casa do malandro, gente do samba, e viemos tão encantados que nos apressamos a voltar com o leitor, trazendo-o não como uma visita de cerimônia, porque, como os versos do seu morador, ela é de todo mundo, entra-se sem pedir licença e não mais se tem vontade de sair. [...]

Ora, o leitor, após o jantar, quando se mete fagueiro no seu pijama e põe o disco que comprou na cidade, ouve sambas, é certo, mas roubados na autoria aos seus criadores. Estes, enquanto os pretensos figuram nas letras douradas, ficam no maciço escuro, que é onde está a alma luminosa da melodia gravada.

Assim eles, quase desconhecidos, vivem anônimos dentro de suas belezas, e raras vezes a cidade vai bater-lhe a porta do barracão no Estácio, no morro do Salgueiro, no da Mangueira, em Osvaldo Cruz, povoados de menestréis para apresentá-los em público.

#### **A Pátria do Samba**

O bairro do Estácio encravado entre o morro de São Carlos e as ruas, que parecem não ter fim, do baixo meretrício. De um lado, o crime, de outro, a carne, e no meio, o malandro sonhando. É entre estes dois mundos, imensos e lúgubres, negregados de misérias, que ele, visionário romântico, ama idealmente, às vezes, e vive no jardim maravilhoso dos seus sonhos.

E as noites, aquelas noites lactescentes e líricas, nas quais se intumescem as paixões dos poetas incompreendidos sobe ao ar, como um perfume, como indefinida aspiração, uma toada longínqua, cheia de langores, triste como uma saudade que se vai perder, desmancham-se no murmúrio de febres e fatalismo que se alevanta do bairro das mulheres. Um coro, que se sobreleva, acompanha o cantor, que talvez seja um Nilton ou Ismael pondo à mostra os conflitos do seu coração amoroso. [...]

### Como Nasce Um Samba

O samba só pode nascer como sentimento do próprio malandro – foi o que nos disse com certa gravidade Nilton Bastos, o mais fluente e borbulhante “causeur” do grupo. Desata a língua, este Nilton, e palestra como se cantasse. [...] (apud GOMES, 2004, p. 187-188)

Nesta matéria, muitas são as referências idílicas em relação ao malandro envolvendo, principalmente, a atuação do Estácio. Em primeiro lugar, associa o “malandro” e o “samba” a uma localidade especial, de liberdade e diversão, onde haveria uma vida inteiramente diferente da cidade: o “morro”. Assim sendo, a matéria faz coro com os já citados livros de Francisco Guimarães (1933) e Orestes Barbosa (1933), lançados no mesmo ano, onde os autores também defendem que o lugar mítico de origem do samba seria o “morro”. Nesta lógica, nos morros que se encontraria a verdadeira música, o autêntico “samba”, e não na deturpação, roubo e expropriação das gravadoras e intérpretes, como deixa a entender Carlos Cavalcanti em sua matéria. Na realidade, segundo o jornalista, o samba nasceria neste ambiente idílico do morro, a partir da inspiração e poesia do malandro.

Segundo Gomes (2004), a partir deste trecho citado acima, o jornalista começa a debater o significado do termo malandro, criticando a polícia e as demais pessoas que o vêem como vagabundo ou “vadio”. Já o autor da matéria defende uma visão positiva e elogiosa para os malandros, que segundo ele seriam: “os do samba, líricos saborosamente primitivos e naturais, honestos e quase sempre pacatos” (apud GOMES, 2004, p. 189). Daí em diante, o jornalista dá voz aos próprios sambistas para qualificarem o que seria o malandro:

Muitas das vezes eles vão falando, exuberantemente, numa espontaneidade oratória infatigável e tal a fluência de palavras que se desdizem, se contradizem, se repetem, numa infantilidade de ideias que perdoamos sorrindo.

Canuto, o canário de Vila Isabel, inseparável contudo dos seus companheiros de Estácio, onde sua figura avantajada de caboclo hercúleo é popular e simpática, não se envergonha de ser malandro, visto que define a sua posição com muita ufanía e orgulho...

– Aquele que não trabalha é vagabundo, diz com sua voz de tenor. Malandros somos nós, que trabalha. Mas nas horas vagas, faz as suas “atrapalhões”.

Gastão, quase um tímido, silencioso de poucas palavras e muitos versos, escutou a definição do companheiro. Achou que ele tinha razão às carradas e comentou:

– É, julgo também que o malandro tem vantagem. Não pensar muito na vida para não se amofinar.

Logo após, Bide “intervém e afirma que não é vagabundo, mas gosta da vagabundagem”. Finalmente, a visão de Nilton Bastos, que “dogmático, peremptório, de dedo em riste, exclama”:

– Malandro? Malandro é uma palavra muito fina. O malandro vive de inspiração, tem responsabilidades...

E, fazendo uma pausa hesitante, conclui:

– ... mas freqüenta sambas e bailes...

E, virando-se para os circunstantes:

– Estou errado? (apud GOMES, 2004, p. 189-190)

O que se pode perceber no conjunto das fontes analisadas nesta dissertação que falam sobre o “malandro” é que, no início da década de 1930, tal figura está em processo de

ascensão, ganhando bastante espaço no conjunto de referenciais simbólicos do samba, da música popular brasileira e, por consequência, da identidade nacional. Isto não quer dizer que todos vêem o malandro de forma consensual e positiva, como o faz o autor da matéria de jornal acima, analisado por Gomes (2004). No entanto, principalmente a partir das canções do Estácio, começa-se a debater o que seria o malandro, estando os próprios sambistas imersos neste processo de definição identitária.

Assim sendo, ao fazê-lo em meios formais, como são os jornais, os sambistas percebiam que a identidade do “malandro” estava se tornando um referencial positivo, no entanto, era preciso desassociá-lo da criminalidade, pois isto colocaria tudo a perder, causando enfrentamentos com a sociedade – como ocorreu no caso que comentamos de Wilson Batista, em sua música “Lenço no Pescoço”. Por causa disto, Nilton Bastos diz que o malandro tem “responsabilidades”, Bide defende que ele “não é vagabundo” e Canuto afirma: “Aquele que não trabalha é vagabundo [...]. Malandros somos nós, que trabalha”. De acordo com Tiago de Melo Gomes, estes sambistas

Eram capazes de perceber com perfeição o que estava em jogo, colocando-se como malandros, e definindo este termo sempre como um estilo de vida fora da sociedade estabelecida, mas nunca sugerindo um confronto ou oposição entre o mundo do samba e o mundo da ordem burguesa. (GOMES, 2004, p.190-191)

Portanto, Gomes (2004) chega à conclusão que neste período, início da década de 1930 com a atuação dos sambistas do Estácio, assistimos a consolidação da imagem que associa malandros, morro e sambistas com pureza cultural. Tal repertório de imagens, segundo o autor, viria a ser relacionado à própria identidade nacional. Contudo, concluir que a malandragem tenha sido o principal agente estruturante da nacionalização do samba, como tende a fazer Gomes (2004), pode ser precipitado, pois necessitaríamos de uma gama mais vasta de fontes, para além de uma única matéria de jornal. No entanto, o autor nos mostra como a malandragem e os sambistas do Estácio também fizeram parte destes debates.

Este é, por exemplo, o caso da música “Eu sou é Bamba”, de 1932, composta por Getúlio Marinho. Na voz de Moreira da Silva, um dos maiores defensores da malandragem, a letra desta música representa um “bamba”, que faz elogios a si mesmo e as suas proezas no rabo de arraia e na pernada: “*Eu sou do samba / [...] / quando eu me espalho / lá no morro ninguém sobe / é um charivari gigante / mesmo a polícia foge*”. Aqui encontramos signos que estavam sendo defendidos enquanto autênticos da cultura popular brasileira, como é o caso do “morro”, do “samba” e do malandro. Evidentemente, em sua música, mesmo não citando a palavra malandro, Marinho define um personagem muito próximo dela, colocando-o de forma

menos passiva do que o fizeram os sambistas frente ao jornal, porém exaltando-o da mesma maneira.

Por conseguinte, podemos comentar algumas músicas em que os “malandros” provenientes do Largo do Estácio também afirmaram ideias muito presentes no processo de afirmação da música popular, em especial o samba, como símbolo nacional por excelência. Isto é, mesmo quando não utilizavam a imagem do malandro, estes sambistas fizeram parte da construção simbólica de referências culturais para a nação, sendo os populares e o samba os dois principais agentes de autenticidade.

Em canção de 1932, Heitor dos Prazeres demonstrava todo o seu ufanismo nacionalista, valorizando o país: “*Brasil, terra do samba de fato / Por esta terra me mato / Brasileiro de verdade / No Brasil é que se vê / Meu Deus que terra feliz / Terra melhor do que esta não há/ meu glorioso país.*” Esta canção de Prazeres é representativa em vários sentidos. Em primeiro lugar, pelo simples fato de existir, tal música nos mostra um popular que, através de sua canção, procura fazer parte na construção de imagens para a nação. Em segundo lugar, ao ser um samba falando sobre o Brasil e ao definir o país enquanto “terra do samba de fato”, Prazeres se junta à fileira de intelectuais, folcloristas, políticos e demais sambistas que defendiam o gênero enquanto típico representante da identidade nacional.

Assim também o fez Alcebíades Barcelos em duas de suas composições:

#### **SE O SAMBA MORRER**

(Alcebíades Barcelos / Valfrido Silva, 1933)

Se o samba morrer meu Deus, meu Deus / Sei que vou sofrer / As cabrochas vão se lastimar / A cidade em peso vai chorar / Vai chorar Estácio, Mangueira e Rio Comprido / O Brasil inteiro vai ficar sentido / Meu coração vai sofrer noite e dia / sem o samba eu não tenho alegria / [...] / Eu vou dar meu sangue e a minha inteligência para o nosso samba não ter decadência / Meu sentimento é bem verdadeiro / Tenho alma e sou bom brasileiro.

#### **MANGUEIRA**

(Alcebíades Barcelos / Kid Pepe, 1936)

Mangueira, Mangueira / terra que o povo dá valor / onde serás a primeira / Rainha do samba / Princesa do amor / Quando desce pra cidade, tua louca mocidade com um samba encantador / O seu ritmo dolente enche o coração da gente de alegria e de amor / Mangueira, Mangueira / terra que o povo dá valor / Onde serás a primeira / Rainha do samba / Princesa do amor / Mangueira de encantos mil és filha deste Brasil e tem nome na história / Namorada do cruzeiro / que no samba brasileiro tens a fama e tens a glória.

Nesta última letra de música, ao tecerem seus elogios à Mangueira, os dois sambistas enunciam elementos marcantes na tradição da música popular brasileira e da eleição do samba a música nacional por excelência. A escola seria “*filha deste Brasil*” e, também, “*Rainha do samba*”. Sua atuação levaria, segundo os compositores, a alegria e o amor ao coração do “*povo*”, outro componente importantíssimo na construção de uma identidade nacional em

curso nas primeiras décadas do século XX. Afinal, os compositores concluem de forma categórica algo que parece passar batido, mas, no entanto, demonstra uma certeza: o samba é “brasileiro”. Nesta linha, ao ser brasileiro, o samba seria do povo, de todos, pois até mesmo os mais conservadores – “devotos” - que poderiam ter restrições em sambar não resistiriam à esta tentação, como diz Getúlio Marinho:

#### **TENTAÇÃO DO SAMBA**

(Getúlio Marinho / João Bastos Filho, 1933)

Você gosta [sic] do samba no meu barracão? / Tem flauta, tem cavaquinho, tem pandeiro e violão / A cuíca num cantinho só fazendo a marcação / as cabrochas requebrando, rodando que nem pião / Por isso dizem que o pagode lá é bom / [...] / Vem gente de muito longe que é mesmo uma tentação / até um grande devoto se esqueceu da devoção / Depois muito arrependido foi ao altar pedir perdão / Mesmo [sic] se o samba não é mesmo tentação? / [...] / Samba velho, samba moço, samba mulher e criança, samba o frade e a badessa / Tudo corre pra festança / Samba patos e marrecos / No barracão tudo dança / No meu pagode tudo dança e não se cansa.

Getúlio Marinho, nascido em Salvador em 1889, aos seis anos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde integrou a comunidade nordestina, dos “primeiros sambistas”, convivendo na casa das tias baianas como Ciata e Bebiana. Era filho do músico “Marinho-que-toca” e acompanhou, também, o influente Hilário Jovino nos blocos e ranchos carnavalescos<sup>73</sup>. Na comunidade baiana, teve uma aproximação com o candomblé, de onde registrou uma série de “pontos de macumba”<sup>74</sup>, gravando e publicando-os em disco. Mesmo sendo originário da comunidade baiana, da primeira geração de sambistas, Getúlio Marinho é mais um dos exemplos de relacionamento e fluidez entre os grupos: teve diversas parcerias com sambistas do Estácio, participando ativamente da nova musicalidade introduzida por este grupo.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Sobre os dados biográficos do músico e dançarino. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/amor>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

<sup>74</sup> Dentre os diversos pontos de macumba registrados por Marinho, podemos citar alguns: “Era meia noite” (1932), “Ererê” (1931), “Pisa no toco” (1932), “Ponto de Inhansã” (1930), “Ponto de Ogum” (1930), entre outros.

