

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Carlos Eduardo Amaral de Paiva

**PALMEIRA DO MANGUE NÃO VIVE NA AREIA DE
COPACABANA: O samba do Estácio e a formação de uma
esfera pública popular em fins dos anos 1920.**



ARARAQUARA – S.P.
2010-07-08
CARLOS EDUARDO AMARAL DE PAIVA

**PALMEIRA DO MANGUE NÃO VIVE NA AREIA
DE COPACABANA:** O samba do Estácio e a formação de
uma esfera pública popular em fins dos anos 1920.

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Faculdade de Ciências e Letras –UNESP/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de Mestre, em
Sociologia

Linha de pesquisa: Cultura e Pensamento Social

Orientadora: Prof. Dr^a.Eliana Maria de Melo Souza

ARARAQUARA – S.P.
2010

Paiva, Carlos Eduardo Amaral de

Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana : a
formação de uma esfera pública popular em fins dos anos 1920/
Carlos Eduardo Amaral de Paiva – 2009

138 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

ORIENTADORA: ELIANA MARIA DE MELO SOUZA

1. Sociologia. 2. Escolas de samba -- Rio de Janeiro (RJ).
3. Cultura. 4. Sambistas. 5. Classes sociais. I. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, por me apoiarem incondicionalmente no decorrer de toda a graduação e no decorrer de minha pesquisa.

À professora Eliana Maria de Melo Souza, que tão bem soube equilibrar o rigor acadêmico com a imaginação sociológica, pela dedicação e respeito à minha pesquisa, e que ao longo desse caminho mostrou-me o verdadeiro sentido da palavra orientação.

Ao professor Dagoberto Fonseca, pela prontidão e pelos ricos conselhos. Ao pesquisador José Adriano Fenerick pelas sugestões e idéias dadas desde a elaboração do projeto de pesquisa, sem as quais essa dissertação não teria se concretizado. Ambos participaram de minha banca de qualificação contribuindo e motivando a elaboração desse texto.

À Silvia e a todos os funcionários da biblioteca da FCL, sempre atentos e dedicados aos nossos pedidos. Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), pela disponibilidade, ajuda e presteza.

Ao Humberto Franceschi, pesquisador dos sambistas do Estácio e ao Ogã Mestre Humberto, conhecedor das entidades e dos mistérios do candomblé angolano, pela humildade de compartilharem comigo seus conhecimentos em entrevistas cedidas em trabalho de campo.

À Débora, pelo apoio e pela compreensão dos momentos roubados.

Aos amigos Camilla Massaro, Daniela Vieira, Danielle Tega, Ettore Medina e Maurício (Ceará) pelas leituras e pelo diálogo amigo que serviram para enriquecer e abrir novas perspectivas sobre a pesquisa.

Ao Gabriel e à Cristine pela acolhida e hospedagem durante minhas pesquisas de campo na cidade do Rio de Janeiro.

Gostaria de agradecer ainda aos meus amigos que de alguma forma ajudaram a tornar esse caminho solitário um pouco mais leve: Aline, Carol, Christian, Eliana, Elisângela, Érika, Estevão, Fernando (Batata), Flávia, Mauro, Melina e Robson (Cebinho).

Aos companheiros de música na cidade de Araraquara, que desde a graduação vêm tornando minha estada nesta cidade mais alegre e simpática: Douglas (Mosquito), Marcelo (Bongô), Chico, Sniffo, Rafaela, Rodrigo (Carioca), Leandro (Pitta), Elber, Caio (Mudo), Ana Carolina, Juninho e Jorginho.

Aos amigos inesquecíveis da República Quilombo que me acolheram desde minha chegada na cidade de Araraquara: Alexandre (Pica-pau), Fábio (Panda), João, Luís Gustavo (Kinho), Maicon Nicolino, Thomas Edson Kodak, que nossa casa continue dentro de nós.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pelo financiamento à pesquisa ao longo de 12 meses, e ao Programa de Pós Graduação em Sociologia.

É quase impossível falar a homens que dançam...

Silvio Romero

É quando se vêem, sob o silêncio das longas palmeiras que bordejam o canal do Mangue, ao lado da velha negra de setenta ou oitenta anos, que ainda veio sambar na Praça Onze, a menina e o menino de seis e sete anos, que sambaram, também, como mascote no cortejo – e, na relva do jardim ali perto, estão os pequeninos que ainda mal sabem andar e as crianças ainda de peito, que dormem sobre um xale, vestidos exatamente como baianinhos em miniaturas, os olhinhos fechados sob o turbante colorido, as mãozinhas lassas, mergulhadas, imóveis, numa cascata de miçangas.

Cecília Meireles

RESUMO

Este trabalho estuda a produção musical dos sambistas que faziam parte do grupo que ficou conhecido como “pessoal do Estácio”, criadores da *Deixa Falar*, considerada a primeira escola de samba no Rio de Janeiro, fundada no ano de 1928, e responsáveis pela modificação rítmica e temática do samba no fim da década de 1920. Utilizando-se da idéia de formação de uma “esfera pública popular” almejamos demonstrar de que forma essas transformações, fundamentais para a demarcação do samba como gênero musical urbano, estiveram intrinsecamente vinculadas às formas de organização e sociabilidade das classes não burguesas do Brasil republicano. Desta forma, a análise da sócio-gênese do samba como gênero musical passa por uma interpretação do significado de diversas práticas dentro dessa esfera pública, tais como formas de religiosidade, processo de profissionalização e relações de gênero, que apontam para uma visão de mundo das classes populares divergente à das classes dominantes.

Palavras-chave: Samba do Estácio - Esfera pública popular

ABSTRACT

This work want to study the musical production of samba makers that compose part of the group also know as "Pessoal do Estácio", creators of "Deixa Falar", considered the first samba School of Rio de Janeiro, founded in 1928, and responsible for the rithmic and thematic modification of samba in the end of 1920 decade. Using the idea of formation of a "popular public sphere", we aim to demonstrate of how this transformations, fundamental for a demarcation of samba as an urban musical genre, were intrinsically bounded in the organization and sociability forms of non-bourgeois classes in republican Brazil. In this way, the analisys of samba formation as a musical genre pass for a interpretation of the meaning of many pratices inside this public sphere, as religiosity forms, professionalization process and gender relations, that point to a vision of popular classes divergent of dominant classes.

Key-words: Samba of Estácio - Popular public sphere

Sumário

Introdução.....	10
Preliminares teóricos	13
I Da comunidade baiana à Deixa Falar: organização e conflitos entre as classes populares cariocas	22
1.1 Negros e pobres na capital da República.....	23
1.2 A Comunidade Baiana: se organizando em torno do candomblé.....	25
1.3 O samba baiano e a formação de um gênero	29
1.4 Samba do Estácio, samba do morro	33
1.5 Dos Ranchos às Escolas: Deixa Falar, o movimento associativo das Escolas de Samba.	38
II A dança e o terreiro: formas de apropriação do espaço na esfera pública popular.....	48
2.1 A dança e o corpo: formas de apropriação do espaço	48
2.2 O ritmo como transmissão da experiência.....	52
2.3 Samba do morro é batucada	56
2.4 Da macumba ao samba	60
III Individualização e profissionalização: a formação do compositor negro e sua posição estrutural na sociedade de classes.....	72
3.1 Da Penha ao rádio: A rearticulação da tríade autor – obra – público.....	74
3.2 O Bamba e o Bacharel: A classe média como mediadora autor-obra-público.....	82
3.3 As parcerias: entre o coletivismo e a expropriação	87
IV O significado histórico da malandragem no samba do Estácio.....	96
4.1 Quem é rico nunca foi trabalhador	100
4.2 A malandragem eu vou deixar?	107
4.3 Mulheres na desordem: faces da decadência da ordem patriarcal na esfera pública popular.	116
Considerações Finais	124
Referências	126
Bibliografia.....	126

Introdução

Em 1935, Emma D'Avilla, jovem atriz vinda do sul do país para tentar a vida no Rio, encontrava Noel Rosa durante os ensaios do teatro em revista *Rio Follies*. A revista, como tantas outras na cidade, era composta de sambas e canções carnavalescas, cada atriz deveria apresentar um quadro em que seria cantada uma música em homenagem a determinado bairro do Rio de Janeiro. Emma deveria interpretar uma canção de sua escolha que falasse do bairro do Estácio de Sá. Faltando poucos dias para a estréia, Emma ainda não havia encontrado nenhum samba inédito para sua apresentação. Percebendo a aflição de sua amiga, Noel Rosa responde à atriz, “Olha, você não precisa ficar nervosa com isso. Amanhã eu trago um samba pra você”. No dia seguinte, durante os ensaios no João Caetano, o poeta da Vila chega munido de seu violão, apresentando sua mais nova composição à atriz: **O X do problema**.

Dias depois do lançamento, Noel encontra a cantora Aracy de Almeida jogando sinuca em um café da avenida Rio Branco, a amiga pergunta ao poeta se ele não teria algum samba inédito para ser gravado e interpretado por ela. Na mesma hora Noel escreve num maço de cigarros o mesmo **O X do problema**, entregando a letra e melodia à Aracy. A confusão estava feita, pelos próximos 40 anos, Emma D'Avila e Aracy de Almeida disputariam a honra de ter sido para elas que Noel fizera um dos seus melhores sambas. (MAXIMO; DIDIER. 1990 p. 370).

Se não temos como saber à qual cantora o poeta escreveu a sua canção, uma coisa é certa, a homenagem ao bairro do Estácio, é uma das melhores e mais belas descrições poéticas do bairro e do samba produzido ali:

Nasci no Estácio
Eu fui educado na roda de bamba
Eu fui diplomado na escola de samba
Sou independente conforme se vê
Nasci no Estácio
o samba é a corda eu sou a caçamba
E não acredito que haja muamba
Que possa fazer eu gostar de você

Eu sou diretor da Escola do Estácio de Sá
E felicidade maior nesse mundo não há
Já fui convidado para ser estrela do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é o X do problema

Você tem vontade que eu abandone o samba do Estácio

Para ser rainha de um grande palácio
comer um banquete uma vez por semana

Nasci no Estácio
não posso mudar minha massa de sangue
Você pode crer que palmeira do mangue
Não vive na areia de Copacabana

Não foi por acaso que escolhemos os dois últimos versos da canção como título de nossa dissertação, de maneira irreverente e com um coloquialismo próprio, Noel Rosa sintetiza o tipo de samba que era produzido no bairro. Contrapondo o bairro do Estácio à Copacabana, região burguesa da zona Sul do Rio de Janeiro, Noel demonstra as peculiaridades do bairro, que não se encaixavam ao modo de vida burguês da então emergente Copacabana.

Diversos elementos presentes na canção do “Poeta da Vila” apresentam-se como inspiração para a presente dissertação. A escola de samba, o bamba, o mangue e o estrelato alcançado pelo samba, no entanto, a bela metáfora da palmeira do mangue que não pode viver nas ricas areias de Copacabana, sintetiza de maneira poética o intuito desse trabalho: a análise do novo samba produzido no Estácio no fim da década de 1920 e início de 1930, que se revela como de outra estirpe, assim como o modo de vida e as formas de sociabilidade entre os sambistas daquele bairro.

O bairro do Estácio constituiu-se como um verdadeiro celeiro musical. De lá não saiu apenas a primeira Escola de Samba, como também foram os sambistas do Estácio os responsáveis pela modificação rítmica do samba. Inaugurava-se um novo modo de tocar o samba, definindo o samba como gênero musical.

Ali se encontrava também a nata da malandragem carioca da época. Embora a figura do malandro já fosse conhecida nesse período, os sambistas do Estácio podem ser considerados os primeiros a se proclamarem como malandros e orgulharem-se desse estilo de vida. Um modo de vida que acabou custando caro à grande parte daqueles sambistas. Dentre os grandes sambistas do bairro, apenas dois tiveram uma vida longa, Ismael Silva e Bide (Alcebíades Barcelos). Nilton Bastos, parceiro de Ismael, morreu tuberculoso aos 32 anos, Mano Rubem, irmão de Bide, morre aos 23, também vítima da tuberculose. Em 1935 falecem dois ícones da malandragem no Estácio: Baiaco com

apenas 23 anos é vítima de uma úlcera e Brancura morre internado em um sanatório aos 28 anos.

Apesar da curta duração de produção sonora – pouco menos que uma década – foi no bairro do Estácio de Sá e seus arredores que o samba se fixou efetivamente como um gênero musical. A análise dos momentos fundadores das escolas de samba, bem como da formação do samba como gênero musical, nos permite observar um momento específico da formação de uma esfera pública popular. Não se trata de uma visão romântica da cultura popular em que o povo é guardião de uma cultura espontânea, mas uma análise das formas de sociabilidade e organização daqueles sambistas, vistos como agentes de suas práticas sociais.

No decorrer dessa pesquisa nos deparamos com inúmeras dificuldades, tanto de ordem teórica quanto no que se refere à busca de fontes primárias. A primeira viagem para trabalho de campo na cidade do Rio de Janeiro acabou frustrando as expectativas de pesquisador inexperiente, que imaginava encontrar os documentos referentes ao objeto facilmente prontos para análise. Depois dos ricos conselhos dados pelo professor José Adriano Fenerick, presente banca de qualificação, tivemos a oportunidade de voltar ao Rio de Janeiro, dessa vez com um roteiro mais bem definido. No entanto, como já é sabido por aqueles que buscam se enveredando pelos caminhos da pesquisa de documentos não oficiais no Brasil, comprovamos a desorganização e a falta de cuidado em preservar o rico patrimônio musical do país, reflexo da falta de memória histórica não oficial e da burocratização de algumas instituições públicas.

Mesmo com essas dificuldades, a crítica não deve ser generalizada, gostaria de elogiar aqui o importante acervo de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, aberto ao fácil acesso do público de maneira simples e eficiente sem a danificação dos importantes documentos históricos ali encontrados. Aproveito para parabenizar também a iniciativa do Instituto Moreira Salles, que disponibiliza publicamente em seu site as importantes discografias dos pesquisadores Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão, o que facilitou bastante essa pesquisa, e acredito que de muitos outros pesquisadores, atitudes como essas demonstram que o desenvolvimento tecnológico pode também ser usado para o bem público. Além do site, as fontes musicais foram buscadas em CDs remasterizados de discos originais.

O projeto inicial desse trabalho buscava uma análise da formação da escola de samba *Deixa Falar*, entretanto, as dificuldades relatadas acima obstaculizaram o encontro de fontes primárias em que se pudesse ancorar esse trabalho. Dessa forma, buscando contornar essa primeira dificuldade, optamos por ampliar o objeto, não mais focando apenas a escola, mas principalmente o samba produzido no bairro do Estácio. Essa nova perspectiva acabou levando o trabalho a novos rumos imprevistos, mas extremamente profícuos.

Assim, buscamos usar a idéia de “esfera pública popular”. Esse novo referencial teórico nos permitiu uma abordagem que não se restringe apenas à música em si, mas à produção musical em relação com os modos de vida das classes populares.

Esse trabalho pretende analisar a formação do samba como gênero musical dentro de uma esfera pública popular que surge no Rio de Janeiro entre o fim da década de 1920 e início da década de 1930, para tanto nos pautaremos na articulação de alguns elementos fundamentais na formação do gênero. No primeiro capítulo observaremos a organização dos sambistas em torno da escola de samba *Deixa Falar*, considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. O segundo capítulo buscará evidenciar a mudança rítmica operada por aqueles sambistas, vinculando essa mudança a dois aspectos fundamentais nas formas de sociabilidade popular, a dança e as manifestações litúrgicas dos sambistas. O terceiro capítulo se pauta em uma análise da formação de um mercado musical e do processo de individualização dos compositores, buscando enfatizar como se deu o processo de integração daqueles músicos no nascente mercado musical da época. Por fim, no quarto capítulo verificaremos a temática da malandragem entre aqueles sambistas, o seu significado histórico em consonância com o modo de vida dos sambistas, a respeito do trabalho e das relações entre gêneros dentro da esfera pública popular.

PRELIMINARES TEÓRICOS

Ao situar a produção sonora daqueles sambistas, deparamos-nos com uma série de dificuldades dada a complexidade do tema. Trata-se evidentemente de uma manifestação cultural popular, no entanto, o contexto urbano em que foi criado acaba complicando a sua classificação, principalmente em virtude da complexidade midiática surgida com o desenvolvimento tecnológico presente na cidade. Essa dificuldade pode

nos levar à classificação dessas manifestações como produtos da Indústria Cultural, ou ainda como uma cultura massificada. No entanto, duas objeções a essas classificações devem ser feitas, primeiramente, mesmo já encontrando um germe da Indústria Cultural, não podemos falar nesses termos para a produção cultural do Rio de Janeiro da década de 1920 e 1930, já que uma das principais características da Indústria Cultural é sua forma sistêmica e racional, o que ainda não se configurava na época estudada. Uma segunda objeção se refere aos usos do termo, já que esse conceito acaba tirando dos sambistas aqui estudados o papel de agentes ativos na produção cultural.