<sup>75</sup> Escolhemos não nos aprofundar no tema das afro-religiosidades no samba por alguns motivos: em primeiro lugar pela sua dimensão e importância, algo que necessitaria um maior foco, talvez até de um trabalho/dissertação à parte. Em segundo lugar, por não ser uma temática central nas músicas gravadas pelos compositores do Estácio. Evidentemente, muitos dos sambistas do Estácio participavam de casas de cultos e tinham relações com pais e mães de santo, mas, fora algumas menções à “feitico”, “candomblé” e “feiticeiro”, os temas relativos à umbanda e candomblé são quase que exclusividades do compositores mais velhos do grupo, Heitor dos Prazeres e Getúlio Marinho, os quais têm uma ligação mais forte com a comunidade baiana. No caso de Prazeres, uma composição sua, em especial, vale de ser citada nesta nota. Trata-se da embolada “Tia Chimba”, de 1932. Nesta canção, o sambista cria toda uma narrativa que envolve macumba e repressão policial, bem interessante: “*Macumbe-bê Macumbê Macumbá-bá / Macumba é bom mas eu não vou lá / A Tia Chimba de lá do alto do morro / Na terra do preto forro / Eu fui lá pra macumbar / Arreneguei-me da subida da ladeira / Me atirei na capoeira / Me sentei pra descansar / [...] / Quando foi hora do santo descer a terra ficou tudo em pé de guerra com vontade de brigar / E a minha sogra quando viu aquele estouro disse tanto desaforo fez a turma disparar / [...] / No bom da festa saiu uma trapalhada / Por volta da madrugada a polícia lá chegou / Que barafunda ... por todos os cantos / chamavam todos os santos mas nenhum santo chegou / [...] / Cinco soldados, quatro cabos e um sargento passou tudo lá pra dentro com*

E é o próprio Amor, como era conhecido Marinho, que nos apresenta a morena junto com o samba, outra associação que faz parte deste repertório de imagens para a “cultura nacional”<sup>76</sup>. Em canção de 1933, Getúlio Marinho compôs a música “Samba de verdade”, onde versa a atração pela mulata colocando-a como um componente indissociável do samba. Exaltando-se com a mulata, o personagem diz na voz de Patrício Teixeira: “*Quando me vejo num samba / Deste samba de verdade / que tem a mulata bamba / Cabrocha de qualidade / Fico tonto e perco a bossa*”.

Esta música acima pode ser vista como alinhada às políticas culturais de “amorenamento” do Brasil em curso na década de 1930, como visto no primeiro capítulo. No entanto, a própria figura da “morena” ou mulata, muito versada na música popular desde o pós-abolição, está longe de representar um ideal de mestiçagem democrática e/ou convivência pacífica entre as raças no Brasil (ABREU, 2004b, p. 5). Tal questão tem vários lados.

Por um lado, a exaltação da mestiça ou mulata nas canções e versos populares pode ser considerada como uma estratégia de valorização da mulher afro-descendente. Sendo assim, a temática das relações raciais definiria um espaço para afirmação de identidades não-brancas em relação às mulheres. Neste caso, seria uma forma de (re)ação frente a um contexto histórico onde conservadores não tinham vergonha de defender explicitamente referenciais “embranquecedores” para a cultura brasileira, a qual teria a mulher branca como padrão de beleza.

Por outro lado, a valorização da mulata se configura como uma ambivalência presente na cultura brasileira em relação à questão racial. Pois, ao mesmo tempo em que coloca a mestiça como um padrão de beleza *grosso modo* oposto ao da mulher branca, valorizando traços estéticos afro-descendentes, também levaria à uma certa erotização da mulata paralelamente à rejeição da “negra preta” (CORREA apud LOPES, 2010, p. 161).

Tais hierarquizações raciais da beleza e das relações de gênero parecem fazer coro com uma máxima divulgada por um dos grandes idealizadores do Brasil “mestiço”, Gilberto Freyre. Em seu mais importante livro, *Casa Grande e Senzala*, pelo qual o sociólogo analisa e valoriza os cruzamentos raciais na cultura brasileira, Freyre reproduz tal máxima ao falar de

---

*carabina na mão / No tiroteio subi tanta da poeira de tão forte a fumaceira parecia serração / (Refrão) As nêga véia chorava que nem criança / incomodando a vizinhança pedindo pra se esconder, mas a polícia tava numa atividade fazendo perversidade e malvadeza como o quê [...] / Eu disfarcei e fui saindo pro quintal / Uma voz disse abaixo o pau e quis sair lá no portão / Eu bem sabido fui metendo a mão no bolso e puxei-lhe um caroço e dei na mão do prontidão [...] / Ele me disse então vai logo descendo que ninguém está te vendo / Não me deixa enrascado / Eu fui saindo, levantando e caindo / No mesmo tempo me rindo com o coração descansado.”*

<sup>76</sup> Conferir samba “Coisas Nossas” de Noel Rosa no capítulo 1, onde a morena, o samba, entre outras coisas, são elencados pelo compositor como coisas tipicamente brasileiras.

um provérbio que veiculava no Brasil de sua época: “a branca é para casar, a mulata para f... (fornicar ou foder) e a preta para trabalhar.” (FREYRE apud ABREU, 2004b, p. 11).

Estas problemáticas envolvendo a questão racial não estiveram restritas à figura da mulata nas músicas dos compositores do Estácio. Neste caso, os sambistas foram bem mais a frente do que simplesmente valorizar a mestiçagem e o samba como representantes do Brasil, mas sim cantando e trazendo a luz conflitos raciais típicos da sociedade carioca – e brasileira – de então em suas canções.

Este é o caso de Ismael Silva que, com uma enorme sensibilidade em relação a estas gradações e padrões de beleza presentes na sociedade brasileira, compôs uma música onde aborda tal temática. Na canção em questão, reproduzida abaixo, Ismael ironiza de forma bem mais didática com padrões que, nesta dissertação, foram designados como “embranquecimento” ou “amorenamento”:

**ME FAZ CARINHOS**

(Ismael Silva / Francisco Alves, 1928)

Mulher, tu não me faz carinhos / Teu prazer é de me ver abandonado / Ora vai mulher / És obrigada a viver comigo / Se eu fosse homem branco, ou ao menos mulatinho / Talvez me desse a sorte / de gozar do seu carinho.

Esta música, segundo o próprio Ismael, seria seu primeiro samba composto, “só dele”, por volta dos 22 a 25 anos<sup>77</sup>. Foi sua porta de entrada para o meio fonográfico também, que conseguiu através da parceria com Francisco Alves, intermediador e cantor de “Me faz carinhos”. Mas, se a longa relação de Ismael e Chico começou com uma canção que fazia referência à questão racial, também terminou da mesma forma. Segundo conta sua biografia, em 1935 Ismael teria sido chamado ao palco por Francisco Alves que o teria “elogiosamente” chamado de “um negro de alma branca”, fato que teria desagradado o sambista (SOARES, 1985). Em depoimento para Sergio Cabral (2011), Ismael relembra seu desconforto: “O Chico me apresentava nos shows como o braço direito dele. Eu entrava no palco e ele levantava meu braço: ‘Este é o meu braço direito. É um preto de alma branca.’ Isso é que eu não gostava. Até hoje não entendo esse negócio de ‘preto de alma branca.’” (apud CABRAL, 2011, p. 273).

A adjetivação “preto de alma”, incompreendida por Ismael, só se sustenta como um elogio se for construída em termos de significação a partir de uma série de ideias pré-

---

<sup>77</sup> Depoimento de Ismael Silva ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ. A data citada por Ismael coincide com a época da gravação, tendo em vista que ele nascera em 1905 e a música grava em 1928, 23 anos após.



concebidas de diminuição da identidade racial negra frente a superioridade do branco. Este tipo de referência, ao ser colocado em público sem grandes constrangimentos, demonstra uma sociedade que, em grande parte, naturaliza o racismo, até mesmo negando sua existência ao mesmo tempo em que reafirma seus valores. No caso de Ismael, ocorreram retaliações e desconfortos por parte do sambista. No entanto, nem sempre isto acontece, pois o grau de naturalidade destes valores raciais hierárquicos é tão grande, que, muitas vezes, os próprios afro-descendentes projetam a si mesmo tal denegação (FANON, 2008).

Neste caso, outra música faz uma referência direta ao termo em questão, sendo este o seu próprio nome: “Preto de alma branca”. Trata-se de uma composição de Bucy Moreira, neto da famosa tia Ciata, criado na praça onze, mas que também desfilou na “Deixa Falar” e que segundo o próprio sambista: “subia pro Morro de São Carlos e ficava naquela orgia com os amigos, como o Zé Bacurau, o Manuel Mulatinho. Também com a turma do Estácio, o Bide, o Rubem, o Edgar, todos eles. Fomos criados juntos.” (apud CABRAL, 2011, p. 285-286). Sua música em questão era a seguinte:

**PRETO DE ALMA BRANCA**  
(Bucy Moreira, 1931)

Oh, loira porque tu zombas de mim? / Um preto nobre não se maltrata assim. / Lamento é a vida que tu andas, ai minha santa / E eu sou teu pretinho de alma branca. / Mulher tu podias ser mais feliz / Mas não soubeste amar quem te quis.

Analisar esta letra de música é tarefa das mais complexas, pois tem inerente em seu texto uma possível dupla interpretação. A primeira, e mais provável, é a de que Bucy Moreira, compositor negro do Estácio, quis passar para o seu público uma visão da terminologia “Preto de alma branca” como algo realmente positivo, uma forma carinhosa de se auto-representar para a mulher pretendida. Entretanto, antes de fazê-lo, o personagem se define como um “preto nobre”, o que o faria especial, alguém que “não se maltrata assim”. Daí a segunda hipótese, Bucy Moreira estaria usando de uma prática popular muito comum: a ironia, a “subversão pelo riso” (SOIHET, 1998) - uma forma crítica e bem humorada de subverter a ordem sem ir direto ao assunto, nem explicitá-lo.

De qualquer forma, mesmo sem saber o objetivo do sambista ao compor esta música, o fato dele tê-lo feito nos mostra que a ideia de “preto de alma branca” circulava pela sociedade carioca dos anos 1930, recebendo suporte e reposta de muitos indivíduos. Uns o colocam para retratar o relacionamento do homem negro com a mulher branca ou “loira” – como seria o caso do próprio Bucy, outros de forma elogiosa – como acreditava estar fazendo Francisco Alves, e alguns, como Ismael, sentindo-se ofendidos com ele. Em depoimento a Sergio Cabral

(2011), Alcebíades Barcelos, quando perguntado sobre sua parceria com Armando Marçal, nos dá outro relato de uso deste termo, visto de forma bem mais amena do que o faz Ismael: “Depois, encontrei o Armando, que era um preto de alma branca, conforme eles diziam lá embaixo” (apud CABRAL, 2011, p. 280).

Benedito Lacerda e Baiaco também fizeram uma música em que descrevem o relacionamento amoroso entre uma mulher branca, “Yayá”, neste caso com um homem pobre, não fazendo referência explícita à sua cor: “*Quem mandou yayá / Quem mandou me querer bem / É melhor ficar calada e não se queixar a ninguém / [...] / Tu sabias que eu era pobre, mas honrado e trabalhador / Tu te queixas é de mal, oh yayá, do meu amor*” (“Quem mandou Yayá”, gravada em 1934). Neste caso, o conflito amoroso se dá, principalmente, devido à desigualdade social entre as partes do relacionamento, porém a menção a cor fica implícita quando o personagem chama o seu affair de Yayá. Tal denominação foi muito utilizada no período da escravidão como tratamento dado pelos escravos às senhoras, sinhás ou Iaiás - meninas, moças e mulheres brancas.

Portanto, Benedito Lacerda e Baiaco estavam apenas reinventando uma característica presente na música popular brasileira, onde podemos encontrar diversas canções que brincam sobre o relacionamento dos afro-descendentes e/ou escravos com as iaiás e/ou mulheres brancas (Abreu, 2004a). Nos lundus do pós-abolição, as espertezas e sensualidade do escravo, que seduz a Iaiá são muito cantadas. Já no contexto da década de 1930, os dois sambistas acima transfiguram tal tradição, dando maior relevância à questão social ao mesmo tempo em que colocam sua própria visão de amor e desilusão amorosa, típicas, em grande parte, das músicas do Estácio. Contudo, tanto nos lundus quanto neste samba, de forma explícita ou não, a menção a relação racial se faz presente e estruturante.

Podemos, enfim, concluir que os sambistas do Estácio, em toda a sua pluralidade de composições, buscaram espaços de valorização de sua musicalidade, afirmando identidades, temáticas, rítmicas e estéticas próprias, até mesmo como parte da própria nação. No entanto, ao fazê-lo, não necessariamente enquadraram-se no modelo para a cultura nacional de valorização da mestiçagem que ganhava força, principalmente, na década de 1930. Se, de um lado, veiculavam imagens que se enquadrariam à ideia de pureza cultural tipicamente nacional (morro, malandragem e samba) e também cantavam o samba como “brasileiro”; do outro lado, estavam longe de representar o ideal de mestiçagem e/ou Brasil “mulato” onde haveria uma pretensa convivência e mistura coesa de todas as raças no país. Ao explicitar, em muitas de suas músicas, conflitos sociais, de gênero e, principalmente, raciais, os sambistas do Estácio foram responsáveis por produzir importantes cacofonias históricas, as quais nos

ajudam a entender melhor o Brasil e o Rio de Janeiro dos anos 1920/1930 em toda a sua complexidade.

## 4 CONCLUSÃO

Por mais que tenham sido (re)inventores de um estilo de samba moderno, o qual terá grande centralidade na história cultural e identidades brasileiras, os compositores do Estácio tiveram fins bem distantes do que poderíamos definir enquanto “vitória do samba”. Brancura morreu louco aos 32 anos, vitimado por sífilis<sup>78</sup>; Baiaco não passou dos 34, devido a uma úlcera de estômago; Mano Edgar foi assassinado aos 29; Nilton Bastos e Rubens Barcellos foram vítimas da tuberculose quando tinham, respectivamente, 32 e 23 anos.

Até mesmo os sambistas que não tiveram fins prematuros e/ou trágicos também viveram às voltas com problemas sérios para sobreviver. Alcebíades Barcelos, o Bide, faleceu aos 71 anos de idade, tendo conseguido uma aposentadoria para passar a velhice. No entanto, só conseguia viver com certo “conforto” devido à ajuda prestada pelo Mestre Marçal, filho de seu grande parceiro Armando Marçal além de ser cantor e diretor da Escola de Samba Portela. O próprio Ismael Silva, um dos mais prestigiados compositores do Estácio, em seu depoimento ao MIS-RJ, termina agradecendo à ajuda de Hermínio Bello de Carvalho pelo suporte dado quando ficou doente. Na década de 1950, Ismael chegou até a versar sobre as dificuldades vividas por um sambistas, mesmo negando que tal música fosse de teor autobiográfico:

**ANTONICO**  
(Ismael Silva, 1950)

Ô Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade / É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade / Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por mim / Até muamba já fizeram pro rapaz / Porque no samba ninguém faz o que ele faz / Mas hei de vê-lo bem feliz, se Deus quiser / E agradeço pelo que você fizer.

Se a velhice e o fim destes compositores teriam sido conflituosos, não foi diferente durante a própria época de seus sucessos na década de 1930. Segundo Humberto Franceschi, “Não era permitida a eles nenhuma participação na evolução de sua criação. Para alguns dos melhores, quando no auge, foi dada a possibilidade de participar do ritmo ou do coro de suas

---

<sup>78</sup> Segundo Bide, em depoimento para Sergio Cabral (2011): “O Brancura morreu maluco. Uma vez – eu nem sabia de nada – encontrei ele no Estácio apanhando rato morto. Até chorei, sabe? E ele me reconheceu.”

músicas nos estúdios de gravação.” (FRANCESCHI, 2010, p. 103). Isto pode ser atestado, nas próprias músicas gravadas as quais analisamos na presente dissertação – a grande maioria não era cantada pelos próprios sambistas, ou seja, estes tinham pequena participação tanto nos lucros quanto no reconhecimento em suas canções. O próprio caso de Ismael Silva, que citamos no terceiro capítulo, demonstra isso. O sambista só foi liberado da prisão pois um amigo seu disse ao comissário que **ele** era o compositor, conseguindo assim a sua libertação devido ao prestígio e reconhecimento que suas músicas alcançaram. Caso seu amigo não tivesse identificado Ismael como compositor, o sambista teria passado no anonimato, pois, provavelmente, o policial associava seus sucessos muito mais à figura de Francisco Alves (o intérprete) do que a de Ismael Silva.

Estes exemplos acima explicitam uma grande desigualdade existente entre, de um lado, a capacidade criativa destes músicos do Estácio, que era muito significativa, produzindo bastante material para sucessos da época, e do outro lado, o prestígio e ganho financeiro que estes sambistas recebiam, o que ficava longe de possibilitar uma forma de reconhecimento digno de sua produção musical.

Mesmo em termos de hegemonia cultural, é preciso ter cautela ao afirmar que o samba teria saído “vitorioso” no contexto que estudamos. Evidentemente, com a atuação dos sambistas - principalmente os músicos do Estácio - e de muitos outros setores da sociedade, o samba passou a viver uma maior aceitação, sendo progressivamente associado a símbolo positivo da identidade nacional, principalmente por volta da década de 1930. No entanto, tal espaço de visibilidade que o samba ganha, não significa que, após isto, cessarão as vozes críticas em relação a este gênero musical, ora querendo moldá-lo a um ideal higienizado de música ora criticando-o de forma genérica.

Ainda em 1935, no auge do sucesso dos “sambas do Estácio”, o articulista Almeida Azevedo, criticava abertamente este samba do morro como “maltrapilho, sujo, malcheiroso” chamando-o de “irmão vagabundo” do samba “que não quer limpar-se nem a cacete” (apud CABRAL, 1996, p. 55). Seguindo a esteira dos significados associados ao ato de “limpar” o samba do morro, o rádio seria um elemento complicador, pois estava a divulgar este gênero, que incomodava alguns, como nos mostra o historiador Arnaldo Contier:

O rádio, em 1937, começava a incomodar certos segmentos conservadores da sociedade, pela tendência de transmitir as músicas que o povo fazia e cantava. Luís da Câmara Cascudo, nesta época atuante destacado do movimento integralista, escreveu para o número de 31 de janeiro de 1938 da revista Som [...]: “aqueles que esperavam ter no rádio elemento educador estão se desiludindo. As estações emissoras brasileiras, com exceções raras, cumprem um programa de perfeita banalização musical, irradiando, com lamentável insistência, sambas e sambas, sambas e sambas [...] o samba tem a sua função e a sua beleza segura. Mas, sem o auxílio do

espírito, e com as finalidades meramente ‘emissoras’, sem direção, sem escolha de linguagem e de moral, o rádio está, como o esporte, deseducando e preparando uma dúzia de futuros ‘gozadores’”. (CONTIER, 1986 apud CUNHA, 2002, p. 9-10)

Neste caso, percebemos que o que incomodava não necessariamente era o samba, genericamente falando, mas sim o que era evocado pelo novo padrão rítmico, estético e temático introduzido pelos sambistas do Estácio e dos “morros”. Neste caso, outro expoente de grande influência na sociedade carioca de então, o historiador e político Pedro Calmon será bem explícito, ao afirmar ao jornal *A Noite*, no ano de 1939: “Denunciei não o samba, porém o batuque e onomatopéias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala”. Calmon mostrava a sua preocupação: “lá fora nos tomarão como pretos da Guiné ou hotentotes<sup>79</sup> de camisa listrada. [...] Em vez de parecer o que chegamos a ser – um povo de culta e ambiciosa civilização [...]” (apud PARANHOS, 2006, p. 14).

Todas as falas acima, juntamente com os conflitos identitários e relações de poder vivenciados pelos músicos populares do “mundo do samba” no início do século XX, são exemplares para relacionarmos o samba enquanto uma expressão da diáspora africana. A diáspora africana é o nome que se dá ao processo histórico que ocorreu em países os quais receberam levas migratórias de pessoas e culturas provenientes da África (ou de forma forçada, pela escravidão ou pela transmigração “voluntária”).

Contudo, tanto Stuart Hall (2006) quanto Paul Gilroy (2000), principais pensadores contemporâneos sobre diáspora, defendem uma análise contra qualquer tipo de essencialismos que definam suas manifestações de forma engessada. Neste sentido, a experiência da diáspora não se faz em uma África idealizada. Ou seja, não é o fato de o samba ter componentes de origem africana (canto e resposta, centralidade da roda, “batuque” e relação com religiosidades de matriz afro) que o faz, por si só, uma manifestação autenticamente africana e/ou negra, pois diversas são as trocas culturais, para além da influência africana que ocorreram neste caminho. Por outro lado, tal hibridismo/crioulização cultural também não apagam sua identidade diaspórica. Para os dois autores, a diáspora se faz neste jogo em que, lado a lado, situam-se tanto as transferências de aspectos culturais africanos para o ‘novo mundo’ quanto as novas formas, adaptações, assimilações dentro do contexto em que se inserem. Assim sendo, o que define a diáspora não são os elementos culturais por si só, mas sim uma experiência de conflitos comuns, que delimita uma *diferença* dentro da cultura hegemônica.

---

79 Hotentotes é uma possível designação que se dá a um grupo étnico africano, proveniente do sudoeste do continente.

Para explicar tais ideias, Gilroy (2000) diz que o foco da análise sobre a diáspora deve ser o Atlântico enquanto uma unidade única e complexa numa perspectiva transnacional e intercultural. Toda a “Criatividade Transnacional do Atlântico Negro” seria marcada pela presença importante do Navio Negreiro. Este seria um elemento móvel que representaria os espaços de mudança, além de ser uma unidade cultural e política e também, um modo de produção cultural distinto na *middle passage*. Portanto, Paul Gilroy (2000), propõe uma análise do atlântico negro como metáfora para a experiência da Diáspora Africana, marcada pela diferença e hibridismo, sem perder sua importância na formação de identidades negras comuns, tendo em vista as experiências também comuns de exploração, escravidão, discriminação e racismo. Sendo assim, o Atlântico negro seria uma contracultura da modernidade e, dentro desta contracultura, temos as expressões da música negra as quais sempre foram a espinha dorsal da cultura política dos escravos e seus descendentes no novo mundo, segundo Gilroy (2000).

Tal cultura política marcada pela experiência da diáspora africana fica mais evidente ao analisarmos os espaços de negociação/afirmação cultural e identitária como o samba, em sua ascensão durante a Primeira República no Rio de Janeiro até a década de 1930. Neste período, não há mais como traçar uma origem essencialmente africana para o Samba (mesmo que seja possível fazer muitas conexões), porém podemos sim pensá-lo como cultura popular marcada pela diáspora africana. Isto fica claro quando percebemos gradualmente que ao analisar fatos, acontecimentos e processos envolvendo a formação do samba enquanto gênero musical e os debates identitários em torno dele, evidenciam-se uma série de conflitos envolvendo questões étnico-raciais e sociais marcantes da realidade brasileira da época – tanto entre os “primeiros sambistas” nas décadas de 1910/1920 quanto junto ao grupo do Estácio nos anos 1920/1930.

Quando se fala então, de identidades, no plural, não significa o fruto de uma essência ou forma física pré-concebida e fixa, mas enquanto construção social, arena de embates fluida, em que tanto a sociedade ao redor enuncia “o que somos”, quanto o próprio indivíduo e/ou grupo social envolvido defendem posicionamentos e associações em relação à sua própria definição e imagem. Em termos de identidade racial, ser “preto”, “mulatinho”, “moreno” ou “branco” é mais do que simples retratação de características físicas (biologizadas ou não), mas sim delimitações de fronteiras sociais criadas a partir delas.

Estas fronteiras são construções sociais, como já dissemos, que variam conforme o espaço-tempo e/ou o enunciador destas identidades. Ou seja, a mesma pessoa pode ser considerada branca na África, morena no Brasil e negra nos Estados Unidos, pois cada uma

destas localidades tem sua especificidade nas categorias raciais e identitárias – havendo, até mesmo, diferenciações regionais. Um exemplo desta questão, que tem relação direta com nosso objeto de pesquisa, é o de Donga, citado por Hermano Vianna (2007): segundo um modernista francês, o sambista seria “um negro, de tipo daomeano perfeito”, já para Gilberto Freyre, Donga seria apenas “outro mulato” (VIANNA, 2007, p. 102). Os próprios sambistas do Estácio também aparecem com diferentes variações em suas identidades raciais nos depoimentos, como é o caso de Brancura, ora falam que era “negro” ou “preto”, ora dizem “moreno” (FRANCESCHI, 2010, p. 58).