Além disso, quando Adorno formulou seu conceito de Indústria Cultural, o autor se referia à junção de duas esferas, a erudita e a popular; ao racionalizar essas duas esferas o capitalismo acabaria tanto com o caráter sério e contemplativo da esfera erudita, como com o caráter espontâneo e crítico da esfera popular.

Como bem notou José Miguel Wisnik (1980), a música popular no Brasil, pela sua inserção e vitalidade, não se oferece como um campo dócil à dominação econômica. Algumas singularidades de nossa formação cultural são fundamentais para uma interpretação da produção musical no Brasil. Entre nós não houve a formação de uma tradição da música erudita, desta forma o uso da música nunca foi apenas estético e contemplativo, mas um “uso interessado”, nas palavras de Mário de Andrade, ou seja, a música no Brasil está atrelada às festas, ao canto de trabalho e às manifestações religiosas. A cidade, o rádio e o desenvolvimento fonográfico serviram como uma “grande caixa de ressonância” destas manifestações musicais.

Essas objeções não desmerecem o conceito de Indústria Cultural formulado por Adorno, nem pretendem afirmar que ela não exista no Brasil tão racionalizada e poderosa como nos países de capitalismo central, mas atentar para as mediações necessárias para o bom uso do conceito em países periféricos. Dessa forma, o objetivo pretendido nessa dissertação, bem como as especificidades do objeto, nos levou a formulação da idéia de formação de uma esfera pública popular, acreditamos que essa idéia pode nos ajudar a abarcar tanto as produções sonoras, quanto os modos de sociabilidade das classes populares, enriquecendo nossa análise e dando voz ativa ao objeto da pesquisa.

A idéia de uma esfera pública popular se inspira na obra de Habermas, **Mudanças estruturais na esfera pública burguesa** (1984), e no debate em torno dessa obra, que

teve no pensamento de Oskar Negt uma das maiores contribuições para análise de uma forma de esfera pública proletária, ou não burguesa.

O livro de Habermas, escrito em 1962, teve grande repercussão em sua época, o autor faz um franco diálogo com seus mestres, Adorno e Horkheimer. Buscando uma abordagem sócio-histórica da **Dialética do Esclarecimento**, Habermas analisa a dissolução do espaço público burguês desencadeado pelo desenvolvimento e complexidade do capitalismo. (CAMPATO, 2007, p. 21)

A esfera pública burguesa em Habermas é uma categoria histórica que surge na Europa iluminista impulsionada pelo desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. Assim, a burguesia que surgia como uma nova classe, economicamente dominante, mas apartada do poder estatal, criou uma esfera pública condizente aos seus interesses de classe em que pudesse desenvolver suas atividades comerciais. Nesse sentido, a esfera pública burguesa já surgia amparada pela autonomia privada do indivíduo proprietário burguês.

Por meio da publicidade – uso público da razão no sistema filosófico kantiano – a burguesia exercia sua participação política na sociedade. Assim, a formação de uma esfera pública burguesa surge como uma crítica às práticas arbitrárias do poder absolutista. No entanto, seu desenvolvimento cada vez mais atrelado aos interesses privatistas leva a um processo de decadência crítico-ideológica, transformando-a em aparelho publicitário voltado aos interesses da classe dominante.

Mesmo em se tratando de uma crítica radical à esfera pública burguesa, a tese de Habermas sofreu uma série de críticas, principalmente por se pautar apenas na burguesia como agente histórico. Em que pese seus limites, a idéia da formação processual de uma esfera pública se apresenta como importante instrumento teórico para se pensar em formas de sociabilidade desenvolvidas fora do âmbito estatal, tanto no que se refere à burguesia, quanto ao proletariado ou às classes populares de maneira geral.

Oskar Negt, pensador pertencente à chamada segunda geração da Escola de Frankfurt, buscou estabelecer um diálogo com Habermas formulando a idéia uma esfera pública proletária, que se fundamenta principalmente na experiência de vida das classes populares. Assim, nessa outra esfera pública, a temporalidade linear imposta pela divisão do trabalho na sociedade burguesa é substituída pelo tempo efetivo das relações da vida nas esferas públicas proletárias. Negt busca enfatizar as experiências de luta da

classe operária, demonstrando que, ao contrário de uma esfera pública burguesa, essa outra esfera não possui instituições duradouras que a ancoram, caracterizando-se de maneira fragmentária e difusa na experiência de vida e de luta da classe trabalhadora. “A esfera pública proletária não se forma, portanto, num estado puro, mas numa permanente situação de luta com a esfera pública burguesa.” (NEGT, 1984, p. 39)

Os pressupostos teóricos sugeridos por Negt têm como principal vantagem a inserção das classes populares no processo de construção de uma opinião pública, relativizando o papel da burguesia como única agente no processo histórico.

A idéia de uma esfera pública popular nos remete a pensar em uma cultura popular, bem como padrões de sociabilidade específicos desenvolvidos nessa esfera, que no caso desse trabalho se revela principalmente no campo musical.

No que se refere à cultura popular, buscamos uma análise ancorada nas idéias de Stuart Hall (2003). Para o autor, na transição de um capitalismo agrário para o capitalismo industrial, as culturas populares, tornam-se um verdadeiro campo de luta pela hegemonia do capital, já que a constituição de uma nova ordem exigia a transformação dos sentidos mais amplos dessas manifestações culturais:

A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. As culturas populares não são, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que a sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. (2003, p. 232)

Para Hall, a tradição não é vista apenas como conservadorismo anacrônico, tampouco as classes populares se reduzem à massa manipulável, o autor busca um duplo movimento dentro da cultura popular que se configura em uma dialética entre *contenção* e *resistência*. Assim, se por um lado há expropriação, por outro, há também uma resistência à subordinação.

Nesse sentido, o conceito de cultura popular ganha força analítica por se referir às manifestações culturais não burguesas. O conceito vinculado a uma questão de classe não se confunde com o nacional e nem com o massivo, duas categorizações muito usadas para mascarar tensões e conflitos presentes na cultura popular.

Outro autor que buscou entender a cultura fora do âmbito burguês, evitando caracterizar essas manifestações culturais como massivas, foi Raymond Williams.

Analizando a idéia de cultura na Inglaterra, e a sua diversidade de significados no decorrer histórico, Williams enfatiza a busca do conceito de cultura como uma resposta às mudanças nos modos de vida dos membros da sociedade, advindas principalmente, com a Revolução Industrial.

Para o autor, cultura não se reduz aos artefatos materiais produzidos por determinada classe ou grupo social, já que cultura se refere a um modo de vida:

A base para uma distinção entre cultura burguesa e cultura da classe trabalhadora não está senão secundariamente no campo do trabalho imaginativo e intelectual e, ainda assim, não é fácil de ser feita, pois como vimos, o problema se complica com os elementos comuns resultante de uma linguagem comum. A base primária deve ser buscada no modo total de vida, e ainda aí, não devemos limitar-nos a evidências tais como a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer. A produção industrial tende a impor uniformidades nesses campos. A distinção vital se coloca em nível diferente. O elemento básico de distinção da vida inglesa, a partir da Revolução Industrial, não é a língua, nem vestimenta, nem o lazer – pois tudo isso tende, indubitavelmente, para uniformidade. A distinção crucial está em formas alternativas de se conceber a natureza da relação social. (WILLIAMS, 1969, p. 333)

Dessa forma, mais do que produção material, a cultura em Williams aparece como todo um modo de vida que envolve hábitos, visões de mundo, idéias compartilhadas e formas de sociabilidade. O projeto intelectual de Williams busca ressaltar a distinção entre um modo de vida burguês, em que prevalece a supremacia do indivíduo, e um modo de vida da classe trabalhadora, em que haveria um padrão de sociabilidade comunitarista centrado num princípio alternativo de solidariedade.

É importante ressaltar que Stuart Hall e Raymond Williams fazem parte do importante grupo de intelectuais ingleses dos chamados *Cultural Studies*. Mesmo quando cada autor apresenta uma maneira diferenciada de tratar a questão, notamos no pensamento desse grupo um empenho constante em pensar a cultura dos de baixo, “buscando formas de resistência à cultura capitalista nos significados, valores e conhecimentos produzidos pelos que o sistema deixa de fora e explora” (CEVASCO, 2000, p. 69)

Ao situar a produção cultural no campo da luta de classes, estes autores contribuíram de forma ímpar para a formulação de uma nova idéia a respeito de cultura, já que nesse caso a cultura não se refere apenas ao campo das belas artes, mas também ao modo de vida. Nesse sentido, os artefatos culturais, que não se restringem a

determinado grupo ou classe, possuem significados e modo de recepção diferentes para as diferentes classes sociais.

As distinções de classe presentes nas concepções de cultura entre esses autores nos permitem enfatizar formas de sociabilidades populares diferentes das desenvolvidas pela burguesia. No entanto, ao pensarmos a cultura popular nas Américas, não podemos deixar de lado outro importante elemento na formação sócio-cultural dos países desse continente: a escravidão étnica.

A questão étnica, articulada às relações entre classes, complexifica a idéia de cultura popular. Demonstrando a força e atualidade dessas formulações no outro lado do Atlântico, Paul Gilroy, em sua obra **O Atlântico Negro** (2001), oferece uma perspectiva inovadora para pensar a complexidade da cultura negra nos países marcados pela experiência da escravidão racial. O autor destaca a formação de uma experiência diaspórica que tem sua matriz na travessia do Atlântico. Dando especial importância à experiência da escravidão, o sociólogo apresenta severas críticas à idéia essencializada da identidade negra. Para Gilroy, o processo identitário dos negros não se fundaria nem na África, nem nos nacionalismos do Novo Mundo, mas antes em uma “dupla consciência negra”, a consciência da construção cultural negra nos países americanos em conflito com a consciência de sua condição de escravizados.

Gilroy enfatiza o uso público da música na cultura negra como fundamento de uma contra-modernidade que reivindica sua participação na esfera pública, denunciando o caráter irracional e anti-iluminista da modernidade ocidental embasada na escravidão. Assim, a música nas Américas, com sua forte influência africana, pode ser reveladora de uma maneira específica da formação de uma esfera pública popular.

O poder e significado da música no Atlântico Negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas com sucedâneos para outras formas de autonomia negada pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (GILROY, 2001, p. 160)

O autor demonstra outras formas de linguagens viáveis à participação política; sendo negado aos escravos e seus descendentes a alfabetização e os meios institucionais de inserção cultural, estes lançam mão de linguagens musicais e performáticas na formação de uma esfera pública contra-hegemônica. No caso brasileiro essa forma de participação política é ainda mais incisiva, levando em consideração que o acesso à literatura se deu de maneira mais restrita. Desta forma, para além dos circuitos literários burgueses como formadores de uma opinião pública, podemos ver na musicalidade popular uma forma de expressão inserida dentro de uma esfera pública popular.

A perspectiva apontada por Gilroy pode nos servir como parâmetro para pensarmos as culturas populares no Brasil. Em seu ensaio **Literatura e Subdesenvolvimento** (1989), Antonio Candido atenta para o caráter violento dos meios de comunicação de massa inseridos nos países Latinos Americanos. Candido demonstra que no Brasil não houve a fomentação de uma cultura literária e escrita para a grande maioria da população, desta forma nosso desenvolvimento cultural passa de uma forma pré-escrita que se insere diretamente na cultura massificada. As populações rurais, que são empurradas para as cidades, passam diretamente do folclore a uma espécie de folclore urbano, representado pelos grandes veículos de comunicação de massa. O resultado desse analfabetismo generalizado é o parco desenvolvimento da literatura nacional e a extrema força dos meios de comunicação de massa. No entanto, cabe uma ressalva: se por um lado a literatura se manteve sob o domínio de uma pequena classe dominante intelectualizada, a música popular, relegada às classes com pouca ou nenhuma inserção aos meios institucionais de letramento, obteve grande desenvolvimento atrelada às manifestações religiosas e festividades populares, ou seja, pensando pelas perspectivas de Gilroy e Raymond Williams, podemos buscar entender outras manifestações culturais não burguesas que têm como centro o modo de vida das classes e grupos sociais.

Não queremos aqui defender que o analfabetismo venha a constituir um valor positivo no desenvolvimento cultural de determinada sociedade, mas demonstrar que, por mais que não estivessem integradas aos meios oficiais de fomentação cultural, as classes populares desenvolveram formas de participação culturais e políticas paralelas aos núcleos letrados da burguesia.

Assim, buscaremos enfatizar uma discussão a respeito da música popular para além dos modelos de standardização presentes em diversos estudos sociológicos ou históricos. Usando uma metáfora extraída do conto **O Recado do Morro** de Guimarães Rosa, José Miguel Wisnik (2004, p. 170) sugere que a música popular brasileira seria uma espécie de rede de recados:

(...) ali há um recado ouvido por um eremita, recado que vem de debaixo da terra, de “debaixo do barro do chão”, e que passa de boca em boca de forma ininteligível por sete personagens marginais (visionários, crianças, débeis mentais), o sétimo dos quais lhe dá forma acabada de uma canção – é o cantor popular. Graças a progressiva transmissão do recado, que passa por estágios de fragmentárias intensidades dionisiacas até sua apolínea forma final, o herói toma consciência de que está sendo vítima de uma cilada, e se salva da morte. Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados onde o conceitual é apenas um de seus movimentos, o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

A metáfora usada por Wisnik aponta para a formação da música popular a partir das formas de sociabilidade populares. Colocando a discussão em outro patamar, Wisnik demonstra que a canção popular pode ser interpretada para além de seu processo de subordinação. Desta forma, a canção, vista em seu momento formal, carrega em suas raízes populares modos diferentes de sociabilidade, com suas “pulsões telúricas, corporais e sociais”.

Esse trabalho busca uma análise da formação de uma esfera pública popular em que a música, no caso o samba do Estácio, se apresenta como uma importante chave para pensarmos os modos de vida, organização e sociabilidade das classes populares durante a Primeira República. Tomando cultura não só como artefato exterior, mas também prática do vivido embasado na experiência das classes populares.

Para tanto, é de fundamental importância o uso de alguns ensaios e estudos que buscaram retratar os modos de vida, as formas de sociabilidade e as visões de mundo das classes populares, bem como o lugar reservado a essas classes em uma sociedade periférica marcada pela escravidão étnica.

Em seu ensaio **Dialética da Malandragem** (1985), Antonio Candido faz uma rica análise dos padrões de sociabilidade dos homens livres na cidade do Rio de Janeiro do século XIX. Por meio da análise crítica do romance **Memórias de um Sargento de**

Milícias, Candido desvenda uma nova faceta no que se refere à organização social dos pobres no período joanino, revelando uma forma peculiar no ritmo da sociedade assentado sobre uma dialética entre a ordem e a desordem.

Candido demonstra que a ordem instituída na sociedade ainda jovem procurava uma disciplina a fim de se equiparar às sociedades do Velho Mundo, desenvolvendo certos mecanismos jurídicos de contenção que na verdade apenas criavam uma ilusão de ordem regular, ordem essa que se via envolvida pela desordem reinante da sociedade. Tal situação, criada pela brutalidade do trabalho escravo, desenvolveu uma mobilidade parasitária dos homens livres – nem proprietários, nem escravos – entre o lícito e o ilícito, a ordem e a desordem, instituindo um ritmo próprio na sociedade brasileira.

Mais que um capítulo de nossa história, a escravidão que perdura até o fim do século XIX, desenvolveu padrões de sociabilidade assentados na agricultura escravocrata que se estendiam à cidade. Os homens livres, mal-inseridos nas estruturas sócio-econômicas – nem proletários nem proprietários – não tinham como sobreviver sem a patronagem e o favor das classes dominantes. Tal padrão de sociabilidade, embasado naquilo que Roberto Schwarz (1973) denominou como “lógica do favor”, negava em todas as instâncias os preceitos liberais importados pelas elites oligárquicas do país. O fim da escravidão e o advento da República perpetuam esta lógica sobre um novo regime político, aumentando ainda mais o contingente de homens recém-libertos sobre o guarda-chuva da patronagem.

Dessa forma, a escravidão racial no Brasil, que por sua vez está vinculada ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo ocidental, deixou profundas marcas no país, formando hábitos, costumes e modos de sociabilidade específicos, que se impregnaram pela sociedade de maneira geral.

Podemos afirmar que desde a época colonial já vinham se desenvolvendo formas de sociabilidade peculiares na sociedade brasileira. Tais formas de sociabilidade instituíram padrões relacionais entre classes refletindo a singularidade de nossa formação, enraizando modelos de comportamentos sociais que podem ser observados até os dias de hoje.

I Da comunidade baiana à Deixa Falar: organização e conflitos entre as classes populares cariocas

A bibliografia que trata do samba e da música popular de maneira geral, é unânime em eleger o samba do Estácio como um marco da transformação da música popular no fim da década de 1920. O samba do Estácio representa a delimitação do samba como gênero musical, chamado também de samba de terreiro, vinculado aos morros cariocas, lançando as bases estéticas para a produção musical do samba urbano a partir de então.

A definição de gênero em qualquer manifestação artística pressupõe um aspecto normativo, mesmo em se tratando de música popular, em que as dinâmicas das práticas culturais acabam vazando o plano normativo pelos constantes contatos inter-culturais. Como afirma o musicólogo José Jorge de Carvalho (2000, p. 7-8), “precisamos de gêneros musicais, e precisamos que eles sejam estáveis, porque temos dimensões emocionais e afetivas de nós mesmos que devem encontrar expressão”. Utilizando o clássico estudo de Todorov a respeito dos gêneros literários, Carvalho busca enfatizar o caráter historicamente determinado de gênero, não só na literatura como também na música, funcionando como “horizonte de expectativas” para o receptor e “modelo de escrita” para o autor. (2000, p. 8) Desta forma, apesar dos hibridismos presentes na música popular, a definição de um gênero pressupõe certa estabilidade estética para que se enquadre em determinada norma. Há no modelo normativo de gênero uma forte influência estruturalista, no entanto, se observarmos determinado gênero como construção histórica formada por práticas culturais dinâmicas em constante contato, o conceito torna-se funcional para a análise da formação de uma tradição cultural dentro de uma configuração social determinada.

No que se refere à forma, os sambistas do Estácio inauguraram uma nova maneira de tocar samba, por meio da incorporação de um ritmo sincopado², em que prevalece a batucada, ou seja, o uso de instrumentos percussivos. Quanto ao conteúdo temático, este novo gênero tratará basicamente da temática urbana, desvinculando-se de temas sertanejos ou modinhas folclóricas que prevaleciam na música popular até a década de 1920.

1 Entre eles: CABRAL, Sérgio 1996a. CALDEIRA, Jorge 2007. FENERICK, José Adriano, 2005. LOPES, Nei 1992. SANDRONI, Carlos. 2001.

2 “Ritmo mais sincopado” refere-se a uma forma rítmica em que prevalece o uso da síncopa, dando uma maior complexidade e dinâmica ao andamento da música. Discutiremos a idéia e o conceito de síncopa no 2º capítulo, por ora a definição de forma rítmica mais complexa é suficiente.

Além das inovações estéticas, os sambistas do bairro do Estácio são ainda considerados pioneiros na criação de uma “Escola de Samba”, a *Deixa Falar*. Apesar da curta duração – 1928 a 1932 – a *Deixa Falar* se constituiu como modelo para que outros bairros, como Mangureira e Oswaldo Cruz, também se organizassem em torno de escolas. Os significados e tensões em torno da formação dessa escola de samba refletem a forma que aqueles sambistas encontraram para se organizar, manter e inventar suas tradições musicais.

1.1 Negros e pobres na capital da República.

O início do século XX marca um momento de inflexão nas culturas populares. O desenvolvimento urbano, a industrialização e o surgimento de uma indústria de entretenimento são alguns elementos que afetam diretamente o modo de vida das classes populares no Rio de Janeiro, que de maneira geral constituiu-se de imigrantes, em sua maioria de origem européia, e de um enorme contingente rural de homens livres e ex-escravos que chegam às cidades.

Como se sabe, a condição de homem livre relegada aos ex-escravos não lhes conferiu nenhuma vantagem imediata, nem a longo prazo. A lei de terras, promulgada em 1850, quando a abolição já parecia algo inevitável, instituiu o cativo da terra no momento em que o trabalho se tornava livre, reservando aos recém-libertos, como única solução, a migração para os centros urbanos. A cidade do Rio de Janeiro, que já contava com um grande contingente de escravos e negros libertos antes da abolição, será o grande pólo de atração da massa dispersa com o fim da escravidão.

Sidney Chalhoub (1986, p. 25) aponta para o crescimento populacional no Rio de Janeiro de 522.651 habitantes em 1890, para 811.443 em 1906. Tal crescimento acelerado está intimamente ligado à migração de escravos libertos da zona rural e à imigração de trabalhadores de origem européia. Apoiando-se no censo de 1890, o autor aponta para a existência de 180 mil indivíduos, ou seja, 34% da população, identificados como negros ou mestiços, o que tornava o Rio de Janeiro a cidade com maior concentração desta população no sudeste do país.

A transformação da cidade do Rio de Janeiro em capital da República foi acompanhada por uma série de reformas de caráter autoritário. Visando principalmente a adequação da cidade ao modo de produção capitalista exportador, as reformas instituídas na capital buscaram a remodelação do centro e do porto. Derrubando os

cortiços e expulsando dali as classes populares indesejáveis, os engenheiros tentavam adequar a paisagem da cidade à *Belle Époque* com a abertura de grandes avenidas que beneficiavam a circulação de homens e mercadorias. A reforma do porto, por sua vez, procurava atender à demanda imposta pela economia exportadora de café, estabelecendo desta forma, o pacto entre o Estado republicano e as oligarquias cafeeiras.

Tais reformas cumpriam a agenda de modernização de nossa recente República, sem a preocupação com questões de saneamento básico, moradia popular e transportes urbanos, dividindo a cidade geograficamente entre os bairros burgueses da Zona Sul e os subúrbios da Zona Norte.

Seguindo uma política “regenerativa”, inicia-se a campanha de importação de mão-de-obra estrangeira, mais especificamente européia. Embasadas nas ideologias racistas do fim do século XIX, nossas elites acreditavam que a importação de trabalhadores europeus brancos cumpriria a tarefa de regeneração da “raça brasileira” embranquecendo nossa população em algumas décadas, o que levaria a uma equiparação à civilização européia (SKIDMORE, 1976). Dessa forma, o país recebia um enorme contingente de imigrantes europeus culturalmente e etnicamente idealizados. Tal política racista acabou levando a maioria dos negros recém-libertos à condição de exército industrial de reserva nas grandes cidades que se industrializavam.

Assim como a “lei de terras” não incorpora o negro ao campo, a política racista não incorpora o negro à indústria, criando desta forma um grupo marginal, nem campesinato nem proletário. O ex-escravo na recém-formada sociedade de classes torna-se um ser anômalo: sem memória, sem história e sem um lugar fixo na estrutura social, suas manifestações culturais são perseguidas, reservando ao grupo social a indeterminada posição de marginalizados no sistema (WISSENBACH, 1998, p. 97-98).

A remodelação da capital da República começa já no século XIX, com a tentativa de extinção dos cortiços e moradias populares no centro da cidade. Sidney Chalhoub, em seu livro **Cidade Febril**, narra a demolição do *Cabeça de Porco*, mais conhecido cortiço do Rio no fim do século XIX. Após a demolição do cortiço, tarefa que mobilizou mais de cem trabalhadores da Intendência Municipal, o prefeito Barata Ribeiro, “num magnânimo rompante de generosidade, mandou facultar à gente pobre que habitava aquele recinto a tirada de madeiras que poderiam ser aproveitadas em outras construções” (1999, p. 17). Os antigos moradores do *Cabeça de Porco* nem precisaram deslocar-se muito de suas imediações, logo atrás do recém destruído cortiço havia uma área livre para construção de suas futuras casas, o Morro da Providência,

futuro Morro da Favela. “Nem bem se anunciava o fim da era dos cortiços, e a cidade do Rio já entrava no século das favelas” (Idem).

Em 1897, com o fim do massacre de Canudos, chega ao Rio a leva de soldados “vitoriosos”, sem moradia fixa, esperando a recompensa de lotes de terras prometida pelo governo, esse contingente acaba se fixando de maneira provisória no mesmo Morro da Providência. Aquilo que era provisório torna-se fixo, e o lugar passa a ser chamado de Morro da Favela, em referência a uma pequena flor branca encontrada nas adjacências do arraial de Canudos.

Como afirma a historiadora Maria Cristina Wissenbach (1998, p. 94), a cidade de Canudos pode servir como referência daquilo que viriam a ser as grandes concentrações urbanas do Brasil no século XX:

Formada por populações mal fixadas na terra, de andarilhos que se deslocavam continuamente e que não tinham lugar certo na estrutura da sociedade brasileira, mas também por pequenos proprietários e comerciantes, congregando toda a sorte de mestiços, indivíduos e famílias que deixavam para trás suas querências, vendia seus bens em nome da esperança de um vir a ser. Canudos de certa forma prefigurava a explosão demográfica das cidades.

Podemos notar que o processo de “favelização”, no Rio de Janeiro, surge em consonância com o projeto modernizador da cidade. Formada pelas classes populares expulsas dos cortiços e por uma leva de migrantes indesejáveis à civilização tropical da *Belle Époque*, as favelas representam o outro lado do projeto modernizador da capital, a contradição entre o mundo urbano que se estruturava e o mundo rural impelido à cidade. A sugestiva imagem de Canudos é reveladora da negação da idéia de civilização importada pelas elites, dentro da própria capital da República.

1.2 A Comunidade Baiana: se organizando em torno do candomblé

Com a decadência das grandes oligarquias do Norte e ascensão da nova elite cafeeira na segunda metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro recebeu grande contingente de negros, tanto escravos quanto libertos. Grande parte deste contingente, de etnia sudanesa, irá formar uma forte comunidade baiana a partir de seus vínculos de nação³. Carmem Teixeira, uma das Tias Baianas que aporta na capital da República

3 O termo nação é usado aqui no sentido dado no candomblé, ou seja, comunidade que se distingue de outras em aspectos litúrgicos, de dialeto e toques de atabaques.

ainda criança, faz o seguinte registro da maneira como se organizavam os baianos na cidade do Rio de Janeiro.

Tinha a Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Osum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar. (...) Tinha primeira classe, era gente graúda, a baianada veio de qualquer maneira, a gente veio com a nossa roupa de pobre, e cada um juntou sua trouxa: “vamos embora para o Rio porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom”. (...) Era barato a passagem, minha filha, quando não tinha, as irmãs inteiravam pra ajudar a passagem (Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição apud MOURA, 1995, p. 43).

Em seu depoimento, Dona Carmem revela a visão daquela comunidade a respeito da sede da jovem República, a cidade que se tornava centro político, econômico e cultural do Brasil, se apresentava aos recém-libertos como um local cheio de oportunidades. Fica claro também o forte caráter agregador do candomblé praticado pelos baianos, formando um importante vínculo identitário entre aqueles que aportavam na capital.

A Pedra do Sal, no bairro da Saúde, é apontada por grande parte dos estudiosos⁴ como o berço do samba, dada a sua proximidade ao porto, local em que os primeiros negros vindos da Bahia se instalaram. A localização privilegiada do bairro também garantia o emprego na estiva, uma das poucas formas de trabalho que pelo seu caráter braçal aceitava o contingente negro. A remodelação do porto acaba atingindo o bairro, levando os membros da comunidade a migrarem para a Cidade Nova, um dos poucos bairros populares próximo ao porto que sobreviveu à reforma de Pereira Passos.

Batizado por Heitor dos Prazeres como “Pequena África”, o bairro da Cidade Nova constituiu-se como o novo centro de atração dos negros vindos da Bahia, que ali encontravam certa seguridade nas casas das tias baianas, espécie de matriarcas que por meio do comércio informal mantinham suas casas, abrigando os conterrâneos que chegavam ao Rio de Janeiro.

Foi justamente entre essa colônia dos baianos que começa a formação e divulgação do samba na cidade do Rio de Janeiro. Entre a comunidade destaca-se a figura de Hilária Batista, conhecida como Tia Ciata, que se tornou referência obrigatória

4 Entre eles, Sérgio Cabral e Roberto Moura.

na história da música popular brasileira. Chegada na capital no ano de 1876, casada com João Batista da Silva, funcionário público do gabinete de segurança, a situação de Tia Ciata permitia uma maior integração com outras classes sociais da cidade. Como atestam diversos relatos, a casa da Tia Ciata era um verdadeiro laboratório musical, onde se realizavam festas para a burguesia na sala e batucadas no fundo do quintal. A casa era freqüentada tanto por macumbeiros, sambistas e pais de santo, quanto por intelectuais e políticos influentes da sociedade carioca (ALMIRANTE, 1977, p. 47).

Ao se referir à formação da esfera pública burguesa, Habermas observa a importância das mudanças arquitetônicas das casas, que passam a contar com uma peça fundamental: o salão de festas. Essa nova peça representa uma linha divisória dentro da casa burguesa entre a esfera pública e a privada (1984, p. 62). Podemos traçar um paralelo no uso dos espaços da casa de Tia Ciata. Um duplo salão musical, que revela de forma singular o uso do espaço pelas camadas populares, enquanto o salão se apresenta como peça fundamental da passagem do privado ao público para a burguesia, o quintal é o espaço onde as práticas culturais populares se privam, mas é também o espaço em que se desenvolvem sorrateiramente as práticas culturais de uma esfera pública popular.

Apesar da forte segregação racial, diversos relatos demonstram um contato cultural permanente entre a comunidade baiana e as elites da época. Podemos observar inclusive uma pequena mobilidade social decorrente deste contato entre alguns membros da comunidade. Como, por exemplo, João Batista, esposo de Tia Ciata, que chegou a cursar até o segundo ano de medicina em Salvador, o que demonstra certa inserção entre as elites baianas. Segundo o depoimento de Bucy Moreira (MOURA, 1995, p. 95), neto de Tia Ciata, o cargo do gabinete de segurança de João Batista teria sido arranjado por sua avó, que em uma seção de candomblé havia curado a perna de ninguém menos que o Presidente da República Wenceslau Brás, este, em troca da cura, teria arrumado o cargo para João Batista. Este episódio inusitado teria sido responsável pela fama posterior de Tia Ciata.

Outro caso que revela as relações entre os membros da comunidade baiana e a elite republicana é relatado por João da Baiana (MOURA, 1995, p. 83). Convidado a tocar em uma festa promovida pelo senador Prudente de Moraes, o sambista não pôde ir, pois seu pandeiro fora apreendido pela polícia em uma festa na Penha. Interrogado pelo senador o motivo de sua ausência na festa, João explica a história da perseguição policial. Atestando o fato da perseguição ao sambista, o senador manda fazer outro pandeiro para João da Baiana, assinado e com dedicatória do próprio senador. Esse

pandeiro serviu a João da Baiana, não só como uma relíquia, mas como uma espécie de passaporte ou autorização para o sambista circular pela sociedade carioca.

Casos como os acima mencionados demonstram certa inserção daqueles sambistas na sociedade carioca, o que não significa afirmar que não sofriam perseguições ou maus tratos por parte da elite branca: obviamente havia espaços de circulação onde a comunidade baiana poderia se inserir, criando um diálogo com a elite branca da época, como relata Pixinguinha:

Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam, eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava pro outro... (apud PEREIRA, 1967, p. 227)

O depoimento de Pixinguinha demonstra que, se havia certa aceitação dos sambistas da comunidade baiana na sociedade carioca, essa não ocorria de maneira harmônica. Se por um lado figuras representativas da elite republicana, como Prudente de Moraes, abriam suas casas para os músicos da comunidade, por outro, ainda prevalecia uma hierarquia étnica de desvalorização do negro, embora isso não ocorresse com suas músicas. Assim, a música popular no começo do século XX aparece como uma espécie de passaporte aos membros daquela comunidade para adentrar na sociedade carioca. Podemos afirmar que havia um “apadrinhamento” de suas práticas culturais pelas elites brancas. A idéia de um apadrinhamento da comunidade baiana revela uma visão “paternalista” da cultura popular por parte das elites, bem como os mecanismos possíveis de integração daqueles músicos em uma sociedade etnicamente hierarquizada.

É famosa a descrição da geografia da Casa da Tia Ciata, sala de recepção onde eram dadas as festas freqüentadas pela burguesia carioca, enquanto no quintal dos fundos prevalecia o samba de roda e a batucada. José Miguel Wisnik (1983) enfatiza essa permeabilidade como um mecanismo dialógico inter-classes, em que ocorre um processo de integração e negação ao mesmo tempo. Lançando mão da categoria analítica sugerida por Muniz Sodré de “biombos culturais”, Wisnik tenta desvendar os mecanismos dialógicos que permitiram uma circularidade cultural transformando a casa de Tia Ciata em um pólo agregador das diversas experiências musicais da capital da República.

A idéia de circularidade cultural descreve bem as relações permeáveis entre as classes sociais, no entanto, tal pressuposto torna-se pouco profícuo se não levarmos em conta as relações de poder estabelecidas entre classes populares e as elites da época.

As perseguições policiais, cometidas contra as práticas culturais de pobres e negros revelam o caráter autoritário de nossa recém formada República. Havia a necessidade de um consentimento de membros ilustres da sociedade carioca para a efetivação das práticas culturais das classes populares, reforçando uma lógica do favor entre as elites e a insurgente esfera pública popular.