Portanto, “raça” é um significado mutável e diretamente relacionado com delimitações de lugares específicos para indivíduos e grupos, muitas vezes com o objetivo de discriminação e exclusão (HALL, 1996). Por conseguinte, mais do que categorizar tais identidades, é preciso posicioná-las nos processos e relações de poder que as definem. Neste momento, conseguimos perceber que a identidade pode ser vista como forma de ação performativa:

Ademais, a coincidência entre a representação e a performance localiza a temática da identidade numa teoria mais geral da ação. Assumir a identidade como representação em termos performativos mostra que não é uma essência, mas sim uma construção lingüística resultante de contínuas ações de sujeitos inseridos em hierarquias e estruturas de poder. Não importa, desse modo, recuperar ou resgatar qual seria a verdadeira identidade [...], mas em diálogo com os sujeitos inseridos nesse universo, questionar de que forma esta é performatizada e continuamente reconstruída. (LOPES, 2010, p. 68)

E assim o fizeram os sambistas do Estácio entre os anos de 1928 a 1937. De forma atuante, definiram e veicularam identidades (estéticas, rítmicas, temáticas), muitas vezes incômodas, por explicitarem conflitos – raciais, de gênero e sociais - presentes na sociedade carioca, por mais que não tenhamos encontrados muitos temas explícitos em relação à questão racial. Talvez isso possa ser facultado à histórica “ética do silêncio” (MATTOS, 1995) em relação à questão racial no Brasil, a qual foi um meio de não tocar explicitamente em identidades racializadas em locais formais (gravadoras, por exemplo) como estratégia para fugir de discriminações. Porém, isto não impediu que os compositores do Estácio, até gravassem canções de sucesso em que, de forma irônica, zombassem e criticassem condições de preconceito e discriminação racial que eventualmente tenham sofrido.

Além disto, estes populares, em toda a sua pluralidade, ao atuarem ativamente no meio musical e artístico, buscaram formas de fazer parte da composição cultural e estética tanto da sociedade carioca quanto da identidade nacional brasileira. Tal luta por cidadania, em seu amplo sentido, e os conflitos que surgiram neste trajeto - estes sim, explicitamente



apresentando questões sociais e raciais - nos auxiliaram a compreender melhor os sambistas do Estácio tanto quanto os músicos em volta do “mundo do samba” e, ainda mais, os diversos grupos e culturas populares inseridos na cidade do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

Neste caso, os sambistas demarcaram uma *diferença* típica da diáspora africana, assim como define Hall (2006). Isto é, o samba, ao nacionalizar-se e entrar no mercado cultural, enquadrando-se, gradualmente, na definição de “música popular”, não perdeu suas potencialidades em relação à identidade étnica. Isto se deve ao fato de ter explicitado fronteiras e conflitos presentes na sociedade carioca da década de 1930. Assim sendo, nossa concepção de samba como música popular está muito mais ligada ao seu caráter popular do que em relação ao termo usado por Carlos Sandroni, quando enquadra o samba no “surgimento da ‘música popular’, que neste sentido não se oporia apenas à ‘música folclórica’, mas também à ‘música negra’. De fato, ela tem como exigência a destruição das fronteiras, a começar pelas internas ao próprio país.” (SANDRONI, 2008, p. 172-173).

Como vimos durante esta dissertação, o fato do samba se popularizar e nacionalizar-se não significou que ele tenha se enquadrado no conceito de Sandroni sobre música popular. Muito pelo contrário, diversas brechas estiveram presentes, diversos conflitos foram explicitados e, também, muitas fronteiras foram ora demarcadas - como é o caso da questão de gênero - ora explicitadas - principalmente no que concerne ao preconceito racial e desigualdade social que viviam estes sambistas (brilhantes em suas composições mas discriminados em seu cotidiano). Tal potencialidade “popular”, em alguns momentos “étnica”, era o que fazia tremer Pedro Calmon, membro da elite política brasileira, que, se pudesse escolher, faria calar “o batuque e onomatopéias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala”. No entanto, se esquecer pode ser uma escolha, deixar de escutar não o foi, pois os sambistas do Estácio não pararam de tocar...

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha C. **O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. O "crioulo dudu": participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 92-113, 2010.

\_\_\_\_\_. Outras histórias de pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, 2004a.

\_\_\_\_\_. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 143-174, 2004b.

\_\_\_\_\_; MATTOS, Hebe; VIANNA, Carolina. Em torno do passado escravista: as ações afirmativas e os historiadores. In: Rocha, Helenice; Gontijo, Rebeca; Magalhães, Marcelo (Orgs.). **A Escrita da História Escolar: Memória e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

\_\_\_\_\_; VIANNA, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920. In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ALVITO, Marcos. **Com tanto pau no mato...** notas para uma dialética da carioquice. Texto inédito.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962 apud NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAM, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000.

ANDREWS, George Reid. **Afro-Latin América, 1800-2000**. New York: Oxford University Press, 2004.

APPIAH, Kwane. “Cultura, comunidade e cidadania.” In: HELLER, Agnes; SANTOS, Boaventura de Sousa et al. **A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Contraponto/Corecon, 1999, p. 219-250.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.** Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BARTH, Fredrik. “A *análise da cultura nas sociedades complexas*”. In: LASK, Tomke (org.). **O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas:** Fredrik Barth. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BERNSTEIN, Serge. Culturas Políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. **Cultura política, memória e historiografia.** Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 29-46.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália:** um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 apud THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum** – Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

\_\_\_\_\_. “Unidade e variedade na história cultural”. In: \_\_\_\_\_. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do Rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** São Paulo: Lazuli Editor, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pixinguinha, Vida e Obra.** Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1980.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 1998.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba** – Árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.8, 1970.

CARRETERO, Mario. Três sentidos da história. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de Identidade:** a construção da memória histórica em um mundo globalizado. Porto Alegre: Artmed, 2010, p. 31-67.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Cidadania: tipos e percursos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.18, 1996.

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

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia.** Lisboa: Quarteto, 2001.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-119.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, 1995.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: Entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. *Textos, impressões, leituras.* In: \_\_\_\_\_. **A História Cultural. Entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1988, p. 134 apud SOIHET, Rachel. “Introdução”. In: SOIHET, R.; ABREU, M. **Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.

CHERVEL, Andre. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria&Educação*, Porto Alegre, n.2, 1990.

CONTIER, Arnaldo. **Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30.** São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Livre Docência), 1986 apud CUNHA, Fabiana Lopes da. **Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas.** In: ACTAS DEL IV CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Lopes.pdf>>.

\_\_\_\_\_. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade.** Algumas interpretações (1926-1980). In: *História em Debate.* Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, pp.151-189 apud NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAM, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000.

CORREA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu* (6/7), Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, 1996, pp. 51-66 apud LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser”:** no batidão negro da cidade carioca. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.

COSTA, Francisco Pereira da. Folk-lore Pernambucano: subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1908. Tomo LXX, parte II, p. 202-203 apud ABREU, Martha; Vianna, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920. In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas.** In: ACTAS DEL IV CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Lopes.pdf>>.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: Conflitos e Identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. *Revista Afro-Ásia (UFBA)*, Salvador, n. 38, p. 179-210, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ecos da Folia**: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Ensaios de história Social da Cultura. Campinas: Editora da Unicamp, 2002 apud SOIHET, Rachel. “*Introdução*”. In: SOIHET, R. e ABREU, M. **Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.

DA MATTA, Roberto. *A fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira*. In: \_\_\_\_\_. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social, Petrópolis: Vozes, 1981.

DOSSE, François. **A História em Migalhas**: dos Annales à Nova História. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1992.

DURST, Rogério. **Madame Satã**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Encanto Radical), 1985 apud CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: Conflitos e Identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Salvador, *Afro-Ásia (UFBA)*, n. 38, pp. 179-210, 2008.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. V.1

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sobre perfumes e essências**: o lugar da Cultura na História. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010, v. 180, p. 73-88.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FRANCESCHI, Humberto. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuú, 2002.

\_\_\_\_\_. **Samba de Sambar do Estácio (1928 – 1931)**. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977 apud ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, Rio de Janeiro, v. 16, p. 143-174, 2004.

GADDIS, John. **Paisagens da História**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. Cultura Política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha et al. **Cultura Política e leituras do passado, historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 43-64.

GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. A nova “velha” República: um pouco de história e historiografia. *Revista Tempo*, v. 13, n. 26, jan. 2009.

GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba**: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 171-198, 2004.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio, IPHAN*, Brasília, 1996.

HARTOG, François. Tempo e História: “Como escrever a história da França hoje?” In: *Historia Social*. Campinas: Unicamp, n.3, 1996, p. 127-154.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. Passados Presentes: mídia, política, amnésia. In: \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

JEISMANN, Karl-Ernst. "Geschichtsbewußtsein" In: BERGMANN, Klaus; KUHN, Annette; RÜSEN, Jörn; SCHNEIDER, Gerhard (eds.). **Handbuch der Geschichtsdidaktik**. Düsseldorf, 1985, p.40 apud RÜSEN, Jörn. ¿Qué es la cultura histórica?: reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. In: *Culturahistorica*, 2009, p. 31. Disponível em: <<http://www.culturahistorica.es/tema.html>>.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC – Rio, 2006.

LEVI, Giovanni. “Sobre a Microhistória”. In: BURKE, Peter. **A escrita da História**. São Paulo: Unesp, 1992.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser”**: no batidão negro da cidade carioca. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

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

MAGALHÃES, Marcelo. **Calçamentos e batatas: o Conselho Municipal e a cidade (capital federal, 1892-1902)**. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 395-410.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma Gota de Sangue**: história do pensamento racial. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARZANO, Andréa; Abreu, Martha. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: Carvalho, José Murilo (Org.). **Nação e cidadania no Império**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

MATTOS, Hebe Maria. **Escravidão e cidadania no Brasil Monárquico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. **Das Cores do Silêncio**. Os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, séc. XIX). 1. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

MCCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil**: Popular Music in the Making of Modern Brazil. Durham, Duke University Press, 2004.

MELO, Guilherme de. **A Música no Brasil**. Bahia: Tipografia S. Joaquim, 1908 apud ABREU, Martha; Vianna, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920. In: CARVALHO, José Murilo. **Nação e Cidadania no Império**: novos horizontes. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MONTEIRO, Bianca. **Sinhô**: A poesia do rei do Samba. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

MONTES, Maria Lucia. O erudito e o que é popular *ou* Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*, São Paulo v.32, n. 6 – 25, dez./ fev. 1996 – 97.

MORAES, J. G. Vinci. História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORELLI, Rita. O campo da MPB e o Mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura* – Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 83-97, jan./jun. 2008.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**: Identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAM, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 1985.

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba?** (Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'). Disponível em: <[www.multirio.rj.gov.br](http://www.multirio.rj.gov.br)>.

PEREIRA, J. B. B. **Cor, Profissão e Mobilidades** – O negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 1967.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**. Aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.

REIS, João J. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos Malês em 1835. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

REVEL, Jacques. "Microanálise e construção do social". In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro Espoliação Branca**. São Paulo: HUCITEC, 1984.

RÜSEN, Jörn. ¿Qué es la cultura histórica?: reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. In: *Culturahistorica*, 2009, p. 31.

Disponível em: <<http://www.culturahistorica.es/tema.html>>.

\_\_\_\_\_. Didática: Funções do saber histórico. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da história**: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Unb, 2007, p. 85-133.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros**: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Campinas, 1990.

SANCHEZ, Marcos Fernando. (2009) Cultura Histórica. In: *Culturahistorica*, 5 p. Disponível em: <<http://www.culturahistorica.es/tema.html>>.

SANDRONI, Carlos. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: na pavuna e vou te abandonar. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 8 – 21, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/46/27>>.

\_\_\_\_\_. **Feitiço Decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2008.

SANSONE, Livio. Os objetos da Identidade Negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. *Revista MANA*, v. 6, n.1, p.87 – 119, 2000.



SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo / razão e emoção**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia M. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Questão racial no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Eds.). **Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996, p. 153-177.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2008.

SILVA, Alberto M. R. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1969-1978)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei**. Rio de Janeiro: MinC / Funarte, 1985.

SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da Cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

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

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In: SOIHET, R.; ABREU, M. **Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.

STEIN, Stanley J. **Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

THOMPSON, E. P. "Folclore, antropologia e história social". In: Negro, AL; SILVA, S. (orgs.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

\_\_\_\_\_. **Costumes em Comum – Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1966.

\_\_\_\_\_. **A música popular no romance brasileiro**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

\_\_\_\_\_. **A música popular que surge na Era das Revoluções**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Ática, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. “História das mentalidades e história cultural”. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2007.

VIEIRA, Caroline Moreira. **Ninguém escapa do feitiço**: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## FONTES

### 1. Periódicos

*A Rua (Última Hora)*, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1919.

*A Rua (Última Hora)*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1919.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1922.

### 2. Entrevistas/Depoimentos:

Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ. In: *As Vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970.

Depoimento de João da Baiana ao MIS-RJ. In: *As Vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970.

Depoimento de Donga ao MIS-RJ. In: *As Vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970.

Depoimento de Alcebiades Barcelos ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

Depoimento de Heitor dos Prazeres ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

Depoimento de Ismael Silva ao MIS-RJ. *Extraído de áudio da série Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ.

### **3. Músicas citadas que não estão no levantamento do anexo A:**

*A batucada dos nossos tantãs*. Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães. 1993.