Efetivamente houve uma circularidade cultural, no entanto, esta era perpassada por relações de poderes e estabelecimentos hierárquicos, revelando a continuidade de uma lógica do favor entre as elites brasileiras e homens pobres e livres, como demonstra Wisnik (1983, p. 152):

Na verdade tal processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regidos certamente ainda pela dinâmica do *favor*, pois enquanto o negro avança para o espaço público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo ao seu modo formas de cultura branca de base européia, no pólo oposto os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele fonte de autenticidade “nacional” que os legitima.

A continuidade da lógica do favor – nossa mediação universal, como bem demonstrou Roberto Schwarz – desvenda também uma continuidade da política autoritária, mantendo grande parte das classes populares sobre o manto do favor, prática recorrente de uma sociedade patriarcal, dessa forma, a classe dominante revelava por meio de seus atos o enraizamento da sociedade escravista no seio da jovem República.

1.3 O samba baiano e a formação de um gênero

Mesmo já se configurando como prática cultural, podemos notar que, para a comunidade baiana, o samba ainda não se definia propriamente como um gênero musical, apresentando-se mais como uma espécie de festa do que como experiência musical da comunidade.

Ao analisar as diferentes concepções de samba no período, o historiador José Adriano Fenerick (2005, p. 103) constata que para os sambistas freqüentadores da Casa da Tia Ciata, conhecidos como sambistas da primeira geração, o samba possuía o significado de festa que geralmente era acompanhada pelo ritual litúrgico do

candomblé. Apesar daqueles sambistas já estarem inseridos em uma configuração profissional, trabalhando como músicos em salas de espera de cinema e solenidades públicas, para eles o samba se apresentava mais como uma festividade de que participavam nas casas das tias baianas. Pode-se afirmar que o samba para aqueles músicos estava muito mais próximo do pagode, como afirma Ulloa (1998, p. 57): “pagode designa o encontro do grupo com a música, o pagode é o ato de reunir-se para cantar, tocar, comer e beber”.

Desta forma, quando afirmavam fazer um samba estavam se referindo à prática festiva, que por sua vez podia se realizar fundindo-se aos rituais de candomblé. No entanto, algumas figuras que participavam destas festas já começavam a se inserir no mundo artístico, como é o caso de Donga e Pixinguinha, que formariam o famoso grupo “Oitos Batutas”, um dos primeiros grupos musicais a adentrar no mercado de bens simbólicos, tendo inclusive viajado em turnê pela França. O repertório musical dos “Oito Batutas” era composto por uma gama de gêneros musicais, como tango, lundu e maxixe, ou o samba “amaxixado” praticado na comunidade baiana.

Um dos debates mais recorrentes entre os estudiosos do samba como gênero musical se pauta na diferença entre os sambas praticados pelos músicos freqüentadores da “Pequena África” e o samba produzido no bairro do Estácio. Esta segunda modalidade de samba começa a ganhar destaque a partir do fim da década de 1920, generalizando-se como “samba do morro” e se estabelecendo como o tipo original de samba. De fato, durante a década de 1920 havia pelo menos dois tipos distintos de samba:

Para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler a pauta, pertencentes à baixa classe média, freqüentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abasileirado da polca européia. Para os negros e mestiços descendentes de escravos, nem bem proletarizados ainda, rotulados de músicos espontâneos, era um gênero novo, último estágio abasileirado do batuque angolense que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SILVA; BARBOSA, 1998, p. 82)

A diversidade musical do começo do século XX acabou causando uma série de confusões a respeito do que seria o samba como gênero musical, já que diversos gêneros eram denominados “samba”, mais por motivos comerciais do que por características estéticas do gênero.

Ao tratarmos das práticas musicais da comunidade baiana temos que ter em mente a forma organizativa daquela sociedade, bem como as principais influências que levaram

à configuração de determinada prática musical. Muitas análises buscam entender aquele tipo de samba tendo como referência o samba como conhecemos hoje em dia. Este anacronismo histórico acaba causando uma série de equívocos, já que a experiência sonora de determinada comunidade acaba sendo explicada de acordo com categorias posteriores ao desenvolvimento daquela experiência.

O samba produzido na comunidade baiana possuía ainda a influência do maxixe, daí ser também chamado de samba “amaxixado”. Segundo Mário de Andrade o maxixe “nasceu da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca pela andadura, com a adaptação da síncope afro-lusitana” (ANDRADE, 1954, p. 4), e seria, para o escritor, a primeira dança urbana brasileira. Alexandre de Carvalho (2006) afirma que o maxixe teria se transformado da adaptação da polca pelos instrumentistas, que ao tentarem acompanhar os dançarinos nos salões eram obrigados a modificar o andamento das músicas. Desta forma, o maxixe surge como uma espécie de dança, se transformando em gênero musical no fim do século XIX, e permanecendo na sociedade brasileira até início da década de 1930.

Para uma visão mais ampla do processo devemos distinguir pelo menos dois tipos de produção sonora praticadas naquele ambiente. Um tipo de samba produzido juntamente às manifestações religiosas do candomblé, nas festas e nos ranchos, e outro tipo de samba que passa a ser gravado. Uma série de mediações sociais e estéticas se impõe no processo de gravação das músicas produzidas pelo grupo; entre elas podemos citar a tecnologia de gravação ainda pouco desenvolvida na época e a maioria de arranjadores e maestros de origem européia. Além destes dois fatores de ordem pragmática, temos que levar em consideração a sensibilidade auditiva do público que começa a surgir com o desenvolvimento radiofônico. O público carioca, em sua maioria, estava habituado a ouvir polcas e maxixes, executados tanto no espaço público – como solenidades, casas de dança ou salas de cinema – quanto nos pianos presentes nas casas das famílias burguesas.

Apesar da proximidade entre o maxixe e o samba praticado pela comunidade baiana, não podemos deixar de ter em mente que este tipo de samba era também influenciado pelo “samba de roda baiano”. Tudo leva a crer que apesar das gravações se assemelharem ao maxixe, o tipo de samba praticado nas festividades da comunidade era o que denominamos como “samba de roda da Bahia” ou o samba *chulado*, como afirma Caninha, sambista freqüentador da casa de Tia Ciata (EFEGÊ, 2007, p. 24).

A respeito das influências musicais do samba da comunidade baiana, José Ramos Tinhorão faz o seguinte comentário:

Isso não queria dizer, até 1916, pelo menos, que a pessoa tivesse ido a uma festa em que se tocava ou dançava o samba como o conhecemos hoje. Mas queria dizer — como era o caso das festas no 117, da Rua Visconde de Itaúna (Casa de Tia Ciata) — que havia samba de partido alto, isto é, o samba originado da dança de umbigada africana que os baianos haviam de certa maneira estilizado, criando os estribilhos cantados ao ritmo marcado das palmas e dos pratos raspados com facas, sambando um par de cada vez, nos intervalos dos estribilhos. (TINHORÃO, 1966)

O cronista carnavalesco Vagalume, em seu livro de 1933, **Na Roda de Samba**, busca delinear uma evolução na formação do samba. Esta vai do primitivo *samba raiado*, possuindo ainda sotaques sertanejos, para o *samba corrido*, já melhorado e harmonioso, seguido finalmente pelo *samba chulado* e “civilizado”. Levando-se em conta que Vagalume sempre foi um árduo defensor do samba de roda praticado pelos baianos, pode-se presumir que o *samba chulado* e civilizado que o autor se refere era o samba praticado pelos músicos freqüentadores das casas das Tias baianas. Em seu livro, Vagalume também aponta para a proximidade deste tipo de samba com os ranchos carnavalescos: “Aqueles que no outro tempo eram julgados os ases do *chulado*, foram os iniciadores do rancho no Rio de Janeiro” (1960, p. 149).

Segundo o pesquisador Nei Lopes, chula é uma espécie de samba baiano também à base de solo e coro, porém de melodias mais completas e extensas que o samba rural comum. Ao tentar traçar uma linha evolutiva para o samba de partido alto, Nei Lopes (1992, p. 47) nos fornece o seguinte percurso:

Traçando a linha evolutiva que vem do batuque dos povos bantos de Angola e Congo até o partido alto vamos encontrar a) o lundu bailado, dando origem ao lundu canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo a um lundu campestre ainda dançado b) depois todas estas expressões confluindo para o que chamaremos de samba da “Pequena África da Praça Onze”, onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata c) depois ainda um samba amaxixado da Pequena África, dando origem ao samba do morro d) finalmente este samba do morro se dicotomizando em samba urbano feito pelos sambistas do Estácio para ser dançado cantado em cortejos; e em partido-alto próprio para ser cantado e dançado na roda.

Nei Lopes demonstra as diversas influências das experiências musicais rurais na formação do samba carioca, colocando o “samba amaxixado” produzido na casa de Tia Ciata como uma espécie de elo evolutivo até o samba de morro que se tornará o samba

de partido alto dos dias atuais. Assim, temos no moderno samba carioca pelo menos dois modelos distintos; um samba de partido alto feito em roda, e um samba já urbano, de terreiro, praticado pelos sambistas do Estácio.

Tanto na explicação de Vagalume quanto na de Nei Lopes, busca-se uma análise da formação do samba de caráter evolutivo. Tal explicação tem uma clara vantagem didática, no entanto, como toda análise que busque caracterizar formações culturais por meio de uma idéia de evolução, acaba naturalizando essa prática cultural, desprezando o aspecto de construção e invenção do gênero, bem como as forças sociais emergentes em torno dessa manifestação cultural.

Assim, ao invés de observarmos o samba do Estácio como “último estágio da evolução do samba”, seria mais apropriada uma interpretação que visasse essa manifestação musical a partir de uma sócio-gênese do samba como gênero musical urbano, partindo de uma análise que busque a configuração dos agentes sociais responsáveis pela formação do gênero em determinado momento histórico.

1.4 Samba do Estácio, samba do morro

Sobre o samba do Estácio, Bucy, neto de Tia Ciata, faz o seguinte comentário:

Um dia, minha mãe me mandou comprar manteiga pra eu tomar café antes de ir pra escola. Naquela época eu estudava na escola Benjamin Constant. Quando eu saí da escola vi quatro camaradas reunidos: era o Zeca Taboca, um rapaz que tinha apelido de brinco, o Edgar com aquela camisa de malandro característico dele, e o Rubem, que era muito alto, com aquela orelha de abano, aquela fisionomia meio grega. Tudo lá cantando samba, eu cheguei e perguntei “O que é isso?” E disseram: “Isso é um samba moderno que o Rubem fez”. E cada um dizia um verso de improviso. Mas eu não me lembro como era o samba, não. O primeiro a gravar esse tipo de samba foi o Bide que gravou **A Malandragem** com o Francisco Alves (apud LOPES, 1992, p. 54).

Como podemos observar no comentário de Bucy, apesar de vinculado aos morros, o tipo de samba produzido no bairro do Estácio era visto como uma manifestação sonora moderna. A idéia de modernidade vinculada àquele tipo de samba tem pelo menos duas conotações: significado de novo, ou seja, uma experiência sonora diferente de tudo que se fazia até aquele momento, uma segunda conotação de moderno pode se vincular à um samba urbano, ou seja, um tipo de samba desvinculado de suas raízes rurais ou africanas.

Visando marcar a diferença entre os sambistas da primeira geração e o tipo de samba vinculado ao Estácio, o cronista Jota Efegê (2007, p. 18) se referia da seguinte forma aos sambas da comunidade baiana:

Eram muito influenciados pelo africanismo dos seus mentores: Hilário Ferreira, Germano, o velho Marinho (pai de Getúlio, Amor), a Tia Assiata e mais alguns filhos de africanos que ambientaram ao nosso meio o jongo dos tios minas como derivante musical dos pontos de candomblé.

A influência africana, referida pelo cronista, sugere que o samba praticado na Cidade Nova não teria se modernizado, ou seja, teria se mantido atrelado às raízes rurais, ao jongo e ao candomblé, enquanto o samba do Estácio teria se urbanizado.

O fim da década de 1920 marca um período de formação de uma hegemonia do samba do Estácio. Jairo Severiano (1999, p. 67) demonstra que no decorrer dos anos 1930 o samba e a marcha carnavalesca se cristalizam como gêneros musicais. Entre 1931 e 1940 o samba foi o gênero mais gravado, atingindo a cifra de 32,45% do repertório (2176 sambas em 6706 composições). Sambas e marchas compuseram juntos os percentuais de 50,71% do repertório gravado nesse período.

A convivência entre os dois tipos de samba, o do Estácio e os sambas da Cidade Nova, foi permeada por tensões entre seus respectivos produtores. Em entrevista registrada por Sérgio Cabral no fim da década de 1960, Ismael Silva e Donga entram em uma discussão a respeito do que viria a ser o samba:

DONGA - Samba é isso há muito tempo: “O chefe da policia/ 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 - Isso não é samba, é marcha (CABRAL, 1999, p. 27).

Mais que um conflito de gerações, o que está em jogo na discussão entre os dois sambistas representa uma luta pela apropriação da memória histórica do samba. Donga, autor de “Pelo Telefone”, considerado o primeiro samba gravado, e Ismael Silva, responsável pela modificação estrutural do samba no bairro do Estácio, dois personagens centrais na história do samba buscando para si a paternidade do gênero.

Apesar do destaque da temática urbana carioca, o samba do Estácio também é um samba vinculado ao morro, na época de seu surgimento o gênero era também chamado de samba de morro, ou seja, das favelas.

Como referido acima, a reforma urbana na capital da República inaugura o “século das favelas”, vale ressaltar que as favelas não se formam apenas com a vinda dos soldados de Canudos, mas também dos inúmeros indivíduos despejados dos cortiços, somados a uma imensa massa de migrantes vindos para o Rio em busca de novas oportunidades. Essa massa populacional desagregada formará ali novos modos de sociabilidade, diferentes dos modos de vida presentes na cidade, opondo-se e integrando-se ao seu modo aos ditames econômicos, sociais, culturais e religiosos impostos pela sociedade carioca.

A gênese das favelas explicitada no drama social de Canudos, revelado por Euclides da Cunha, ajudou a construir uma imagem social daquelas como o Sertão dentro da sede da República. Como afirmava o médico Afrânio Peixoto, “não nos iludamos, o nosso sertão começa para o lado da avenida...” (apud VALLADARES, 2000, p. 10). Mais que uma imagem, as favelas revelam de maneira objetiva a política urbana elitista das classes dominantes da Primeira República, bem como o descaso do governo com a imensa massa de migrantes que começam a ocupar a cidade do Rio de Janeiro.

Já em 1917, João do Rio, publica uma crônica intitulada **Os livres acampamentos da miséria**, em que narra sua subida no morro de Santo Antônio para ouvir um samba, dando a seguinte descrição:

Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho, que serpeava descendo, era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e buracos. [...] O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima. [...] Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos (19__, p. 145)

A crônica de João do Rio, possivelmente influenciada pela leitura de **Os Sertões** de Euclides da Cunha, apresenta mais uma vez o sertão, figurado em Canudos, como símbolo das nascentes favelas, revelando a capital da República como uma cidade partida, a civilização e o sertão convivendo em um mesmo território.

Desta forma, notamos uma contradição no samba do Estácio. Ao mesmo tempo em que era visto como um tipo de samba moderno, urbano e civilizado, em princípio foi vinculado aos morros cariocas, vistos pela sociedade como a manifestação do atraso, do

sertão e do rural dentro da Capital da República. Ou seja, o local de sua produção negava a forma urbana da qual se revestiu aquele samba.

O bairro do Estácio não é propriamente um morro, fica localizado nas imediações do Mangue, entre a Praça Onze e o Morro do São Carlos. No entanto, sua proximidade aos morros, bem como sua primazia na formação de um novo samba acabaram vinculando sua produção sonora às nascentes favelas.

A imagem do morro é bastante recorrente quando se fala no samba produzido a partir do samba do Estácio. Entretanto, alguns depoimentos da época revelam que o samba não necessariamente teria nascido no morro. Como afirma João da Baiana:

O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para o morro fazer samba. Não havia essas favelas todas. Existia a Favela dos meus Amores e o Morro do São Carlos, mais conhecido como Chácara do Céu. Nós sambávamos nestes dois morros.

Assim, o morro aparece nessa nova produção mais como uma espécie de espaço mítico onde nasceria o samba (FENERICK, 2005, p. 208). Mesmo em se tratando de um mito, é fato que no fim da década de 1920, já se delimitava uma clara diferença entre um samba de morro, influenciado pelas batucadas, e o samba da Cidade Nova, possuindo ainda um sotaque amaxixado. Além do mais, se é verdade que João da Baiana freqüentava os morros apenas para praticar samba, também é verdade que grandes compositores do fim da década de 1920 e início de 1930, como Cartola, Carlos Cachça, Paulo da Portela, habitavam os morros cariocas.

Referindo-se à dicotomia entre os sambistas do morro e os da cidade Carlos Cachça faz a seguinte referência:

Antigamente o pessoal do morro não estava acostumado com o pessoal da cidade, tinha vergonha. Eu mesmo fui um. Gravei pouco, porque tinha vergonha de falar com o pessoal da cidade. Eu andava sempre mal vestido, e aqui embaixo tinha que encarar Ataulfo Alves todo impecável. (PIONEIROS DO SAMBA, 2002, p. 120)

No depoimento de Carlos Cachça, fica explicitada uma clara diferença de status entre os sambistas do morro e os do asfalto. Podemos afirmar que estas relações se configuravam como relações do tipo “estabelecidos” e “outsiders”, desenvolvida por Norbert Elias (1994), ou seja, a diferenciação entre os sambistas do morro e da cidade não estava isenta de uma relação de poder, em que prevalecia o estigma valorativo incorporado pelos sambistas do morro, colaborando na formação de uma auto-imagem

degenerativa daqueles. O estigma dado aos compositores do morro fica evidente também na seguinte composição, de Zé com Fome, sambista da Mangueira, citada por Carlos Cachça:

Eu vou dizer qual é a diferença do malandro para o vagabundo
É que malandro fica na cidade,
Gozando as delícias que têm nesse mundo,
E o vagabundo fica lá no morro
Cantando samba para beber cachaça
De boca aberta parecendo palhaço
E o malandro para isso não passa... (Idem, p. 120)

Ao que consta, essa composição de Zé com Fome não foi gravada. No entanto, a letra lembrada por Carlos Cachça deixa evidente uma relação estigmatizante dos sambistas do morro, vistos como vagabundos que fariam samba apenas para beber cachaça. As relações entre o samba de morro e o da cidade também foram retratadas por Caninha no seguinte samba:

Samba de morro
Não é samba
É batucada é batucada oi
Lá na cidade a escola é diferente
Só tira samba malandro quem tem patente...

A composição de Caninha, gravada em 1933, faz uma nítida separação entre o samba do morro e o samba da cidade. O samba do morro aparece como batucada, enquanto o samba da cidade seria de outra escola, é o samba patenteado. Apesar de utilizar a palavra batucada para desqualificar o samba produzido nos morros, fica clara na composição de Caninha uma distinção entre os sambas da cidade já profissionalizados, e um samba de morro em que prevalecem os batuques feitos por instrumentos percussivos.

É batucada ganhou o primeiro concurso oficial de sambas no ano de 1933, feito nos moldes do novo estilo, ou seja, batucado, sua premiação deixa evidente o sucesso do novo tipo de samba produzido no bairro do Estácio.

Contraditoriamente, o que foi denominado como “samba de morro” foi justamente um modelo de samba que se inseriu na cidade. Na verdade, trata-se de uma construção que transformou o samba de base rural em uma manifestação cultural urbana. No processo de urbanização do samba concorreram diversos fatores, que refletiram de maneira significativa tanto a forma estética como a maneira dos sambas e sambistas se apresentarem à sociedade.

Apesar dos conflitos evidentes entre os sambistas do morro e os da cidade, o fato é que, como demonstra Fenerick (2005), houve uma troca simbólica entre aqueles músicos: de um lado os sambistas da cidade buscavam as novidades musicais do morro; por outro os sambistas do morro, cujo samba ainda não era visto como uma mercadoria, viam na cidade uma maneira de adentrar no nascente mercado musical, como demonstraremos adiante. No entanto, se a cidade, o rádio e a indústria fonográfica se tornaram elementos fundamentais para a propagação do samba, outra instituição, a Escola de Samba, terá um papel fundamental para delimitar o que era samba, e o espaço social de sua produção, o morro.

1.5 Dos Ranchos às Escolas: Deixa Falar, o movimento associativo das Escolas de Samba.

Além das festas dadas pela comunidade em que prevalecia o samba de roda, batucadas e chorinho, eram famosos também os ranchos organizados pelos baianos, principalmente por Hilário Jovino, fundador dos ranchos Dois de Ouros e do legendário Ameno Resedá, na Bahia esses grupos saíam para o desfile na época do Natal. Chegando ao Rio, Jovino aproveita as estruturas dos ranchos baianos para sair na época do carnaval, já que estes já eram tradição no Rio de Janeiro, desde pelo menos a época do Império, como podemos notar na descrição feita por Manuel Antonio de Almeida em seu romance **Memórias de um Sargento de Milícias**.

Queremos falar de um grande rancho chamado das Baianas, que caminhava adiante da procissão, atraindo mais ou tanto como os santos, os andores, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos; era formado esse rancho por um grande número de negras vertidas à moda da província da Bahia, donde lhe vinha o nome, e que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho. Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte de uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável. (ALMEIDA, 19__, p. 113)

Pode-se observar na descrição de Manuel Antonio de Almeida a formação dos ranchos vinculados ao catolicismo popular do Rio de Janeiro. De fato, não só os ranchos como diversas modalidades de organizações populares em formas de cortejos carnavalescos possuem suas origens vinculadas à esfera religiosa, em que aspectos do catolicismo popular se juntam e confundem-se com práticas litúrgicas africanas.

Em entrevista ao jornal *A Noite*, no ano de 1930, Donga sugere as origens dos ranchos entre a comunidade baiana:

Uma nota curiosa, também, é a seguinte em matéria de Ranchos. Os filhos de africanos, mestiços, nascidos na terra e já não acreditando nas “crenças” de seus pais [sic] e avôs, fundaram, por sua vez, um rancho, o rancho do “Afoxé”, de que eram cabeças Hilário Jovino e o Dudu, moleques “destorcidos”...O “Afoxé” fazia a crítica dos “Cucumbys”[sic] e, catalysavam [sic], por assim dizer, as toadas primitivas, ou marcações e as letras... (DONGA In: A ORIGEM..., 1930)

Segundo a historiadora Mary Karasch (2000, p. 333), os Cucumbis eram práticas religiosas já realizadas pelos escravos no Rio de Janeiro também em forma de cortejo, acompanhando autos de Natal ou cortejos funerários de escravos. Os Cucumbis, assim como os Afoxés, eram formas de procissão vindas desde os tempos coloniais, em que se misturava a catequese portuguesa às religiosidades africanas.

Neste sentido, podemos afirmar que os ranchos já existiam como manifestações religiosas desde o Império, uma tradição dos escravos trazidos da Bahia que se manteve como forte instituição agregadora das classes populares até a metade do século XX, quando as escolas de samba começam a ganhar maior visibilidade.

Em seus aspectos musicais, os ranchos utilizavam instrumentos de sopro, provenientes de bandas como a Banda do Corpo de Bombeiros, além dos instrumentos das formações dos conjuntos de choro, como violões, cavaquinho e bandolins. Tais instrumentos, somados às batucadas, formariam um ritmo mais lento denominado marcha-rancho (FENERICK, 2005, p. 110).

O novo samba inventado no Estácio se difere do samba da Cidade Nova tanto no que se refere à temática, quanto à melodia e ao ritmo. Trata-se de uma ruptura com os modelos de samba praticados até então. A diferença entre os dois tipos de samba abarca inclusive a forma organizativa dos músicos: enquanto os músicos da Cidade Nova se organizavam em torno dos candomblés e dos Ranchos carnavalescos, os sambistas do Estácio inauguram uma nova forma de organização que vinculou definitivamente o samba ao carnaval: a Escola de Samba.

Criada em 1928, no bairro do Estácio, a *Deixa Falar* é considerada a primeira escola de samba. Apesar de ter tido uma breve existência, de 1928 a 1932, tal escola se configura como um interessante estudo de caso que desvenda diversos conflitos, tensões e negociações na configuração e transformação do samba entre o fim da década de 1920 e início dos anos 1930.

A estrutura da *Deixa Falar* se configurava como uma espécie de bloco carnavalesco, não possuindo nenhuma semelhança com as escolas de samba tal qual conhecemos hoje⁵.

Em entrevista dada a Tinhorão (1974, p. 230), Bide (Alcebiades Barcelos), um dos fundadores da escola, afirma que a perseguição policial aos sambistas teria sido o principal motivo que levou à fundação da escola:

Acabando o carnaval, o samba continuava porque fazíamos samba o ano inteiro. No Café Apolo, no café do Compadre, em frente, nas peixadas que fazíamos nas casas de amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e nos bares. Aí a polícia vinha e incomodava. Mas não incomodava o pessoal do *Amor* (rancho carnavalesco), que tinha sede e tirava licença. E a gente com uma inveja danada. Em 1927, outubro mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba o ano todo. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se “*Deixa Falar*” como despique às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundo. Malandros nós éramos, no bom sentido, mas vagabundos não.

Apesar da incoerência no que se refere à data⁶, o depoimento de Bide revela algumas motivações que levaram à fundação da escola; além da perseguição policial, o sambista deixa claro também a denominação da *Deixa Falar*, qual seja, um deboche à classe média do bairro que os via como vagabundos.

Nota-se que o autor busca diferenciar a malandragem – no bom sentido – da vagabundagem, tal diferenciação do sambista justifica-se pela perseguição e também pela visão geral da sociedade carioca a respeito dos sambistas e dos participantes dos blocos carnavalescos, como podemos observar na seguinte matéria do jornal *A Noite*, de 1923:

Embora sejam profissionaes [sic] do “samba”, os indivíduos que compõem o Bloco do Bam-bam-bam não são desordeiros nem desclassificados sociaes [sic] como se poderia suppôr [sic] à primeira vista. Pelo contrário, é tudo gente que vive honestamente do seu trabalho, na maioria operários, marítimos e empregados do governo... (BATUQUE..., 1923)

5 Esta dissertação se destina a um estudo do samba nas décadas de 1920 e 1930, portanto não cabe aqui uma história das principais transformações pelas quais passaram as escolas de samba, desde a sua criação até os dias atuais. Para tanto ver CABRAL, Sergio. **As escolas de samba no Rio de Janeiro**.

6 Segundo Ismael Silva a *Deixa Falar* é fundada em 1928, data mais provável já que segundo consta o primeiro desfile da *Deixa Falar* ocorre no ano de 1929. (CABRAL, 1996a, p. 241-242)

A nota se refere ao desfile de um bloco que se apresentou no Pavilhão da Exposição Internacional. Notamos o empenho do jornal em referir-se aos “profissionais do samba” como “gente que vive honestamente de seu trabalho”, embora à primeira vista parecer que não. A busca do jornal em citar o emprego dos membros do bloco é sintomática da visão geral da sociedade carioca a respeito dos sambistas, vistos como desordeiros e vagabundos.

Referindo-se às constantes rixas entre os blocos de carnaval, Kanoa, então presidente do Clube dos cronistas carnavalescos do Rio de Janeiro, faz o seguinte comentário no *Diário da Noite* de 1930:

A polícia tinha um trabalho dos diabos para conter os componentes daqueles “cordões”, traçando itinerários de modo a evitar que eles se defrontassem. Era o espetáculo singular da valentia. Agora, não. Agora o carnaval civilizou-se. Possui outra indumentária. Já não existem mais os cordões. (KANOIA, In. A EVOLUÇÃO...1930)

A descrição dos cordões dada por Kanoa sugere certa desorganização no carnaval dos blocos, em que imperava a desordem e a violência; o registro de Kanoa parece se confirmar na fala de alguns sambistas como no caso de Cartola, compositor mangueirense, que nessa época participava do famigerado bloco dos Arengueiros: “Nós éramos da turma da bagunça, então a gente fazia nosso bloco só de homem, e se chamava Arengueiro porque a gente saia disposto a tudo, bater, apanhar, quebrar o botequim...”. Na mesma fala, o compositor revela a criação da Escola Estação Primeira de Mangueira inspirada na idéia do Estácio: “a gente fazia muita bagunça, e era mal quisto no morro por causa daquilo, daí a gente resolveu ‘bom vamos fazer uma Escola de Samba’, já tinha o Estácio. Daí fizemos nossa escolazinha, só tinha barbado, no outro ano que apareceu umas meninazinhas...” (Cartola em entrevista ao programa Ensaio. 1974)

A fala de Kanoa e de Cartola demonstram que, em sua gênese, as Escolas de Samba se configuravam na busca de uma organização cuja finalidade era evitar a perseguição policial, inferindo também um status necessário para que não fossem “mal quistos” pela sociedade em geral. Podemos afirmar que as formas organizativas dos primeiros sambistas, representam uma busca de equilíbrio entre a liberdade de suas práticas culturais e a vigilância empreendida pelas classes dominantes à esfera pública popular. Se é verdade que a vigilância às classes populares é introjetada na organização

social das escolas, também é fato que a escola de samba inaugura uma instituição, em princípio estritamente popular, com o intuito de manter e difundir tradições próprias.

Segundo Ismael Silva (CABRAL, 1999, p. 325), outro fundador da *Deixa Falar*, a denominação de escola de samba surgiu por analogia à escola normal que havia no bairro. Como afirmava o sambista, “se na escola normal se formavam professores, na escola de samba se formariam os professores do samba”. Tal designação postula a aquisição de um conhecimento, o samba. Ao se autodenominarem como professores, aqueles sambistas conferiam a si mesmos o papel de guardiões de um saber específico, que de maneira geral seria difundido e normatizado como tradicional. Desta forma, podemos supor que no ato fundador da primeira escola de samba já se encontravam três princípios básicos que norteiam qualquer escola, seja ela normal ou voltada para a música: a aquisição, manutenção e a difusão de uma tradição.

Embora as fontes referiram-se à *Deixa Falar* como a pioneira na fundação das Escolas de Samba, o cronista Jota Efegê (2001, p. 174) afirma que o termo já era usado antes de sua fundação por alguns cordões carnavalescos como o *Bola Preta*. Outro importante nome do mundo do samba, Almirante, lembra que o termo “escola” era bastante difundido na época como uma gíria de alguns blocos, o que coloca em cheque o pioneirismo dos sambistas do Estácio no uso do termo. Mesmo com a primazia contestada, é fato que os sambistas do Estácio foram pioneiros ao difundirem o termo na tentativa de estabelecer uma organização diferente dos blocos carnavalescos de até então.

Consta que a *Deixa Falar* surgiu do bloco carnavalesco *A União Faz a Força*, organizado por Rubem Barcelos (irmão de Bide), falecido em 1927 de tuberculose. Daí a continuidade de seu bloco, transformado em escola por seus companheiros de bairro. Segundo Maria Thereza Soares (1985), tal versão é bem coerente já que o primeiro desfile da *Deixa Falar* contava com setecentas pessoas, o que seria difícil se a escola não tivesse se desenvolvido a partir de um bloco já formado. Só para se ter um parâmetro, Cartola afirma que o primeiro desfile da Estação Primeira de Mangueira saiu com aproximadamente quarenta pessoas. (CARTOLA em entrevista ao programa ensaio 1974).

Ainda segundo Soares, havia na *Deixa Falar* dois projetos: um encabeçado por Ismael Silva de se tornar um bloco organizado, daí a sua designação de escola, já que fora a organização e a permissão para o desfile, a *Deixa Falar* excluía quase todas as

características dos ranchos. Outro projeto era o de Oswaldo Papoula, presidente da escola, que defendia a transformação da *Deixa Falar* em um rancho carnavalesco.

Mesmo buscando afirmar-se como uma escola de samba, a *Deixa Falar*, em seu primeiro desfile, acabou saindo influenciada pelos moldes das formas organizativas dos ranchos:

sob um dossel de trepadeiras floridas – naturalmente nos tons vermelho e branco –, protegidos os sambistas pelas cordas valentemente contidas por espontâneos colaboradores, e tinha o seu caminho aberto por uma comissão de frente que mostrava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins numa imitação da fanfarra do desfile dos carros alegóricos das grandes sociedades (SOARES, 1985, p. 101).

Em 1931, a *Deixa Falar* opta por se tornar rancho carnavalesco preparando-se para o desfile em 1932. A configuração da escola em rancho pode ser explicada pela maior respeitabilidade dada aos ranchos carnavalescos na época, já que até meados dos anos 1950, estes se encontravam em nível superior na hierarquia do carnaval (LOPES, 1981, p. 26).

O desfile teve por acompanhamento duas músicas compostas por Bide, **Meu segredo** e **Rir para não chorar**, sendo que nenhuma das duas músicas fazia alusão ao tema escolhido. Vale destacar que nessa época ainda não havia o que conhecemos hoje como samba-enredo, ou seja, as músicas eram compostas e cantadas pelos membros da escola independente do tema escolhido para o desfile.

As músicas também não possuíam o que chamamos de segunda parte, ou seja, era cantado apenas o refrão seguido por improvisos guiados pelo tema principal. Como demonstra Sandroni (2000), as chamadas “segundas” começam a ser incorporadas aos sambas no momento em que estes passam a ser veiculados pelas rádios e discos. Até então, samba era apenas o que hoje conhecemos como refrão. O próprio formato do disco, em 78 rotações, acabou estabelecendo um tempo médio de três minutos para a execução das músicas. As segundas partes dos sambas terão uma importância fundamental no processo de compra e venda de composições e de parcerias entre alguns sambistas, como será discutido adiante.