*A favela vai abaixo*. Sinhô. 1928.

*A voz do morro*. Zé Ketí. 1955.

*Abandona o preconceito*. Márcio de Azevedo e Francisco Matoso. 1934.

*Agoniza mas não morre*. Nelson Sargento. 1978.

*Alta Madrugada*. Sinhô. 1930.

*Aquarela do Brasil*. Ary Barroso. 1939

*Cassino Maxixe*. Sinhô. 1927.

*Coisa de Pele*. Jorge Aragão e Acyr Marques. 1986.

*Coisas Nossas*. Noel Rosa. 1932.

*Delegado Chico Palha*. Tio Hélio e Nilton Campolino. 1938.

*Dona Clara*. João da Baiana e Donga. 1927.

*É Batucada*. Caninha e Visconde de Bicoíba. 1933.

*Favela*. Waldemar Silva e Roberto Martins. 1936.

*Frankstein da Vila*. Wilson Batista. 1936.

*Lenço no pescoço*. Wilson Batista. Victor. 1933.

*Macumba Gegê*. Sinhô. 1922.

*Na Pavuna*. Almirante e Doca da Anunciação. 1930.

*O Nego no samba*. Ary Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto. 1929.

*Ora vejam só*. Sinhô. 1925.

*Partido Alto*. Pixinguinha e Cícero de Almeida. 1932.

*Pelo Telefone*. Donga e Mauro de Almeida. 1917.

*Prá que discutir com madame.* Janet de Almeida e Haroldo Barbosa. 1945

*Professor de Violão.* Sinhô. 1931.

*Que querê.* João da Baiana, Pixinguinha e Donga. 1931.

*Quem é de sambar.* Sombrinha e Marquinhos PQD. 1992.

*Rapaz Folgado.* Noel Rosa. 1933.

*Samba de fato.* Pixinguinha e Cícero de Almeida. 1932.

*Samba de Nego.* Pixinguinha. 1928.

*Só por amizade.* Sinhô. 1915.

*Tempos idos.* Cartola e Carlos Cachça. 1968.

*Verde e Amarelo.* Orestes Barbosa e João Thomaz. 1932.

#### **4. Sites de Referência:**

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Disponível em:  
<<http://www.memoriamusical.com.br>>. Acesso em: jun. 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br>>. Acesso em: jun. 2012.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em:  
<<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: jun. 2012.

## ANEXO A - Composições analisadas dos principais compositores do Estácio (1928 – 1937)

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"A malandragem"	1928	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panamenica	Alcebiades Barcelos / Francisco Alves	X			X			Relação entre deixar a malandragem com manter um relacionamento amoroso
"A M'ga sumi"	1931	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda / Silvío Caldas	Benedito Lacerda / reg.	Benedito Lacerda	X						Desilusão Amorosa por abandono
"A vazão dá-se a quem tem"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mário Reis	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves	X						"Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar"
"Abandono"	1929	Parlophon	Samba	Benício Barbosa	Acompanhamento da Orq. Tip. Pix. / Donga	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão amorosa / Longa Introdução Instrumental
"Adens"	1932	Victor	Samba	Jonjoca / Castro Barbosa	Grupo Guarda Velha	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa
"Agora é cinza"	1933	Victor	Samba	Mário Reis	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa / saudade pelo amor que o deixou, ingratidão, saudade
"Agradeças a mim"	1935	Odeon	Samba	Silvío Caldas	Orq. Odeon	Ismael Silva	X+	X+					"Se saístes do morro / Se tens felicidade / Agradeças a mim / Por que se não fosse assim / Tu não tava nascida"
"Ai de mim"	1934	Victor	Samba	Almirante / Castro Barbosa	Grupo Canhoto	Alcebiades Barcelos / Leofontino Lins	X					X	Carasago frente às dificuldades da Vida - "To carasado de sofrer sem saber por que" / "To carasado desta vida / que pra mim não tem valor / sinto falta de carinho, de dinheiro e de amor" / "Acordei de manhã cedo / fui falar ao feiteiro / ele pra me dar um banho / me exigiu muito dinheiro"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Amar"	1931	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Desibição amorosa / "Amor interesseiro" / "Amar sem ser amado, isso não" / "Antes quero viver só"
"Amar! Menbert"	1930	Victor	Samba	Silvio Caldas	Orquestra	Heitor dos Prazeres	X						Desibição amorosa / Homem desprezado e abandonado por mulher
"Amargurado"	1933	Columbia	Samba	Irmãos Tapajós	Orq. Columbia	Heitor dos Prazeres	X		X		X		Segunda Gravação de "Meus Pecados", com outro nome: "Ai, meu deus / É minha sina / De mulher me domnar / Eu levo em brincadeira / Eu sou mesmo capoeira / Não vou me amofinar / Viver da forma que eu vivo / Com você, amargurado / Estou pagando meus pecados / Porque me vejo obrigado / Vou sofrendo / Isto tudo / Até quando deus quiser / Um dia eu dou fim nisso / Embora seja feitiço / Eu vou lá no candomblé"
"Ama-se uma vez"	1934	Victor	Samba	Francisco Alves	Grupo do Caunoto	Alcebíades Barcelos / Armando Marçal	X						"Ama-se uma vez para nunca mais"
"Amor Bandoeiro"	1930	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda	Grupo Gente do Morro	Alcebíades Barcelos	X						Desibição amorosa
"Amor de Malandro"	1929	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panameinca	Ismael Silva / Freire Junior	X	X	X	X			"Se ele te bate é por que gosta de ti / Pois bater-se em quem não se gosta / Eu nunca vi"
"Anda, vem cá"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mano Reis	Orq. Copacabana	Bucy Moreira	X						Fierte romântico / "Já modifiquei a minha vida" / "linda moreninha"
"Ando cismado"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves	Gente Eoa	Ismael Silva / Noel Rosa	X						Desibição amorosa
"Ando sofrendo"	1937	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Odeon	Rubens Barcelos / Roberto Martins	X						Desibição amorosa / Segundo depoimento de Bide, irmão de Rubem, a Cabral (2011) esta música foi composta quando o autor Rubem Barcellos "estava doente, no fim"
"Antes não te conhecesse"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mano Reis	Gente Eoa	Ismael Silva / Francisco Alves	X						Desibição amorosa / "Eu te fiz chorar não mereço seu perdão"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Antes só"	1929	Parlophon	Samba	Ascandino Lisboa	Sinfão Nacional Orq.	Milton Bastos	X						Desibusão amorosa / "Agora estou melhor que eu não quero ter mulher"
"Ao romper da aurora"	1932	Odeon	Samba	Mario Reis	Orq. Copacabana	IsmaelSilva / Lamartine Barbo / Francisco Alves	X						Forte Batucada
"Apanhando papel"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Getúlio Marinho / Ubiratan Silva	X				X		Pedido de proteção ao onixá, pois "A vida de um homem é cruel" + Desibusão amorosa - "fiz a deus uma oração / pra não ter por mulher aquilo que se diz amor ou paixão"
"Arrasta a sandália"	1932	Columbia	Samba	Moreira da Silva	Genete do Momo	Aurélio Gomes / Osvaldo Vasques	X				X		"Arrasta a sandália ai, moçeta" (...) "no teneno"
"Arrepentido"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mario Reis	Orq. Copacabana	IsmaelSilva / Milton Bastos / Francisco Alves	X						Desibusão amorosa
"Assim sim"	1932	Victor	Samba	Carmem Miranda	Marcha	IsmaelSilva / NoelRosa / Francisco Alves	X						Forte Batucada / Desibusão amorosa
"Boa Viagem"	1934	Odeon	Samba	Aurora Miranda	Orq. Copacabana	IsmaelSilva / NoelRosa	X						Desibusão amorosa
"Cansado"	1933	Victor	Samba	Silvio Caldas	Diabos do Céu	Heitor dos Prazeres							"Cansado de sofrer estou" / "vida infeliz", porém não especifica os motivos da infelicidade.
"Cantar para não chorar"	1937	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Conj. Reg. RCA	Heitor dos Prazeres / Paulo da Portela	X						Desibusão amorosa frente "ingrata que me fez sofrer" / Música, canto como forma de esquecer tristeza / Batida forte, marcante como de escola de samba
"Cara feia é fome"	1934	Odeon	Marcha	Silvio Caldas	Orq. Odeon	IsmaelSilva		X					
"Carinho eu tenho"	1931	Odeon	Samba	Ismael Silva	Orq. Guanabara	Silvio Fernandes	X						"Carinho eu tenho até demais" / "Isso de amor é Jorota" / "Eu quero a vida gozar sem me aborrecer"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Chave de Ouro"	1931	Victor	Marcha	Araci de Almeida	Conj. FCA Victor	Alcebiades Barcelos / Roberto Martins	X						Desilusão amorosa por perda de amor
"Chora"	1933	Victor	Samba	Silvio Caldas	Grupo Guarda Velha	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão amorosa / "Quando eu chorava / tu sorrias pra valer / vou então te castigar"
"Choro Sim"	1934	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Ismael Silva	X						Desilusão amorosa velada
"Como acabou o meu amor"	1931	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda	Grupo Gente do Morro	Benedito Lacerda / G. Oliveira	X			X			Desilusão amorosa / "Tens no semblante a maldade (...) / seu coração de serpente" / "Eu vou viver na orgia"
"Companheirinho dileto"	1935	Odeon	Samba	Silvio Caldas	Benedito Lacerda s/ reg.	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa – violão como companheiro, confidente. (Percussão marcante, dedilhado e solo de violão à frente)
"Coração Voltivel"	1929	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panamenca	Silvio Fernandes	X	X					Desilusão amorosa / "Tenho o olhar ambicioso mesmo isso sim, mas não gosto de ruinguém" / feliz mesmo após ser abandonado por amor? "vou vivendo muito bem, com esse novo regime de não gostar de ruinguém."
"Cruel crime"	1935	Odeon	Samba	Silvio Caldas	Orq. Odeon	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa – Solo de instrumentos de sopro no meio da música (lembra bastante música de jazz)
"Cruel Separação"	1935	Odeon	Samba	Almirante	Benedito Lacerda s/ reg.	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa / após separação "nunca mais tere alegria o meu coração"
"Deixa essa mulher chorar"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mário Reis	Orq. Copacabana	Silvio Fernandes	X						Desilusão amorosa / "O mundo é mesmo assim"
"Deixaste meu lar"	1929	Odeon	Samba	Mário Reis	Orq. Panamenca	Heitor dos Prazeres / Francisco Alves (arr.)	X						Desilusão amorosa / "Foi-te uma louca / Eu agora vou viver sozinho" – Forte batucada ao fim
"Deixe Amanhecer"	1935	Odeon	Samba	Almirante	Benedito Lacerda s/ reg.	Alcebiades Barcelos / João da Baiana	X						Desilusão amorosa / Na letra, personagem tráz a mulher que dançou a noite inteira com outro / Ritmo mais corrido, lembra "Pelo telefone"



Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Depois do cinema falado"	1937	Columbia	Marcha	Odálea Sodré	Conj. Reg. PRD-2	Heitor dos Prazeres		X					"Depois do cinema falado / Hoje falas inglês [...] / "Eu conheci um moço / Professores portugueses / Frequentou tanto cinema / Acabou falando inglês"
"Dinheiro não há"	1931	Parlophon	Samba	Leonel Faria	Grupo Gente do Morro	Ernani Alvarenga / Benedito Lacerda	X		X				"Mulher da orgia quando começa a chorar / quer dinheiro / dinheiro não há"
"Dona do Lugar"	1932	Odeon	Samba	Jonjoca / Castro Barbosa	Gente Bamba	Ismael Silva / Francisco Alves / Noel Rosa	X		X			X	"E essa bela Iaiá / Não acredita em mamba / Ela tem um patuá / Que é todo o nosso samba"
"Dor de uma saudade"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves	Org. Panamenca	Heitor dos Prazeres / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa – saudade de "mulher ingrata"
"Don-teum adeus"	1936	Odeon	Samba	Carlos Galhardo	Benedito Lacerda / reg.	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa / "Só tenho meus prantos" / "Vou partir"
"Durmo Sonhando"	1934	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão Amorosa / Saudade / Abandono / Ritmo com forte Marcação
"E bom errar"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Org. Copacabana	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa / "Amor quanto menos ou nenhum é melhor"
"E foi assim"	1937	Odeon	Samba	Auroa Miranda	Benedito Lacerda / reg.	Alcebiades Barcelos / Leonel Azavedo	X		X			X	Desilusão Amorosa / Promessas de amor não cumpridas / amor começou "com um sorriso" e terminou com "um doce aperto de mão" / "Só hoje vejo que foi mesmo uma ilusão, por que este meu mlato só anda na prontidão" / "Trago comigo este grande sentimento de saber que o meu mlato é mesmo um mau elemento"
"E peso"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves	Gente Boa	Antonio dos Santos / Ismael Silva / Noel Rosa	X						Desilusão amorosa