O desfile de 1932 foi a última apresentação da *Deixa Falar*. Por conta de rixas internas os sambistas acabam por desmanchar o rancho. Neste mesmo ano ocorre a morte de Nilton Bastos (parceiro de Ismael Silva) e Mano Edgar (um dos fundadores da

escola). Não podemos deixar de notar que a perda de dois importantes membros deve ter tido influência no fim da escola.

A necessidade de desfilar no carnaval sem a perseguição policial levou os sambistas do Estácio a se espelharem nos ranchos carnavalescos, que mesmo oriundos dos negros da Cidade Nova, possuíam certo reconhecimento por parte da sociedade carioca. Como já foi afirmado, o reconhecimento da comunidade baiana no Rio de Janeiro se dava pelas influências entre alguns moradores da região, como Tia Ciata, que possuía contatos com políticos, jornalistas e intelectuais da época. Desta forma, ao buscarem uma equivalência organizativa com os sambistas da cidade, os sambistas vinculados ao morro procuravam se equiparar com aquele grupo, sem, no entanto, deixar de lado algumas características do samba produzido no morro. Sérgio Cabral, (1996a) em seu livro sobre as escolas de samba, faz a seguinte referência à *Deixa Falar*:

Apesar do fim nada glorioso, a *Deixa Falar* contribuiu extraordinariamente para o carnaval carioca e para a própria música popular brasileira. O título de escola de samba a que ele próprio se atribuía foi adotado pelos blocos carnavalescos que surgiam, espalhou-se pela cidade e deu início a uma nova forma de brincar o carnaval. O surdo e cuíca, lançado por ele tornou-se indispensável na percussão do samba. O *Deixa Falar* deu a forma definitiva ao samba de carnaval, influenciando não só os chamados sambistas do morro, como também os compositores profissionais. Ari Barroso, por exemplo, iniciou sua carreira no estilo dos que eram feitos por Sinhô, mas aderiu imediatamente à escola de sambistas do Estácio (1999, p. 50)⁷.

O ano de 1932 costuma ser citado como referência da realização do primeiro desfile competitivo entre as escolas de samba, promovido pelo jornal *Mundo Sportivo*. A forte divulgação da imprensa carioca, acerca dessa competição entre as nascentes escolas de sambas, acabou cristalizando uma memória histórica sobre o carnaval, investindo à imprensa e ao Estado o papel de responsáveis pela organização dos desfiles e cortejos das primeiras escolas de samba. Entretanto, embasado na memória dos próprios sambistas, o cronista Jota Efegê (2007, p. 26) contesta a primazia do *Mundo Sportivo* na organização dos desfiles carnavalescos, já que o primeiro concurso entre escolas de samba teria se dado no ano de 1930, no bairro de Engenho de Dentro, organizado por José Espinguela:

7 Sérgio Cabral se refere aqui a *Deixa Falar* com o artigo “o”, pois se refere à escola como rancho carnavalesco.

Simple competição de um sambista e pai-de-santo (ou apenas macumbeiro), realizado sem publicidade nos jornais, sem qualquer cunho oficial ou oficioso, esse concurso não ficou anotado como o primeiro e, em consequência, não se deu a Zé Espinguela, como merecia, o título de pioneiro de tais certames.

O caso desse primeiro desfile organizado por um Pai de Santo, figura importante “nos bastidores” do samba, revela que mesmo antes das subvenções da imprensa ou mesmo do Estado, aqueles sambistas já possuíam uma organização competitiva entre seus bairros. Há nesse caso um claro conflito entre a memória oficial e a memória popular. Enquanto a história oficial busca atrelar os desfiles e festividades populares ao Estado ou à imprensa (instituição da ordem da esfera pública burguesa), os próprios sambistas, agentes de sua produção cultural, já se organizavam em torno do terreiro de Espinguela com a finalidade de vivenciarem suas práticas culturais dentro de uma insurgente esfera pública popular.

Ao contrário do que pregam os puristas, que o espírito competitivo presente nas escolas de samba teria sido imputado pela imprensa, acabando com o espírito associativo das primeiras escolas, o fato é ilustrativo de que a competição entre os sambistas já ocorria, o que não necessariamente significava o fim das associações. Como fica patente na composição de Cartola:

Muito velho, pobre velho
Vem subindo a Mangueira
Com bengala na mão
É o Estácio, velho Estácio
Vem visitar a Mangueira
E trazer recordação
Professor chegaste à tempo
Para dizer neste momento
Como podemos vencer
Me sinto mais animado
A Mangueira em seus cuidados
Vai à cidade descer

Neste samba, Cartola atenta não só para a primazia do Estácio como escola de samba, mas também para um saber difundido e compartilhado entre os sambistas. Nesse sentido, a competição instituída pelos sambistas não significava necessariamente o fim de modelos associativos.

O primeiro concurso, organizado por Espinguela, contou com a participação da *Deixa Falar*, da *Estação Primeira de Mangueira* e *Oswaldo Cruz*, futura *Portela*, tendo como vencedor Heitor dos Prazeres representando o bloco de *Oswaldo Cruz*. O fato

mais inusitado desse concurso foi a desclassificação da *Deixa Falar*. Segundo Juvenal Lopes, em entrevista cedida a Sérgio Cabral, a desclassificação da *Deixa Falar* teria ocorrido pelo uso de uma flauta e de uma gravata de Benedito Lacerda, que então representava a escola do Estácio. (FERNANDES, 2001, p. 72)

A proibição do uso de instrumentos de sopro (flauta) no primeiro concurso entre as escolas acabou tornando-se regra a partir de então. Tal procedimento demonstra uma tentativa de diferenciação daqueles sambistas frente aos ranchos carnavalescos, pela valorização das batucadas, marcando definitivamente as bases estéticas do samba a partir de então. Como afirma Nelson Fernandes (2001), representa também a retomada de uma tradição dos cucumbis, que até a sua substituição pelos ranchos, só utilizavam instrumentos percussivos em seus desfiles pelas ruas do Rio de Janeiro.

Apesar de pouco conhecido, o babalaô José Espinguela foi uma figura de destaque na história da construção do samba como gênero musical. Além de promover o primeiro concurso carnavalesco, quando o samba ainda era alvo de perseguições, Espinguela fora encarregado por Villa Lobos de organizar um grupo de músicos brasileiros para a gravação de um disco pelo maestro norte americano Stokowski, a bordo do navio Uruguai, no ano de 1940. Como ressalta Fenerick (2005, p. 82), nessa gravação prevaleceram macumbas, emboladas e sambas de morro, tipos de música que já não faziam sucesso no fim da década de 1930, o que nos remete ao interesse de Espinguela no fortalecimento das tradições musicais da década de 1920, que vinham se desenvolvendo de maneira difusa pela cidade do Rio de Janeiro.

O movimento associativo que levou à fundação das Escolas de Samba teve importância fundamental na construção desse gênero. Além de permitirem que os sambistas dos morros adentrassem no mundo da cidade mostrando à sociedade carioca uma nova maneira de se fazer samba, as escolas foram responsáveis pela vinculação direta do samba ao carnaval, o que contribuiu para a sua difusão. Além disso, a idéia de uma escola para o samba pressupõe o estabelecimento de uma tradição sonora, já que, pelo menos para aqueles sambistas, samba se aprendia e se fazia na escola.

Pode-se afirmar que desde a fundação da primeira escola de samba, até os dias de hoje, há uma tensão entre tradição, invenção e difusão das produções culturais afro-brasileiras. No que se refere à forma organizativa das primeiras escolas de samba, podemos entendê-las como um espaço da tradição que ora se contrapõe, ora dialoga com o mundo do mercado fonográfico e do rádio, o que permitiu o estabelecimento de uma tradição sonora do samba, mesmo com a ampla difusão e produção desse gênero na

cidade. Transformando essa prática dentro da esfera pública popular em uma organização cultural que vivencia aquilo que Stuart Hall (2003) chamava de dialética de contenção e resistência.

II A dança e o terreiro: formas de apropriação do espaço na esfera pública popular

No capítulo que se segue pretendemos analisar a mudança rítmica do samba do Estácio paralelamente às formas de sociabilidade dos sambistas do bairro. Assim, buscaremos demonstrar de que forma o ritmo naquele tipo de samba carrega uma tradição própria à determinada camada popular da cidade do Rio de Janeiro. Acreditamos que na esfera pública popular o ritmo e a dança – como movimento corporal impulsionado pelo ritmo – são centrais na apropriação do espaço e na difusão da tradição ou mesmo de uma visão de mundo específica. Nesse sentido, a performance corporal revelada na dança, nos jogos e desafios como a capoeira e as batucadas nos remetem a outras concepções e usos do corpo pelas classes não burguesas.

2.1 A dança e o corpo: formas de apropriação do espaço

No ano de 1979, o jornalista Francisco Duarte lembrava-se da *Deixa Falar* da seguinte maneira:

No chão, o Bloco Carnavalesco *Deixa Falar* tomava a formação de um rancho, com origem nos sujeitos ou embaixadas de então. Se os sujeitos eram a desordem e a briga, e o rancho o máximo em dança e coreografia disciplinada, o novo tipo de sociedade negra valeu-se de três elementos intermediários para alterar esse quadro de extremos: a dança espontânea, o canto das baianas e a nova harmonia dos sambas criados no Estácio. Com a dança espontânea e desenvolvida no samba de roda, mistura da improvisação dos lundus e sambas de umbigadas com passos de batuqueiros, eles se contrapunham à coreografia rígida dos ranchos e davam maior mobilidade ao desfile. (DUARTE, 1979)

O jornalista destaca a liberdade coreográfica presente nos desfiles da *Deixa Falar*, misturando o samba de umbigada com passos dos batuqueiros os passistas inventavam também uma forma menos rígida de desfile. Neste sentido, também no que se refere às danças, a *Deixa Falar* remonta às tradições afro-brasileiras. Assim, pensamos que, em se tratando de um estudo que visa uma análise da música popular, a dança não pode ser desprezada como elemento de sociabilidade entre as camadas populares.

Como já observamos anteriormente, a grande novidade incorporada pelos sambistas do Estácio foi a transformação rítmica, já que o samba do Estácio se caracteriza por um ritmo mais complexo que o tipo de samba executado pela comunidade baiana. Em entrevista a respeito das modificações formais do samba,

Ismael Silva afirma que a instituição de uma nova forma rítmica teria advindo da necessidade da organização dos desfiles para a dança nas apresentações em forma de cortejo da *Deixa Falar*:

Pois bem: aqui está a escola de samba. Milhões de pessoas. Um solista. Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista. Como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando deve atacar a primeira parte novamente? Aí é que entra o surdo, que dá aquelas duas porradas fortes e o pessoal entra macio, certinho. (apud SOARES, 1985, p. 101)

Ismael se refere ao surdo como elemento central para a organização do desfile dos foliões. Como se sabe, o surdo foi um instrumento introduzido no samba pelo “pessoal do Estácio”. O instrumento, inventado por Bide, era produzido pela adaptação de uma lata de manteiga em que eram adicionados os aros e depois encourada. Na época, as latas possuíam a forma ideal para execução dos sons graves requerido pela nova organização sonora. Em entrevista concedida a Sérgio Cabral, Bide hesita ao ser questionado se teria sido também o inventor do tamborim, no entanto, afirma ter sido o introdutor do instrumento nos desfiles da escola:

Bem, o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei. O surdo sim, foi idéia minha. E com uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos aros, botei um por fora, outro por dentro, pregamos tachas e assim entramos na Praça Onze. (CABRAL, 1996, p. 248)

Mesmo não tendo inventado o tamborim, a utilização desse instrumento nos desfiles já se apresenta como novidade, pois ao que parece o tamborim não era utilizado nos antigos desfiles dos ranchos. Ao analisar os depoimentos dos sambistas do Estácio, notamos que grande parte, senão todos os instrumentos percussivos eram confeccionados pelos próprios sambistas. Bicho Novo, primeiro passista da *Deixa Falar* narra como eram feitos seus instrumentos:

Os tamborins eram feitos com quatro pauzinhos e com as tachinhas pregadas. Depois curtíamos o couro do gato e botávamos cinza e cal. No dia seguinte botávamos no sol, para podermos dar os retoques finais. Os outros instrumentos eram feitos da mesma forma, a cuíca, o surdo. O surdo era feito de barril de mate no começo e a cuíca, de barris de sardinha, menores. João da Mina, um africano já falecido, foi o primeiro que fez cuíca dessa forma. O trabalho continuou com o Oliveira, filho da Marcelina, que era dona de uma casa de prostituição ali na zona. (Pioneiros do samba, 2002, p. 76)

Apesar do contraste das informações a respeito da origem do surdo (lata de manteiga ou de mate), o que é interessante ressaltar no depoimento de ambos os sambistas é a reutilização de objetos como latas de manteiga, de mate ou de sardinhas para a confecção de seus instrumentos. O famoso couro de gato, que dizem ser o melhor tipo de couro para percussão, era pregado com tachinhas, que nesse caso também nos revela o estigma sofrido pelos sambistas e a vigilância às classes populares, como relembra Mestre Marçal⁸: “o chefe da polícia não deixava usar instrumento de tarraxa, porque ele dizia que instrumento de tarraxa na mão de crioulo era arma, então tinha que ser tudo na base da tachinha” (Mestre Marçal, 2000).

O surdo ainda hoje se apresenta como um dos instrumentos principais das baterias das Escolas de Samba, sua função, como referida por Ismael, é a de marcar o passo e o ritmo para que os foliões acompanhem corretamente o cortejo carnavalesco. O timbre grave do surdo teve grande importância na organização dos desfiles carnavalescos, já que, ao contrário dos sons agudos (como o do tamborim), o grave tende a se propagar no espaço, auxiliando não só a organização sonora, como a organização espacial dos corpos na dança, que por sua vez seguiam a marcação rítmica do instrumento.

A fala de Ismael remete à necessidade de uma organização sonora que desse conta da coordenação do desfile. Podemos observar que a postura de Ismael, no que se refere ao andamento do desfile, possui os mesmos princípios da organização da Escola, ou seja, a organização dos corpos para o cortejo carnavalesco. Desta forma, ao mesmo tempo em que a dança se caracterizava por uma maior liberdade, (como observava Francisco Duarte) o uso do surdo na marcação rítmica instituía uma ordem temporal e espacial a ser seguida. É justamente essa tensão entre liberdade e organização que marcará os cortejos e danças das primeiras escolas de samba.

Partindo do pressuposto de que o novo ritmo era produzido para o desfile de carnaval, pode-se notar uma mudança na organização geral na apresentação da música. O samba do Estácio é um samba para o desfile em blocos, isso não significa que o samba “amaxiado” não poderia ser dançado durante o carnaval, mas que a especificidade rítmica inventada pelos sambistas do Estácio privilegiava uma forma de dança marchada, que no limite organizava os corpos para o cortejo carnavalesco.

8 Mestre Marçal, era filho de Armando Marçal, percussionista da *Deixa Falar*, e parceiro de diversos sucessos com Bide, de quem Mestre Marçal era também afilhado.

Como já vimos, os cortejos, carnavalescos ou não, formavam uma tradição dos negros ex-escravos no Rio de Janeiro desde a época colonial. Nesse sentido, a instituição do desfile e a retomada de um ritmo próprio representam uma volta às tradições afro-brasileiras pelos sambistas do Estácio.

Precisamos levar em conta o importante papel do cortejo na apropriação do espaço público pela cultura popular. Como afirma Negt (1989, p. 37), na esfera pública não burguesa o espaço é acentuado, já que rompe a ordem espacial imposta pela burguesia. Enquanto as reformas urbanas impostas pelo prefeito-engenheiro Pereira Passos delimitava o espaço da circulação dos corpos e das mercadorias, os primeiros desfiles das Escolas de Samba – que não se limitavam à famosa Praça Onze, apesar de ter ali o ponto culminante do encontro dos foliões – invertiam a lógica mercantil da cidade, já que pelo menos no carnaval, eram os corpos que se apropriavam dos espaços da cidade. Analisando o carnaval popular durante a Idade Média, o filósofo Mikail Bakhtin (1993, p. 5) desvenda um *segundo mundo* das classes populares, surgido nas ocasiões festivas, paralelamente ao mundo oficial da Igreja e do Estado. Embora a festa fizesse parte do calendário oficial do catolicismo, essa subvertia a ordem pautando as relações sociais no cotidiano e também visões de mundo das classes populares.

Não por acaso a partir de 1932, a prefeitura do Rio institui a Praça Onze como o único local para o desfile (FENERICK. 2005, p. 114). Tratava-se de uma política que buscava a ordem e o controle das classes populares e de suas organizações festivas.