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"E tempo"	1933	Odeon	Samba	Luiz Barbosa	Orq. Copacabana	Heitor dos Prazeres			X				"E tempo / é tempo agora / entra no coração, meu irmão / e vamos embora" Carnaval, tambourin, batucada, cavaquinho
"E umbeta"	1936	Victor	Longo em Frascos / Samba no IMS	J.B. de Carvalho	Conj. Tupi	Getúlio Marinho						X	Difícil compreensão
"Ele vem chorando"	1936	Victor	Samba	Araci de Almeida	Conj. Reg. RCA	Alcebíades Barcelos / Roberto Martins	X						Desibusão amorosa - "Lá vemele, descendo o morro, ele vem chorando"
"Era meia noite"	1932	Parlophon	Batucada	Moreira da Silva	Turma da Noite	Getúlio Marinho						X	Ponto de umbanda / Simos ao fundo /
"Erere"	1931	Odeon	Marumbá	Moreira da Silva	Gente do Amor	Getúlio Marinho						X	Ponto de umbanda / Erere = Criança
"Es falsa"	1930	Odeon	Samba	Mário Reis	Orq. Panamericana	Heitor dos Prazeres	X						Desibusão amorosa devido à falsidade de mulher
"Es feliz"	1929	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Simão Nac. Orq.	Heitor dos Prazeres	X						Desibusão amorosa - "Mulher fingida (...) o seu amor arruinou a minha vida" / Longa introdução da orquestra
"Escola de Malandro"	1932	Odeon	Samba	Ismael Silva / Noel Rosa	Batutas do Estácio	Orlando Luiz Machado / Ismael Silva / Noel Rosa	X	X		X			Batucada evidente / "Escola de malandro, é fingir que sabe amar"
"Esquecerei perdoar"	1931	Parlophon	Samba	Camuto	Orq. Guanabara	Camuto / Noel Rosa	X						Desibusão Amorosa, porém com disposição para perdoar os erros amorosos da parceira
"Eu agora fiquei mal"	1931	Parlophon	Samba	Camuto	Orq. Guanabara	Antenor Gargalhada / Noel Rosa	X						Desibusão Amorosa
"Eu bem sei"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Milton Bastos / Francisco Alves							Escuta-se uma percussão bem marcada ao fundo / Rivalidades, inveja (relacionamentos)
"Eu choro"	1932	Columbia	Samba	Irmãos Tapajós	Orq. Columbia	Heitor dos Prazeres	X						Desibusão amorosa - "Meu prazer é chorar / Eu choro de saudade de alguém que bem distante está", "gostar de alguém que não gosta mais de ruir"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Eu não fiz nada"	1932	Columbia	Samba	Irmãos Tapajós	Orq. Columbia	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão amorosa frente a abandono injusto por parte de "meu bem" / Longa introdução
"Eu sou é bambá"	1932	Odeon	Samba	Moreira da Silva	Coq. Africano	Getúlio Maranhão		X	X				Identificação com Samba / Proezas no rabo de arraia, na perna / Polícia, Morro / Relação com malandragem.
"Eu vô"	1930	Odeon	Samba	Patrício Teixeira		Ary Barroso / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Desilusão Amorosa / "Eu vou, eu vou, eu vou / Eu vou te deixar / Não posso vender, nam quero me amofinar" / Forte Percussão
"Eu vou comprar"	1933	Victor	Samba	Moreira da Silva	Diabos do Céu	Heitor dos Prazeres	X						"Se Deus quiser eu vou comprar uma casinha em Bento Ribeiro pra você morar / E você, mulher, é que vai gostar"
"Falso amor"	1933	Columbia	Samba	Elza Cabral	Orq. Columbia	João da Gente	X						Desilusão amorosa / "O teu sorriso é traidor" / "Tu és fingido"
"Fama sem proveito"	1937	Victor	Samba	Odaléia Sodré	Reg. Antonio de Souza	Ismael Silva / Heitor Catumbay	X						Percussão forte / Qualidade de som ruim / Desilusão amorosa
"Feticeiro"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves						X	"Vai no feiticeiro saber o que você tem"
"Fiquei falando sozinho"	1933	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos	X				X		Desilusão amorosa / "Coração fendo" / "você jurou ser minha, por que então me enganou" / "Hoje estou descrente" / "Mulher má e traidora não deve ser perdoada / Menece ser castigada / Levav bastante parrada"
"Fita os meus olhos"	1933	Columbia	Samba	Arnaldo Amaral	I. Kolman s/orq. Lido RJ	Cartola / Osvaldo Vasques	X						
"Foi em sonho"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mário Reis	Orq. Copacabana	Bucy Moreira	X						Desilusão amorosa com amor perdido
"Fui louco"	1932	Victor	Samba	Mário Reis	Grupo da Guarda Velha	Alcebiades Barcelos / Noel Rosa				X			"Fui louco, resolvi tomar juízo" / "Ter perdido a mocidade na orgia, maior desgosto do mundo" / "Quero me regenerar" / "Já estou ficando maduro" e "penso no meu futuro"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Gandaia"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves	Gente Boa	Ismael Silva / Francisco Alves				X			Saudade da "gandaia"
"Gargalhada"	1934	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Alcebiades Barcellos / Carlos Martins	X	X					Desilusão amorosa - "Não quero te perdoar" / "Pedes para voltar, vou dar uma gargalhada para zombar / Sim, quá quá quá"
"Custo, mas não é muito"	1931	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Francisco Alves / Noel Rosa	X						Desilusão amorosa / "Esse negocio de amor não convém"
"Ironia"	1931	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa
"Isso não se faz"	1933	Odeon	Samba	João Peta de Barros	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa	X						Desilusão amorosa
"Já é demais"	1935	Odeon	Samba	Carlos Galhardo	Orq. Odeon	Alcebiades Barcellos / Armando Marçal	X						Desilusão Amorosa - "Você desprezou o seu bem querer" / "Ei de ver você chorar pra tero prazer de me vingar" / "Vai meu bem não volte mais"
"Jura outra vez"	1934	Odeon	Samba	André Filho	Orq. Odeon	Alcebiades Barcellos / Valfrido Silva	X						
"Lá vem ela chorando"	1936	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Rubens Soares / Demazinho	X						"Vem chorando se lastimando / me pedindo pra voltar pra o meu lar / é tarde [...] Você diz que não me ama [...] mas quando me vê no samba / Por que é que você chora?"
"Liberdade"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mário Reis	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Francisco Alves	X	X					Felicidade pelo amor ter ido embora
"Louca"	1931	Odeon	Samba	Ismael Silva		Bucy Moreira	X						Desilusão amorosa/ abandonado por mulher que o fez para "viver abandonado"
"Manguenha"	1936	Odeon	Samba	Joel e Gaúcho	Benedito Lacerda / reg.	Alcebiades Barcellos / Kid Pepe							Ode à Manguenha / Elementos marcantes da tradição na música popular e da eleição do samba a música nacional por excelência: povo, samba brasileiro, relação com o Brasil.

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Me deixa sossegado"	1931	Odeon	Samba	Ismael Silva	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa
"Me diga teu nome"	1931	Odeon	Samba	Ismael Silva	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Milton Bastos / Francisco Alves	X						
"Me faz carinhos"	1928	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panameinica	Ismael Silva / Francisco Alves	X					X	Desilusão amorosa - "Se eu fosse homem branco, ou ao menos mulatrinho / Talvez me desse a sorte de gozar do seu carinho"
"Meu amor vou te deixar"	1929	Odeon	Samba	Mário Reis	Orq. Panameinica	Orlando Vieira	X						Desilusão amorosa
"Meu batalhão"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Milton Bastos / Francisco Alves			X				"Você apresentar o meu batalhão: uma bateria..."
"Meu sofrimento"	1934	Victor	Samba	Mário Reis	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa
"Meus pecados"	1930	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda	Grupo Gente do Morro	Heitor dos Prazeres	X			X			Ver comentários em "Amargurado", acima. Música com a mesma letra.
"Mulher de Malandro"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Copacabana	Heitor dos Prazeres	X	X		X			"Mulher de malandro sabe ser carinhosa de verdade / Ela vive com tanto prazer / Quanto mais apanta a ele tem amizade / Longe dele tem saudade"; "Pancada de amor não dói"; "O malandro também tem seu valor"
"Mulher Fingida"	1936	Victor	Samba	Orlando Silva	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Ataulfo Alves	X						Desilusão amorosa / Som ruim / Vocais baixos
"Mulher venenosa"	1929	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panameinica	Silvio Fernandes	X						Desilusão amorosa / mulher "venenosa" que tem gosto de "me versofrendo assim"
"Na favela"	1932	Odeon	Samba	Moreira da Silva	Conj. Africano	Getúlio Maranhão	X		X	X			"Na favela tem um samba onde se quebra as canelas"; "malandros", onde nasceu "ruinta bela".

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Não apoiado"	1936	Odeon	Marcha	Aurora Miranda	Orq. Odeon	Ismael Silva	X						
"Não chora"	1930	Victor	Samba	Helena Carvalho	Orquestra e Coro	João da Gente	X						Longa introdução instrumental da orquestra – "Não chora, não chora / É brincadeira! Seu amor não vai embora."
"Não digas"	1933	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Odeon	Ismael Silva / Noel Rosa	X						Desbusão amorosa
"Não é isso que eu procuro"	1928	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Rio Artists	Ismael Silva / Francisco Alves	X						Desbusão amorosa / Relacionamento com mulher da orgia / impossibilidade de fidelidade com este tipo de mulher
"Não é tanto assim"	1934	Odeon	Samba	João Petra de Barros	Orq. Odeon	Ismael Silva	X						"Não vou morrer se você deixar de mim"
"Não há"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mario Reis	Benedito Lacerda / s/reg.	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Desbusão amorosa ("Soriso traidor" / "Nunca se deve confiar em uma mulher")
"Não há de quê"	1936	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Alcebíades Barcelos / Alberto Ribeiro	X						Desbusão amorosa - "O amor não se compra em armazém / é dado por alguém de coração / que não pede pagamento, nem um níquel de tostão" / Relacionamento pediu desculpas, mas autor se vingou "esquecendo de você"
"Não jures"	1929	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Simão Nac. Orq.	João da Gente	X						"Não jures / Mesmo no amor quem ama mente"
"Não me falta nada"	1935	Victor	Samba	Carmin Miranda	Grupo do Canto	Alcebíades Barcelos / Armando Marçal			X				Camaval - "Não me faltanada, eu já fiz a fantasia / Vamos meu bem, sair na folia" / afinar violão, fazer a marcação, tamborim, "paca a orze"
"Não posso com a tua vida"	1931	Parlophon	Samba	Pinto Filho / Maria Vidal	Choro da Mangueira	Getúlio Maranhão / Eusípedes Pereira	X						Desbusão amorosa / No IMS a música com este nome está com outro compositor (Aranis Moreira)
"Não quero amor nem carinho"	1929	Parlophon	Samba	João de Barro	Bando de Tangará	Carmito / João de Barro	X						Desbusão amorosa / Forte Babida
"Não quero mais mulher"	1929	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Simão Nac. Orq.	Alípio dos Santos / Alcebíades Barcelos	X			X			Desbusão amorosa / "Não quero mais mulher [...] Eu gosto mais da Orgia"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Não quero teu amor?"	1930	Odeon	Samba	Cojuntinho Africano		Cetúlio Maranhão	X						Desilusão amorosa / Batida rápida / Palmas ao fundo
"Não sei que mal eu fiz"	1934	Victor	Samba	Mário Reis	Diabos do Céu	Heitor dos Prazeres							Sofrimento e cansaço da vida sem justificativa específica - "Não sei que mal eu fiz para sofrer assim"; "Padeço desde criança" - Batida forte
"Não te dou perdão"	1930	Odeon	Samba	Joiyoca	Orq. Pernambuco	Ismael Silva	X						Desilusão amorosa / "Meu perdão tu não terás" / Qualidade ruim da gravação
"Não tem tradição?"	1933	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves			X				Crítica aos efeitos do cinema falado
"Não volto mais"	1936	Victor	Samba	Oriando Silva	Coj. Regional RCA	Alcebíades Barcelos / Taufelf Alves	X						Desilusão amorosa
"Nasci no samba"	1932	Parlophon	Samba	Leonel Faria	Grupo Gente do Morro	Alcebíades Barcelos / Benedito Lacerda			X	X			Relação entre samba e malandragem / Descrença em relação ao trabalho regular.
"Nem assim"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mário Reis	Orq. Copacabana	Lauro dos Santos			X	X			"Ai minha vida / Oh Deus tenha pena de mim / Deixei a maldita malandragem / Para ver se endreitava / Mas nem assim / Para ver se endreitava / Eu deixei a malandragem / De que não adiantava / Nunca mais levei vantagem / Vou voltar à vida antiga / Pra voltar a ser feliz / Do contrário Deus castiga / Foi no samba que eu me fiz / Ai minha vida / Oh Deus tenha pena de mim / Deixei a maldita malandragem / Para ver se endreitava / Mas nem assim / No samba foi que eu nasci / Nêle tenho que morrer / Porque isso eu já vi / Que é o meu maior prazer / Quem achar que não está bem / Pode até falar de mim / Não vou atrás de ninguém / Hei de viver sempre assim"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial / Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Nem com uma flor"	1933	Odeon	Samba	João Peta de Barros	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves					X		No Box de Noel Rosa esta música não consta com autoria de Ismael, no entanto Franceschi (2010) afirma a presença do autor em seu levantamento / Música defende a valorização da mulher, dizendo que não se pode bater nela.
"Nem é bom falar"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X	X		X			Ode a orgia. / Menosprezo de a mulher ter ido embora.
"Ninguém ama sem sofrer [...]. Apesar de isto tudo saber, ninguém vive sem amar" – Postura frente ao amor e relacionamentos bem diferente de grande parte das músicas, que os nega e vê como algo a se manter longe, muitas vezes em uma posição bem resolvida.	1933	Victor	Samba	Albrutante	Diabos do Céu	Alcebiadas Barcelos / Alberto Ribeiro	X						"Ninguém ama sem sofrer [...]. Apesar de isto tudo saber, ninguém vive sem amar" – Postura frente ao amor e relacionamentos bem diferente de grande parte das músicas, que os nega e vê como algo a se manter longe, muitas vezes em uma posição bem resolvida.
"Novo amor"	1929	Odeon	Samba	Mano Reis	Orq. Panamericana	Ismael Silva	X						Desilusão amorosa / "Avançaste um novo amor"
"Nunca dei a perceber"	1933	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Odeon	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves							Sofrimento e aflição contida / Não fala explicitamente se por amor
"O destino Deus é quem dá"	1929	Odeon	Samba	Mano Reis	Orq. Panamericana	Nilton Bastos	X						Desilusão amorosa
"O feitiço é um fato"	1929	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Simão Nac. Orq.	Cetúlio Maranhão						X	"Feitiço é um fato e eu posso dizer, por ter assistido lá no carneiro"
"O-le-le-ô"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves	X						Relação amorosa conspirada
"O que será de num?"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mano Reis	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Nilton Bastos / Francisco Alves				X			"Vivo da malandragem" / "Vida melhor não há" / "se precisar ir probante não sei o que será de num"
"O trabalho me deu o bolo"	1937	Columbia	Samba	Moreira da Silva	Cont. Reg. Cruzeiro do Sul	Moreira da Silva / João Goló	X			X			"Enquanto eu viver na orgia / não quero mais trabalhar / trabalho não é pra mim" / "Se não fosse por meu amor / nunca que eu botava o termo (?)"



Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Olha ele, cuidado"	1929	Parlophon	Samba	Alfredo Albuquerque	Violões e Orquestra	Heitor dos Prazeres			X				"Olha ele, cuidado / Ele com aquela conversa é danado / Olha ele, cuidado / Que aquele homem é danado / Eu fui perto dele pedir o que era meu / Ele com ciúme como, chorava mais do que eu". "Tanto truge que ele tem" Desibição amorosa
"Para me livrar do mal"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves	Gente Boa	Ismael Silva / Noel Rosa	X						Desibição amorosa
"Para mim perdeste o valor"	1929	Odeon	Samba	Francisco Alves	Org. Panamericana	Ismael Silva / Francisco Alves	X						Desibição amorosa
"Pisa no toco"	1932	Parlophon	Macumbá	João Quilombó	Gente de Lá	Getúlio Maranhão					X		Umbanda / Ponto de Exu
"Pode chorar"	1932	Victor	Samba	Jonjoca / Castro Barbosa	Grupo da Guarda Velha	Bucy Moreira	X						Desibição amorosa / "já não é meu amor" / "texas muito que sofrer [...] depois pode ser que eu te dê perdão"
"Ponto de Inhansã"	1937	Odeon	Macumbá	Getúlio Maranhão	Conj. Africano	Getúlio Maranhão						X	
"Ponto de Inhansã"	1930	Odeon	Macumbá	Eloy A. Dias / Getúlio Maranhão	Conj. Africano						X		
"Ponto de Ogum"	1930	Odeon	Macumbá	Eloy A. Dias / Getúlio Maranhão	Conj. Africano	Dominó Público					X		
"Ponto de Ogum"	1937	Odeon	Macumbá	Getúlio Maranhão		Getúlio Maranhão					X		
"Por favor vai embora"	1932	Victor	Samba	Patrício Teixeira	Choro Victor	Wilson Batista / Osvaldo Silva / Benedito Lacerda	X					X	Desibição Amorosa / "A macumba eu conheci / vendi meu coração / meu amor é da orgia / só por simpatia"
"Preto de alma branca"	1931	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda	Grupo Gente do Morro	Bucy Moreira	X	X				X	Relação Racial explícita na letra: "Oh, loira porque tu zombas de mim? Um preto nobre não se malbata assim. / Lamento é a vida que tu andas ai minha santa / E eu sou teu pretinho de alma branca / Mulher tu podias ser mais feliz / Mas não soubeste amar quem te quis".

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Primeira linha"	1930	Brunswick	Samba	Benedito Lacerda	Grupo Gente do Morro	Heitor dos Prazeres			X				Ode ao pagode, ao samba / Cita Pixinguinha, Chico Viola, João da Gente, Sinhô, Caninha, entre outros / Difícil compreensão da letra no Refrão / "O Mário Reis/ Ele é branco de verdade/ De grande capacidade/ E é um bom cantor/ E o Caninha, o Dongá/ E o Pixinguinha/ São todos camaradinhos/ Igualmente o Sinhô/ Nesta função/ E melhor chamaro Freitas/ Porque nisso ele se ajeta/ O pagode fica bom. / Ven o Ary, o Vogel/ E o Thomazinho, / Que já conhece o caninho/ E a numeração do portão / Eu convidei/ Também o Chico Viola/ Que é um rapaz da escola/ Danado pra vadear/ Eu fiquei triste/ Quando vi o João da Gente/ Que é muito impertinente... / Fez o pagode acabar. "
"Primeiro amor"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mano Reis	Orq. Odeon	Emani Silva / Noel Rosa (Segundo Franceschi - Não consta no IMS)	X						Deslusão Amorosa
"Progresso"	1932	Columbia	Samba	Fernando Castro Barbosa	Orq. Columbia	Heitor dos Prazeres			X				Ufanismo nacionalista - "Brasil, terra do samba de fato" / "No Brasil é que se vê / Meu Deus que terra feliz / Terra melhor do que esta não há" / "Sou brasileiro de fato e me orgulho em dizer"
"Quá, quá, quá"	1930	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mano Reis	Orq. Copacabana	Lauro dos Santos	X	X					Deslusão amorosa
"Quando me vejo num samba"	1933	Victor	Samba	Patrício Teixeira	Grupo do Canhoto	Cetúlio Maranhão		X	X		X		"Quando me vejo num samba / deste samba de verdade / que tem a mlata bamba / cabrocha de qualidade" - A tração pela mlata
"Quanto eu sinto"	1935	Odeon	Samba	Silvano Caldas	Benedito Lacerda / Reg.	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Deslusão Amorosa

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosa e cultura afro-brasileira	Observações
"Quem eu deixar não quero mais"	1928	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Panamenca	Edgar M. dos Passos / João de Oliveira	X	X					Desilusão amorosa
"Quem mandou yayá"	1934	Columbia	Samba	Arnaldo Amaral	Grupo Gente do Morro	Benedito Lacerda / Osvaldo Vasques	X				X		Conflito amoroso devido à atração da Yayá pelo locutor que não tem dinheiro: "Quem mandou Yayá / Quem mandou me querer bem / E melhor ficar calada e não se queixar a ninguém (REFRAO 2x) / Tu sabias que eu era pobre, mas honrado e trabalhador / Tu te queixas de mal, oh Yayá, do meu amor"
"Quem não quer sou eu"	1933	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa	X						Amor não correspondido / "Agora quem não quer sou eu"
"Quero sossego"	1930	Brunswick	Samba	Aracy Cortes		Ismael Silva / Nilton Bastos	X						Amor como sofrimento
"Quilombô"	1932	Parlophon	Macumba	João Quilombô	Gente de Lá	Gestúlio Marinho					X		
"Rei de Umbanda"	1931	Odeon	Macumba	Morena da Silva	Gente do Amor	Gestúlio Marinho					X		
"Fundo e chorando"	1933	Columbia	Samba	Arnaldo Amaral / Léo Vilar	Fringuinha / Orquestra Vasques	Eucy Morena / Osvaldo Vasques	X						Conflito amoroso / esperançado perdão
"Eir para não chorar"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves / Mario Reis	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Francisco Alves							Sentimentos / Insegurança / Esperança / "Lutar para vencer"
"Riso Fingido"	1931	Odeon	Samba	Francisco Alves	Orq. Copacabana	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão Amorosa / "Agora me convenci que malherão tem amor de verdade"
"Romance da Morena"	1936	Columbia	Samba	Odaléia Sodré	Corj. Reg. Cruzeiro do Sul	Eucy Morena / Kid Pepe	X		X				Morena que "desceu o morro e veio a cidade" ver um samba canção, teve um romance mas hoje vive de antagoz.
"Rosa, não chores"	1930	Brunswick	Samba	Sebastião Rufino	Orq. Brunswick	Heitor dos Prazeres / Sebastião Rufino	X						Qualidade ruim da gravação / Difícil Escuta
"Samba de verdade"	1928	Odeon	Samba	Francisco Alves	Violões	Silvio Fernandes / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosa e cultura afro-brasileira	Observações
"Samba raiado"	1931	Odeon	Samba	Ismael Silva	Esquadrão	Marcelino de Oliveira			X		X		Canto e Resposta / "Mulher contigo seja lá conforme for / Nem que seja uma flor tem que se acostumar / Meu tratamento eu acho que é um colosso / Uma surra no almoço, outra surra no jantar" / "Batuque", "Pardieiro".
"Se o samba morrer"	1933	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Valfrido Silva			X				Diversos elementos associando tradição, resistência, <del>samba</del> e nacionalidade.
"Se passar da hora"	1933	Columbia	Samba	Arnaldo Amaral / Léo Villar	Pixingumba s/orq.	Boaventura dos Santos / Osvaldo Vasques	X				X		"Eu não te proibo / Podes ir dançar / Mas na hora certa tens que voltar [...] / Quando tu voltaes em alta madrugada / Ainda com fulgor e cheia de alegria / Ainda atordoada como sonda melodia / Ai que vai haver muita pancadaria"
"Se você jurar"	1930	Odeon	Samba	Mano Reis / Francisco Alves	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Milton Bastos / Francisco Alves	X			X			Amor como canção para a regeneração / "Por uma coisa à-toa não vou me regenerar"
"Sinto Muito"	1932	Odeon	Samba	Mano Reis	Coj. dos Azes	Silvio Fernandes	X						Desilusão amorosa bem resolvida / "Gosto de você, mas não é muito".
"Sofrer é da vida"	1931	Odeon	Samba	Mano Reis	Orq. Copacabana	Ismael Silva / Francisco Alves	X						"Sofrer é da vida/enjá me convencí/deus minha querida/não foi pra você que eu nasci".
"Sonhei"	1931	Parlophon	Samba	Francisco Alves	Farras do Estácio	Ismael Silva / Milton Bastos / Francisco Alves	X						"Sonhei que vais me abandonar" / batucada leve
"Sornir"	1937	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão amorosa – "seu sorriso consola_o meu triste viver"
"Tenho razão"	1933	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Alcebiades Barcelos	X						Desilusão amorosa "A mulher que eu mais amava me deixou / Quando a encontrar vou me vingar" / "Mulher que engana o homem não tem que ter perdão".