Partindo da fala de Ismael Silva, o novo ritmo marchado institui uma organização para a dança durante o carnaval. No entanto, não podemos deixar de notar que se, por um lado, essa estrutura rítmica estabelece uma ordem ao cortejo, por outro, o ritmo do samba remete a um balanceio e ginga do corpo do sambista, do malandro e mesmo do capoeira:

a alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, é chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso, ele se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre percepção consciente e inconsciente (WISNIK, 1999, p. 61).

O ritmo do samba do Estácio imprimia uma ordem ao desfile carnavalesco, no entanto, esse mesmo ritmo, que se impõe como organizador dos corpos para cortejo, revela também certo negaceio, ou gingado, em que a alternância entre tempo e contratempo estimula a dança.

Como afirma Nicolau Sevcenko (1998, p. 613) a ginga, como movimento do jogo da capoeira, serve para desestabilizar a lógica combativa do oponente, instituindo uma fluidez, inconstância e contingência, o que estaria presente no próprio modo de vida das classes populares.

Nesse sentido, na música popular, o corpo e a dança se apresentam como elementos fundamentais, sendo aspectos que tanto influenciam quanto são influenciados pelo ritmo, revelando a importância da performance corporal no uso e apropriação dos espaços dentro da esfera pública popular. Na música popular o uso do corpo não se restringe à execução dos instrumentos, seus usos desvendam formas de sociabilidade das classes populares divergentes à concepção asséptica de corpo para a burguesia.

A perseguição policial às tradições africanas obrigava os sambistas a instituírem uma forma “ordenada” de participação no espaço público. No entanto, se este ritmo organizava os corpos no espaço, ele também carregava as mesmas tradições populares perseguidas pelos ditames da ordem durante a Primeira República. Tradições que se materializavam no andar dos sambistas e dos malandros, que por sua vez carregavam fortes traços do jogo de capoeira praticado na velha República.

Maria Ângela Salvadori (1990), em seu estudo sobre malandros e capoeiras, demonstra uma tradição comum de resistência presente na capoeira e na malandragem. Segundo a autora, as duas práticas se cruzam demonstrando uma ancestralidade comum na luta pela liberdade desde o tempo da escravidão, revelando práticas sociais que desvendam a busca por uma autonomia de vida das classes populares até o fim da Primeira República. O uso do corpo, tanto no jogo da capoeira quanto no andar do malandro, representa uma forma de apropriação do espaço público pelos membros da esfera pública popular.

O novo ritmo estabelecido pelos sambistas está primordialmente vinculado à rua, nesse sentido o novo samba do Estácio instaura uma forma de apropriação do espaço público por meio da rítmica e do movimento corporal, como tática das classes populares na formação de uma esfera pública popular.

2.2 O ritmo como transmissão da experiência

De fato, a dança se apresenta como elemento fundamental na apropriação do espaço pelas culturas populares, no entanto, o ritmo instaurado pelos sambistas do

Estácio também foi fundamental na perpetuação da cultura afro-brasileira no mundo do samba.

Sandroni (2001, p. 137) afirma que a explicação de Ismael Silva, segundo a qual o ritmo do Estácio teria sido inventado para o desfile carnavalesco, parece inconsistente, posto que a dança por si só, não poderia se apresentar como motivo fundador do novo ritmo.

Não queremos negar a importância dos sambistas do Estácio na instituição de um novo ritmo para o samba, entretanto, acreditamos que esse novo ritmo não foi necessariamente inventado naquele momento. Procuraremos demonstrar aqui que o novo ritmo do Estácio possui uma tradição vinda das experiências musicais das culturas afro-brasileiras, que por sua vez, até o início do século XX, se encontravam atreladas às formas de lazer e religiosidade dos escravos no Rio de Janeiro.

Citando Raymond Williams, Muniz Sodré faz o seguinte comentário:

Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição da experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que recebe não simplesmente como uma abstração ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro... um meio de transmitir nossa experiência que pode ser literalmente vivida por outro. (WILLIAMS apud SODRÉ, 1970, p. 20)

Para Williams, o ritmo também é uma forma de experiência que, estando presente na memória, faz parte da relação do corpo com o meio, e como sensibilidade, pode ser transmitida na forma de experiências vividas.

O novo ritmo estabelecido pelos sambistas do Estácio é, na maioria das vezes, caracterizado pela presença mais significativa da figura rítmica denominada como síncope. A síncope é definida pela maioria dos músicos como uma fuga da métrica, a acentuação de um tempo forte no lugar do tempo fraco. Esta figura pode aparecer tanto na melodia da música quanto no ritmo.

Ao procurar por uma definição da síncope nos diversos dicionários musicais, o musicólogo Carlos Sandroni (2001) destaca que para todos os dicionários consultados a síncope é definida como desvio à normalidade, uma modificação ou quebra no tempo forte da marcação rítmica. Ou seja, a síncope se define como uma fuga ao padrão de normalidade estabelecido pela métrica ocidental. Analisando as canções brasileiras, Sandroni percebe que a síncope entre nós é regra, desde as canções folclóricas e cirandas infantis esta figura rítmica está presente, o que nos leva a supor que enquanto

na maioria do Ocidente essa estrutura rítmica se define como um desvio à regra, no Brasil a síncopa é norma.

Para uma definição menos etnocêntrica da síncopa, Sandroni utiliza o estudo musicológico de Kolinski, **Studies in African Music**; nesse ensaio o musicólogo postula dois níveis de estruturação do ritmo musical: a métrica e o ritmo propriamente dito. Desta forma, a métrica seria uma infra-estrutura permanente e o ritmo a superestrutura variante. A métrica é constante, estabelecida pelo andamento da música, enquanto o ritmo se funda nas figuras rítmicas que podem ou não acompanhar a métrica presente na música.

A partir da idéia de métrica e ritmo em planos diferentes podemos estabelecer uma cometricidade ou uma contrametricidade. O ritmo será cométrico quanto mais se aproximar da métrica e contramétrico quanto mais se afasta da mesma.

O estabelecimento de uma cometricidade ou de uma contrametricidade torna a análise rítmico-musical mais rica, já que não define a síncopa, ou qualquer ritmo que não siga a métrica estabelecida pela música ocidental como anormalidade. A idéia de contrametricidade nos permite uma visão menos etnocêntrica na análise rítmica da canção popular, já que não estabelece a síncopa, figura rítmica que remete a uma idéia de anormalidade, como padrão.

Destarte, podemos afirmar que os sambas produzidos pelos músicos do Estácio se destacam por uma maior contrametricidade em comparação àqueles produzidos pelos sambistas da primeira geração. Sandroni denomina esse novo ritmo como “paradigma do Estácio”, um tipo específico de samba que começa a ser produzido no fim dos anos 1920 e se consagra nos anos 1930. Tal paradigma rítmico se diferencia do “paradigma do tresilo” presente na música popular do século XIX. O tresilo é uma figura rítmica presente no maxixe e no lundu do século XIX. Por meio da comparação entre o tresilo e o “paradigma do Estácio”, Sandroni busca evidenciar as modificações rítmicas ocorridas na passagem do maxixe ao samba, demonstrando que tal contrametricidade presente no ritmo do samba “estaciano” está mais próxima da música africana.

Esta contrametricidade presente no samba do Estácio pode ser melhor evidenciada em outra fala de Ismael Silva, a respeito das inovações introduzidas por ele e seus companheiros no novo tipo de samba que ganhava espaço no Rio de Janeiro:

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O

samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia sair na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum pugurumdum. (CABRAL, 1996, p. 242)

De forma intuitiva, Ismael Silva busca explicar a mudança rítmica, ao se referir ao *bum bum paticumbum pugurumdum* em oposição ao *tan tantan tan tantan*, o sambista demonstra, *grosso modo*, a modificação rítmica operada por ele e seus colegas do Estácio, ou seja, a introdução de um ritmo mais sincopado. De quebra, a fala do sambista do Estácio revela também a necessidade de se adequar o ritmo à dança, ou seja, o samba do Estácio possui uma forma rítmica mais adequada à apropriação do espaço urbano pelos membros da esfera pública popular na cidade do Rio de Janeiro.

Mesmo sendo um gênero musical urbano, o samba do Estácio carrega as marcas africanas em sua experiência rítmica, trata-se de um gênero híbrido em que concorreram as influências melódicas da música européia juntamente às concepções rítmicas da música africana.⁹ Como descreveu Jota Efegê (2007, p. 145):

Quando os musicistas brancos, já desapegados das raízes negras que influenciavam o samba autêntico, relegaram a modinha e a cançoneta, criando o samba citadino (dos morros, do asfalto e das mesas dos cafés), tomaram novo rumo, os motivos passaram a ser outros: o barracão, a pobreza do “Com que roupa?”, a crítica do “Ai, Filomena”, amores infelizes e glosas momentâneas. O africanismo deixou de surgir nas letras, embora o melódico e o rítmico ainda repousassem nele.

O cronista se refere ao ritmo do samba de morro, que é também o samba citadino, como um africanismo. Assim, se por um lado o samba urbano abandona as temáticas rurais, em suas estruturas rítmicas prevalecem as experiências afro-brasileiras, denominadas por Efegê como africanismos.

Neste sentido, parece correto afirmar que as escolas de samba, ao adentrarem no jogo de vigilância imposto pelas classes dominantes, trouxeram à tona uma série de tradições populares afro-brasileiras perseguidas até então. Acreditamos que a modificação do ritmo no samba do Estácio não deve ser explicada como mera transformação formal. Como demonstram os estudos etnomusicológicos o uso de determinadas organizações sonoras não é fruto do acaso, mas escolhas que podem ou não ser racionalizadas, ligadas a fatores sócio-culturais, que por sua vez, podem desvendar relações de poder na busca de hegemonia entre classes ou grupos sociais.

9 Apesar da presença constante da figura do índio em fantasias dos blocos carnavalescos, não localizamos nessa pesquisa, nenhuma prova cabal da influência da música indígena no samba, como ocorre em outros gêneros musicais como o Maracatu, o Coco ou o Cururu.

2.3 Samba do morro é batucada

Entre os pesquisadores que se dedicaram ao estudo da música popular, há um ponto pacífico: o samba praticado no Estácio derivou das batucadas do Rio de Janeiro do começo do século. O folclorista Cruz Cordeiro, antigo diretor da Revista Phono-Arte, primeira revista especializada em música que circulou pelo Rio de Janeiro entre os anos de 1928 e 1931, se recorda de uma nota de 1931:

Fixamos tudo isso na nossa revista “Phono-Arte” (1928-1931), a primeira publicação especializada em música e discos no Brasil, no seu número 50 de 28-02-31, de onde recordávamos. “As tendências das músicas do Carnaval de 1931 se distinguiram em particular pelos “ritmos batucados,” é o que se pode chamar de “samba de rua” ou de “choro de rua”, que se diferenciam muito nesse ponto de sambas comuns, como os executados nos salões pelas orquestras de dança e pelos choros habituais. [...] Quer dizer, por causa da batucada do samba de morro, o instrumental do choro do samba e da própria marcha carnavalesca, mestiçaram-se, urbanizaram-se e divulgaram-se pelo Brasil, a partir de então, pelo menos. (CORDEIRO, 1955, p. 8)

Com efeito, existem pelo menos duas concepções de batucadas. Uma se refere ao ato de tocar qualquer instrumento percussivo, ou lançar mão de qualquer objeto que emita um som percussivo definindo um “ritmo batucado.” Essa primeira e básica concepção é a mais usada no senso comum, aqui a idéia de batucada se refere principalmente a uma organização sonora em que prevalece a percussão como principal acompanhamento.

Uma segunda concepção de batucada se refere a uma prática cultural muito difundida no Rio de Janeiro pelas classes populares: a *batucada carioca*. Também conhecida como *pernada*, era uma espécie de desafio que ocorria na Praça Onze e suas adjacências. Um grupo se reunia em uma roda em que um dos homens “plantava-se” no centro, seguia-se outro desafiante e tentava derrubar o oponente por meio de golpes em sua perna, tal desafio era acompanhado pelo som do batuque. Edson Carneiro, em seu livro **A Sabedoria Popular** (1957), afirma que a batucada carioca seria uma forma subsidiária da Capoeira Angolana, menos complicada e mais fácil de usar para defesa e para o ataque.

As batucadas podem ser vistas como uma espécie de síntese das práticas musicais afro-brasileiras, principalmente por três aspectos: o improviso musical, a percussão como elemento centralizador e a formação em roda, característico de muitas

modalidades musicais e religiosas negras no Brasil, como o samba de umbigada e o jongo.

Mesmo se tratando de uma prática cultural realizada no Rio de Janeiro da primeira República, as batucadas já ocorriam entre os escravos da Bahia desde pelo menos o século XIX. Como comprova um documento do Conde dos Arcos a respeito dessas práticas.

Batuques olhados pelo governo são uma coisa e olhadas pelos particulares da Bahia são outra diferentíssima. Estes olham para os batuques como para uma ato ofensivo dos direitos dominicais, uns porque querem empregar seus escravos em serviço útil ao domingo também, e outros porque os querem ter naqueles dias ociosos à sua porta, para assim fazer parada de sua riqueza. O governo, porém, olha para os batuques como um ato que obriga os negros, insensível e maquinalmente, de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum; idéias que pode considerar-se o garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que, se uma vez as diferentes nações da África se esqueceram totalmente da raiva com que a natureza as desuniu, e então Dahomey vieram a ser irmãos com os Nagôs, o Gêges com os Haúças, os Tabas com o Ashantis, e assim os demais, grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados?

Ora, pois, proibir o único ato de desunião entre negros vem a ser o mesmo que promover o governo, indiretamente, a união entre eles, do que não posso ver senão terríveis conseqüências (CARNEIRO, 2000, p. 124)

Não temos como saber se esta modalidade de batucada era a mesma praticada no Rio de Janeiro da Primeira República, entretanto, a forma como Conde dos Arcos descreve essa prática parece coincidir com a batucada carioca, principalmente pelo caráter de desafio da modalidade. Além de descrever as batucadas como algo comum entre os escravos, o documento acaba revelando uma peculiaridade na política de Conde dos Arcos: o incentivo da violência entre os escravos para a mais fácil dominação. Seguindo a política “desunir para governar”, a fala do Conde deixa claro uma singularidade quanto à monopolização da violência do Estado brasileiro, estimular a violência entre os escravos, a fim de evitar que estes se unissem em torno de seus infortúnios.

Pode-se questionar se a visão de Conde dos Arcos estava correta, afinal o batuque, pelo menos na Praça Onze, era uma prática lúdica entre os sambistas e

malandros. No entanto, essa forma de divertimento, não raras vezes, era acompanhada por manifestações de violência e acerto de contas entre os participantes da roda.

O passista Bicho Novo, em entrevista ao MIS, descreve as batucadas ocorridas no Largo da Balança, nas imediações da Praça Onze, como uma reunião entre os sambistas de diversos bairros:

Ali atrás da escola tinha uma balança e um chafariz onde davam água aos burros. Mas as batucadas eram não com os carroceiros, era com o pessoal do samba que tinha ali atrás da escola, ali no Largo da Balança. O pessoal do Estácio, o pessoal da Favela e o pessoal do Santo Cristo. Paulo Grande era o maior do Estácio de Sá, daqui do morro, o Português era do Rio Comprido e o Alemãozinho era do Salgueiro. Era um branco que sambava e derrubava muito bem. (Pioneiros do Samba, 2002, p. 72)

Embora se apresente como uma prática lúdica, as batucadas poderiam servir também como uma espécie de ajustes de antigas rixas entre os participantes, que no meio do jogo lançavam mão de uma navalha para resolver antigas desavenças. Descrevendo uma “batucada das antigas”, Mário Lago recorda de uma dessas desavenças que presenciou juntamente com Villa-Lobos.

De repente um dos que puxavam o batuque lançou, despreocupado de ritmo e melodia, uns versos que davam arrepio:

“É ordem do rei,
É ordem do rei
Pra matar”

Dona Lucília me arrastou pela mão, às carreiras, e quando olhei para trás só via os da batucada. A roda como se fechara, e o clima não tinha mais nada de festa de há pouco. Quando o batuqueiro terminava sua parte, o passo de capoeira não era faz-de-conta, e o outro que se defendesse. Quem era riscado se safava. Quem tinha ficado ali de otário acabava se arrebetando de bunda e costas no chão. Muitas vezes havia antigas rixas a serem acertadas, e junto com o passo ia a navalhada, com o final no Necrotério ou na Assistência. (LAGO, 1977, p. 151)

Podemos observar que as práticas lúdicas entre os sambistas eram acompanhadas por rituais em que se destacava a violência. Uma espécie de exibição pública da valentia, que pode desvendar alguns códigos de honra entre os homens pobres e a busca pela resolução de suas desavenças fora do âmbito judiciário.