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Tentação do samba"	1933	Victor	Partido Alto	Patrício Teixeira	Grupo da Guanda Velha	Cetúlio Maranhão / João Bastos Filho		X	X				Batida marcante de partido alto / "Você gosta (?) do samba no meu barracão? (2x) / Tem flauta, tem cavquinho, tem pandeiro e violão / A cuica num cantinho só fazendo a marcação / as cabrochas requebrando, rodando que nem pião / Por isso dizem que o pagode lá é bom / (Refrão 2x) / Ven gente de muito longe que é mesmo uma tentação / até um grande devoto se esqueceu da devoção / Depois muito arrependido foi ao altar pedir perdão / Mesmo (?) se o samba não é mesmo tentação? / (Refrão 2x) / Samba velho, samba moço, samba mulher e criança, samba o fiado e a badessa / Tudo corre pra festança / Samba patos e marrecos / No barracão tudo dança / No meu pagode tudo dança e não se cansa (Refrão 2x)"
"Tia Chumbaj"	1932	Columbia	Embolada	Ereno Ferreira	Conj. Regional	Heitor dos Prazeres		X				X	Música Regional / Temas como macumba, perseguição e corrupção policial tratados de forma cômica.
"Tristeza"	1930	Columbia	3.ª canção	Jamário de Oliveira	Jazz Band Columbia	Heitor dos Prazeres / João da Gente (IMS)	X						Desilusão amorosa – "foi-se embora a orgia"
"Tristezas não pagam dívidas"	1932	Odeon	Samba	Francisco Alves	Gente Boa	Ismael Silva	X						Desilusão amorosa – "Desprezo a toda mulher que não sabe amar" / "O homem deve saber seu valor" / "ninguém deve chorar só por causa de amor"
"Tu juraste... eu puei"	1932	Parlophon	Samba	João de Barro	Bando de Tangará	Caruto / João de Barro	X						Desilusão amorosa
"Tua beleza"	1937	Victor	Samba	Orlando Silva	Conj. Reg. RCA	Alcebíades Barcelos / Armando Marçal	X						Desilusão Amorosa
"Tudo no penhor"	1933	Columbia	Samba	Moreira da Silva	Grupo Gente do Morro	Benedito Lacerda	X	X					"Já bofeei a minha roupa toda no penhor pra sair fantasiado como meu amor"

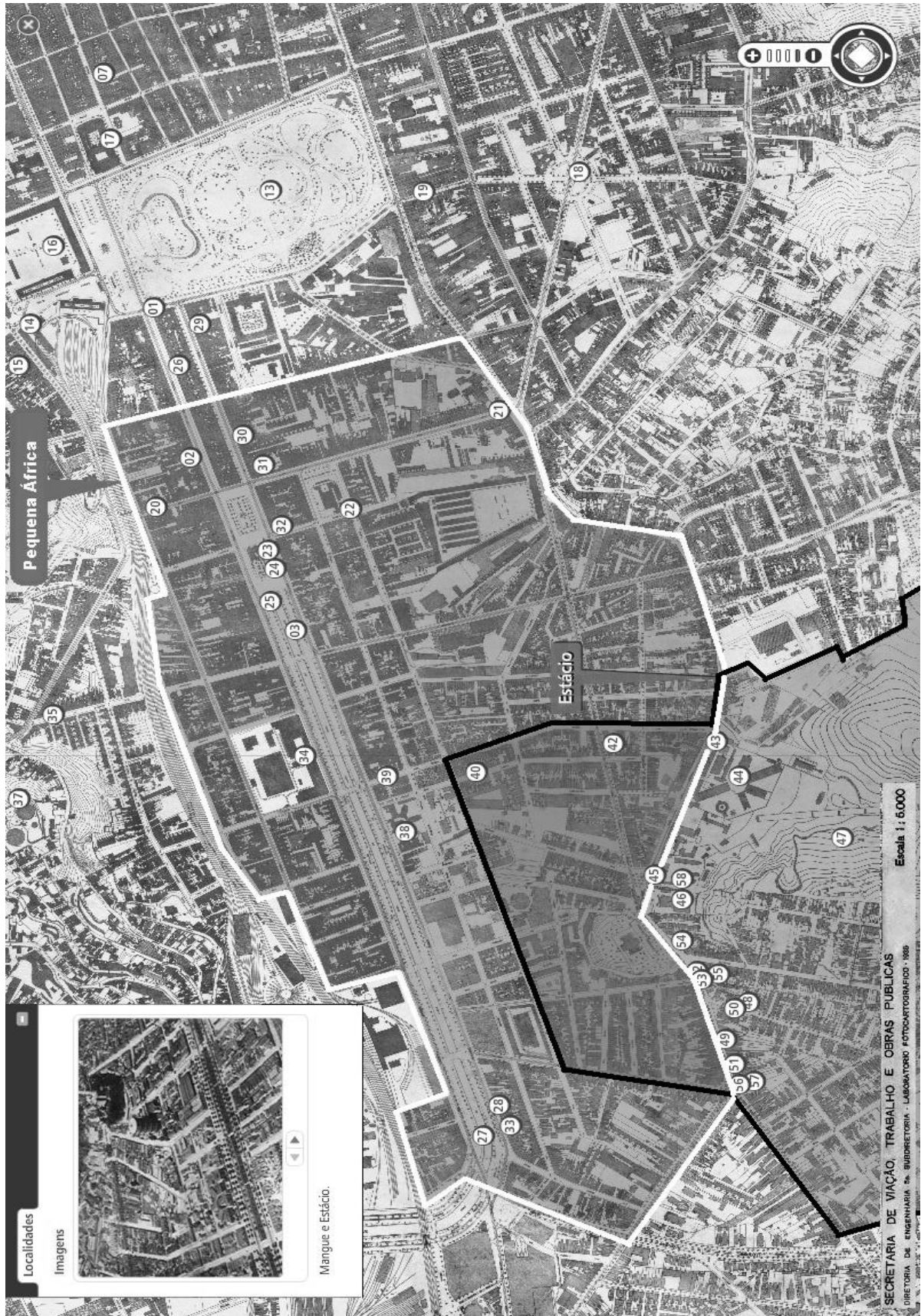
Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Uma jura que fiz"	1932	Odeon	Samba	Mario Reis	Org. Copacabana	Ismael Silva / Noel Rosa / Francisco Alves	X						Desilusão amorosa - "Vivo só e sou muito feliz"
"Vadiagem"	1929	Parlophon	Samba	Inácio G. Loyola	Org. Típica Donga	Francisco Alves / Heitor dos Prazeres	X			X			"Eu deixei a vadiagem para ser trabalhador / Os malandros hoje em dia não tem valor / Meu bem diga tudo o que quiser / Eu deixei de ser vadio por causa de uma mulher".
"Vejo Lágrimas"	1932	Columbia	Samba	Moreira da Silva	Gente do Morro	Boaventura Santos / Osvaldo Vasques	X						Descontiança quanto às lágrimas: "Vejo lágrimas e eu não sei se é sentimento ou fingimento seu"
"Vem, meu amor"	1935	Victor	Samba	Almirante	Conj. Reg. RCA	Alcebíades Barcelos / João de Barro / Delson Carlos	X						Desilusão amorosa - "Es a primeira mulher que não sabe amar" / "o seu amor tentei olvidar" / "mas ainda mora no meu coração"
"Vivo chorando"	1931	Victor	Samba	Jonjoca / Castro Barbosa	Grupo do Canhoto	Benedito Lacerda	X						Desilusão Amorosa, tristeza e desejo do amor voltar / Desejo de castigo para amor devido à sua ingratidão.
"Vivo deste amor"	1934	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Alcebíades Barcelos / Armando Maçãl	X						Felicidade com o amor, porém medo da "iniméncia" da morte que "vai nos separar" ("Hoje tenho a felicidade e mais tarde sei que vou chorar")
"Você chorou"	1935	Victor	Samba	Francisco Alves	Diabos do Céu	Silvio Fernandes	X						Desilusão amorosa / Faltada fonte / "me admira você chorar por que alguém lhe deixou / quem é da orgia não sente quando perde um falso amor / e você chorou".
"Você gosta de mim"	1931	Parlophon	Marcha	Francisco Alves	Bambas do Estácio	Ismael Silva / Francisco Alves	X						Faltada marcada de marcha / "Engar não sei pra quê?".
"Você me deu o bolo"	1934	Odeon	Samba	Silvio Caldas	Org. Odeon	Alcebíades Barcelos / Alberto Ribeiro	X						Desilusão Amorosa - "O amor que eu lhe dediquei era verdadeiro [...] / Você, porém não foi sincera / Você me deu o bolo"

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"Você não jurou"	1936	Odeon	Samba	Carlos Galhardo	Orq. Odeon	Alcebíades Barcelos / Armando Maçal	X						Medo da desilusão amorosa (Ingratidão), necessidade de prova da amizade: "Você diz que me ama / Não sei / Você não jurou como eu jurei" / "Peço que jure para ter vaby".
"Você não sabe, amor"	1936	Victor	Samba	Carlos Galhardo	Diabos do Céu	Ataulfo Alves / Alcebíades Barcelos	X						Desilusão amorosa – "Minta alegria morreu desde o dia em que você esqueceu de mim". "Você jurou não cumprir e um dia partir / Chorei de dor".
"Você pra mim morreu"	1937	Columbia	Samba	Odalía Sodré	Com. Reg. PRD-2	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão Amorosa
"Você prometeu"	1935	Odeon	Samba	João Petra de Barros	Orq. Odeon	Ismael Silva / Dan Mallo Carneiro	X						Desilusão Amorosa com as mulheres
"Voltaste ao teu lar"	1933	Victor	Samba	Silvio Caldas	Diabos do Céu	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão amorosa passada, porém mulher voltou arrependida após abandoná-lo.
"Você a penta rasgado"	1927	Odeon	Samba	João de Barro		Caimito / João de Barro			X	X			"Você a Penta rasgado pra pagar uma promessa / Eu não sou malandro por que tenho trabalhado / Você de chinelo Charlotte / Terro de cimento armado / Só é o que a nota tem dado".
"Você te abandonar"	1930	Emusnick	Samba	Paulo de Oliveira	Grupo Prazeres	Heitor dos Prazeres	X						Desilusão amorosa - Qualidade ruim de som
"Você te dar"	1933	Odeon	Samba	Luiz Barbosa	Orq. Copacabana	Alcebíades Barcelos / Getúlio Maranhão	X					X	"Você te dar baiana / uma figa de Gruné" – Percussão marcante
"Você vender Jornal"	1933	Columbia	Samba	Morenada Silva	Grupo Gente do Morro	Benedito Lacerda		X					"Você vender jornal pra viver [...] / Essa crise está deixando o mundo inteiro atrapalhado / Na Alemanha já se conta seis milhões desempregados [...] / O carioca reclama que a briga é muito séria, mas chegando o carnaval ninguém mais chora miséria".

Título	Ano da Gravação	Gravadora	Gênero Catalogado	Intérprete	Acompanhamento	Compositor	Amor	Humor	Samba	Malandragem	Gênero	Questão Racial/Religiosidade e cultura afro-brasileira	Observações
"You ver se posso"	1934	Victor	Samba	Máio Reis	Diabos do Céu	Heitor dos Prazeres				X			"You ver se posso / vou seguir (?) a trabalhar / não é negócio ser malandro e dá azar / eu vou deixar essa vida de vadio / Ser malandro hoje é malhar em ferro fino."
"Zombando"	1932	Victor	Samba	Silvio Caldas	Grupo dos Piratas	Benedito Lacerda / Dario A. Ferreira	X						Deslusão amorosa - "You fazer a Deus uma oração pra você, meu bem, ter melhor coração / Porque mulher você me maltrata assim? Zombando de mim / Eu vivo a sofrer / Faz isso por querer / Por eu gostar de você" - Piano marcante



ANEXO B – Mapa do Samba de 1935 adaptado de Franceschi (2010).



**Anexo C** – Legenda do mapa presente no Anexo B

Contornado em Branco: Pequena África.

Contornado em Preto: Estácio.

01. Caminho das Lanternas
02. Pequena África
03. Canal do Manguê
04. Largo de São Domingos
05. Igreja de São Domingos
06. Rua Camerino
07. Rua General Câmara
08. Rua Senador Pompeu
09. Clóvis Inveníveis
10. Rua Barão de São Félix
11. Candomblé Nagô
12. União do Bom Viver
13. Campo de Santana
14. Igreja de Santana
15. Cabeça de Porco
16. Quartel General da Praça da República
17. Prefeitura
18. Morro do Senado
19. Beco da Luxúria ou da Pouca Vergonha
20. Rua de Santana
21. Netinhos da Vovó
22. Rua Marquês de Pombal
23. Escola Benjamin Constant
24. Balança da Praça Onze
25. Rua Senador Euzébio
26. Kananga do Japão
27. Casa de Mano Edgar

28. Rua Visconde de Itaúna
29. Congresso Musical Estrela do Amor
30. Cruzeiro do Sul
31. Casa da Tia Ciata
32. Casa de Pai Assumano
33. Ita Club
34. Fábrica de Gás
35. Rua Marquês de Sapucaí
36. Morro da Providência
37. Morros do Pinto e Nheco
38. Mangue
39. Morte de Mano Edgar
40. Rua Laura de Araújo
41. Estácio
42. Rua Salvador de Sá
43. Rua Frei Caneca
44. Casa de Detenção e Casa de Correção
45. Largo da Balança de São Carlos
46. Igreja Metodista
47. Morro de São Carlos
48. Rua Maia Lacerda
49. Rua do Estácio de Sá
50. Deixa Falar
51. Casa de Mãe Domingas
52. Bar Apolo
53. Café do Compadre
54. Café do Pavão
55. Gafieira Império
56. Largo do Estácio
57. Escola Normal
58. Escadaria de São Carlos