No que se refere às formas normatizadas de violência entre os homens pobres, podemos citar o interessante trabalho de Maria Silva de Carvalho Franco (1997) a respeito dos homens pobres e livres durante a ordem escravista. A autora demonstra que a proximidade entre o lazer e a violência ocorria, principalmente, pelo caráter desafiador

e zombador das práticas lúdicas entre aqueles homens, o que levava ao revide por vezes violento dada a afirmação honrosa do agredido. Maria Silvia demonstra que o alto valor dado aos atributos pessoais, entre os homens pobres e livres, engendrava formas de sociabilidades que não se restringiam à cooperação, – tão enfatizada pela literatura que tratou dessa camada social – mas também davam margem à violência erigida como uma conduta legítima. Mesmo em se tratando de um estudo que busca analisar os homens pobres e livres no espaço rural, podemos fazer aqui um paralelo, dado o contexto em que inexistem canais institucionalizados para a regulamentação da violência e estabelecimento de compensações formais.

Nesse sentido, as batucadas revelam também o pouco ou nenhum valor dado ao Estado como regulador de conflitos. Na realidade, a relação do Estado com essas práticas se dava apenas no plano da repressão, já que as batucadas eram amplamente perseguidas pela polícia no intuito de manter seu monopólio sobre a violência legítima.

Noel Rosa, sambista pertencente à classe média que mais se aproximou dos sambistas do morro, fazendo sambas nos moldes inaugurados pelo Estácio, descrevia a perseguição policial às rodas de batucada no seu primeiro samba no estilo batucado gravado em 1930, o **Eu vou pra Vila**:

A polícia em toda zona¹⁰
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada

A Vila citada por Noel é o bairro de Vila Isabel, em que residia o sambista. Notamos na música uma postura irreverente frente à perseguição policial, em que Noel demonstra o arbítrio à aplicação da lei. Há uma distinção espacial na canção, a expressão zona possui pelo menos duas conotações: pode se referir à região específica, ou então prostíbulo na gíria popular, já Vila Isabel, é o bairro de classe média em que a polícia não persegue as batucadas, já que ali os homens responsáveis pelo cumprimento da lei e da ordem são “camaradas”. Assim, Noel estabelece na ordem espacial da cidade o limite entre o proibido e o permitido, que como observamos não está vinculado a uma ordenação legal, mas apenas à camaradagem ou cordialidade dos detentores da ordem e da lei.

10 Uma nota curiosa a respeito desse samba é o fato de que enquanto na gravação consta a palavra “zona”, na partitura impressa para divulgação a palavra é substituída por “canto” O que já demonstra uma tentativa de moralização das letras. (Máximo e Didier, 1990, p. 198)

Analisando o contexto histórico em que a canção de Noel foi criada, Máximo e Didier enfatizam a perseguição aos sambistas do morro:

É bom que se lembre: já existem na cidade pelo menos dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras tias baianas. O outro, o do Estácio e cercanias, dos morros e subúrbios distantes. Com o primeiro, freqüentado por doutores, intelectuais, políticos, gente importante, a polícia não se mete. Com o segundo, lazer das populações pobres daquela localidade, um tanto à margem da sociedade, o desemprego e o subemprego compelindo os homens às atividades mal vistas, ou mesmo proibidas, cumpre-se a lei: lugar de malandro é na cadeia. (1990, p. 138)

O comentário dos biógrafos de Noel apontam a delimitação sócio-espacial entre os dois grupos produtores de samba no Rio de Janeiro no fim da década de 1920. Enquanto a comunidade baiana, com a inegável liderança de Tia Ciata, possui certa legitimidade, ou permissão para suas práticas culturais, os sambistas dos morros sofreriam a perseguição policial.

Mesmo com a perseguição policial, as batucadas vinculadas aos habitantes dos morros foram responsáveis pelo estabelecimento do ritmo do samba carioca. Tais práticas não se resumiam apenas a um cotidiano em que o lúdico e a violência se fundiam, elas trazem à tona também aspectos da religiosidade popular, já que nos bairros populares as batucadas estavam diretamente vinculadas ao mundo religioso afro-brasileiro.

Uma famosa canção batucada tem o seguinte refrão:

Chegou o general da banda ee
Chegou o general da banda ea

Segundo Edison Carneiro (1957, p. 94), o general não seria outro senão *Ogum*, e banda refere-se à *umbanda*, que no começo do século acabava se confundindo com a *macumba*. Mais que simples associação de termos, a famosa quadrinha, gravada em forma de samba por diversos nomes da MPB, pode nos dar uma pista a respeito da intrínseca relação entre o samba, as batucadas e as macumbas no Rio de Janeiro, revelando também uma maneira diferente daqueles sambistas se relacionarem com a esfera religiosa, não distinguindo de maneira rígida o lúdico do litúrgico.

2.4 Da macumba ao samba

Como já demonstramos, o ritmo presente no samba do Estácio, marcado por uma maior contrametricidade, se aproxima das formas rítmicas africanas. As formas rítmicas da experiência cultural afro-descendente teriam se mantido em estado latente nos cultos religiosos afro-brasileiros por uma espécie de memória coletiva étnica, alcançando assim o espaço público a partir do fim da década de 1920.

Em seu livro **A influência Banto na música popular Brasileira**, o musicólogo Mukuna busca traçar a relação entre a proximidade rítmica do samba carioca e a música banta, dando ênfase à proximidade do padrão de 16 pulsações presente tanto na música do povo banto, quanto no samba carioca. Não só o estudo de Mukuna, como o de Nei Lopes e de alguns antropólogos como Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edson Carneiro são unânimes ao se referirem à cultura banto como matriz étnica do ritmo do samba. Assim encontramos em Arthur Ramos:

Dança e música de influência angola-congolense saíram das macumbas e se estenderam pelas festas profanas. Dos instrumentos musicais negro-brasileiros, que reconhecem a procedência da África banto, temos em primeiro lugar os tambores, um pouco diferentes dos atabaques iorubas (1979, p. 230).

Arthur Ramos enfatiza a diferença na tradição não só religiosa, mas também musical, das duas grandes etnias que chegaram ao Brasil, os bantos e os iorubas.

A diáspora africana no Brasil possui um eixo duplo, internamente o tráfico foi determinado pela demanda de mão de obra impulsionada pelos desenvolvimentos dos diferentes ciclos econômicos, externamente se deu em função das guerras inter-tribais africanas estimuladas pela ação da metrópole portuguesa nas colônias africanas. Como se sabe, o tráfico negreiro trouxe para o Brasil diversas etnias africanas e, entre elas destacam-se duas grandes nações: os bantos, vindos principalmente de Angola e Congo, e a etnia sudanesa, principalmente os chamados iorubas, chegados em terras brasileiras a partir da segunda metade do século XVIII.

Estudando a formação do Brasil na era colonial, o historiador Luiz Felipe Alencastro, em seu livro **O trato dos viventes** (2000), demonstra a íntima relação entre as duas principais colônias portuguesas, Brasil e Angola. Segundo o historiador, o desenvolvimento dos dois países está conectado à formação de um mercado escravocrata altamente rentável para a metrópole. Assim, as formações sócio-culturais das colônias portuguesas – Brasil e Angola – se construíram a partir de um constante diálogo étnico e cultural.

A historiadora Mary Karaschi (2000) também aponta a importância dos escravos bantos na formação sócio-cultural do Rio de Janeiro do século XIX. Segundo a autora, a ampla maioria desses escravos na cidade, até a primeira metade de século XIX, contribuiu para uma formação sócio-cultural específica, tanto na organização entre os escravos, quanto nas suas relações com os senhores.

No que se refere à origem da palavra samba, há um consenso de sua procedência angolana, no entanto, o significado da palavra tem sido fonte de alguns debates, já que encontramos diversos significados em sua origem. Nei Lopes, em seu **Novo Dicionário Banto do Brasil** (2006, p.198), encontra três origens para a palavra: 1) “semba” que significa umbigo, ou dança de umbigada, tipo de dança praticada pelos escravos¹¹. 2) Saquinho de pano ou cestinho de bambu. 3) Em terreiros de santo, filha de santo, *iaô*.

Segundo Maria Barbosa da Silva (1998, p. 82), a palavra samba se refere também ao culto ou adoração, uma maneira que os escravos encontravam para realizar suas manifestações religiosas sem serem incomodados pelos senhores, que imaginavam que estes estavam apenas dançando seus “ritmos bárbaros”.

Outra referência religiosa à palavra samba é citada por João do Rio em seu livro **As Religiões no Rio** (1951, p. 26). Em um capítulo intitulado *As Iaô – filhas de santo –*, Antônio, informante do cronista, faz o seguinte comentário:

E não é só aos santos dos Orixás que os cambindas mudam o nome, é também aos santos das igrejas. Assim S. Benedito é chamado Lingongo, S. Antonio, Verequete, N. Senhora das Dores, Sinhá *Samba*. (grifo nosso)

Como podemos notar, a palavra samba, neste caso, está vinculada a um fenômeno de sincretismo religioso, em que os santos católicos recebem nomes africanos. É justamente nesse processo de sincretismo que encontraremos a relação entre as práticas religiosas afro-brasileiras e o samba.

Mesmo com algumas controvérsias, fica clara a relação da palavra samba com aspectos religiosos dos negros bantos no Brasil. Apesar de muito citada, a relação entre o samba, o candomblé e a macumba, não teve ainda uma análise minuciosa, principalmente no que se refere às estruturas rítmicas e aos significados religiosos dessas práticas para as classes populares.

11 Estudos etimológicos recentes descartam a derivação de “semba”, já que nas análises de derivações fonéticas das línguas bantos, não existe a transformação da sílaba tônica de “E” em “A”, mas sim o seu oposto, como por exemplo, “sanzala” que derivou para “senzala”. (Pioneiros do Samba. 2002, p.44).

Os estudos que tratam das práticas religiosas afro-brasileiras costumam traçar uma distinção entre o candomblé, a macumba e a umbanda. O candomblé, trazido pela etnia ioruba foi (e ainda é) uma religião muito difundida na Bahia. Como já observamos o candomblé se firmou no Rio de Janeiro como um forte elemento aglutinador da comunidade baiana que aportava na cidade. A umbanda e a macumba, formas religiosas vinculadas à etnia banto, costumam ser caracterizadas por um hibridismo entre o candomblé, o kardecismo e o catolicismo popular. Embora a macumba possua um caráter estigmatizante, a palavra foi usada genericamente para classificar os cultos sincréticos afro-brasileiros. No início do século XX, a prática da macumba e da umbanda, que começavam a ganhar espaço na cidade do Rio de Janeiro, acabavam se confundindo.

Na edição de 23 de fevereiro de 1930, o jornal “O Paiz” faz referência aos temas mais recorrentes das músicas carnavalescas, dando a seguinte nota à respeito dos sucessos do carnaval daquele ano:

E o tema que, de fato está fazendo melhor figura é a macumba. Nesse gênero tem aparecido coisas saborosas, como o Orobô, o Balalobá, (*ilegível*), que paira único e acima de tudo que se tem feito, criando uma classe nova, fora do gênero carnavalesco. (Músicas de Carnaval. 1930)

A nota do jornal demonstra que no início da década de 1930, a macumba já havia se tornado uma religião muito difundida no Rio de Janeiro, o que permitia que o tema já fosse referido durante o festejo carnavalesco. Tal nota não só é ilustrativa no que se refere a uma maior aceitação das manifestações religiosas pela sociedade brasileira, como também nos sugere a influência da própria macumba na transformação do samba produzido no Estácio.

Entre as macumbas a que se referia o jornal, estavam as gravadas por Mano Eloy e Marinho, sambistas da Mangueira e freqüentadores do bairro do Estácio. Os pontos foram reverenciados pela já citada revista Phono-Arte “por serem realmente inéditos”, já que, “pela primeira vez se grava uma chapa em todos os rituais da verdadeira macumba, através de um ponto de Inhansam e um Ponto de Ogum, que podem ser apreciados por todos os estudiosos e amadores do que é nosso” (apud EFEGÊ, 2007, vol. 2, p. 166)

A referência aos pontos feita pela revista, como algo “que é nosso”, demonstra que no ano de 1930 essa manifestação religiosa já se apresentava como elemento étnico,

símbolo de uma idéia de brasilidade, ganhando o espaço público por meio de um processo de hibridismo religioso. A música parece ter feito tanto sucesso que o próprio Francisco Alves, grande nome da música popular da época, teria procurado Mano Eloy para gravar suas macumbas.

As temáticas referentes aos cultos afro-brasileiros, já estavam presentes nos sambas desde a década de 1920. Em 1922, a composição de Sinhô, “Macumba Gegê”, fazia Grande sucesso revelando esse universo na música popular. (FENERICK, 2005, p. 219) Entretanto, o ineditismo de Mano Eloy e Marinho estava em ter gravado não uma música referenciando a macumba, mas um ponto de macumba original, tal qual se tocavam nos terreiros, revelando uma aproximação rítmica da macumba com o samba do Estácio, que começava a surgir na cena carioca.

A música de Mano Eloy e Marinho foi também comentada por Mário de Andrade. Apesar de aderir a uma postura folclórica no que se refere à experiência musical brasileira, Mário já notava a inserção de certos elementos religiosos na música urbana, revelando um sincretismo cultural nas práticas musicais.

Uma peça notável de macumba traz admiravelmente expressa essa liberdade rítmica, que torna a linha oscilante e desnorteadora, é o ponto de Ogum. A rítmica está criada nele fugitivamente, e apresenta uma série de dois compassos ternários, seguida sempre dum compasso binário. (1963, p. 43)

Mário de Andrade propõe uma idéia de polirritmia¹² como característica principal da música popular brasileira, mostrando os aspectos singulares de liberdade rítmica encontrados nas experiências musicais de influência religiosa no Brasil.

O sucesso alcançado pelos pontos de macumba pode ser medido pelas notas do jornal, da revista e pelo comentário de Mário de Andrade. O fato é que as práticas religiosas afro-brasileiras passavam por uma maior aceitação na sociedade carioca, desvendando a íntima relação do novo ritmo do samba com as práticas religiosas daqueles sambistas.

A relação entre o novo tipo de samba e a religião é referida por Carlos Cachça na seguinte entrevista:

12 Polirritmia é a interação entre padrões rítmicos com diferentes acentuações (acento no tempo ou fora do tempo) e subdivisões (tempo dividido em três, em dois) que ocorre sobretudo nos conjuntos instrumentais de percussão.

Depois passou, samba passou pro disco e já é outra história, mas a origem mesmo é essa... com a macumba e o candomblé, tinha certa ligação. Não funcionava assim juntas. A macumba era macumba, o samba era samba, o candomblé era candomblé, mas eram todos a mesma coisa. As cantigas eram as mesmas, o mesmo instrumental... tudo muito rudimentar. A gente saía da macumba pra folia ou vice-versa, não havia prioridade. Quando acontecia macumba, virava samba; embora o cântico fosse semelhante, na macumba havia manifestações de orixás. Já o samba não, o samba é só tocar e cantar, não tinha manifestações de orixás, não havia incorporação, mas o cântico se assemelha... tanto que o samba mesmo vem da macumba do candomblé... o pagode em seus primórdios era mesmo no terreiro. [...] O partido alto tinha sempre um cavaquinho acompanhando, cavaquinho e pandeiro, e se respondia em versos improvisados... mas era tudo dentro da mesma história... a batucada era aquela que dava uma rasteira. [...] Era tudo da mesma família, era batucada, era o samba, era a macumba, era o candomblé, era até o jongo. (Apud ULLOA, 1997, p. 102)

Carlos Cachça busca evidenciar a intrínseca relação entre a religiosidade popular afro-brasileira e o samba: segundo o compositor, samba, macumba e candomblé eram em princípio a mesma coisa, depois começam a se diferenciar, ou seja, aquilo que era praticado conjuntamente sem distinção, passa a ser delimitado e executado em espaços próprios. Portanto, segundo Carlos Cachça, houve um processo de secularização nas práticas culturais, já que o lúdico se desprende do religioso tornando-se autônomo e adentrando a esfera pública.

Apesar da maior aceitação na sociedade carioca a partir dos fins da década de 1920, a macumba continuava sendo perseguida pela polícia. As perseguições policiais ao “povo da curimba” e a sua relação com o samba, são relatadas por Monarco, sambista ainda vivo da Velha Guarda da Portela:

O pessoal mais antigo diz que o povo da “curimba” ajudou muito o samba. O povo saía da macumba e ia pro samba. Na época em que o samba era marginal, onde tinha uma macumba, ali tinha reuniãozinha de samba. O pessoal saía da macumba e se metia no samba porque em todos os dois se apanhava da polícia e, de vez em quando, a polícia chegava lá na macumba e nego saía com o santo pela janela e tudo. Tinha uma mistura imensa porque tinha jongo e caxambu, lundu e capoeira, e antes de levar o samba pro ensaio, a gente passava no terreiro e levava a partitura pra ser benzida. (apud SOIHET, 1998, p. 125)

Segundo Renato Ortiz (1978), a macumba surge em um momento de desagregação da memória coletiva negra e abertura às influências de outras manifestações religiosas de matriz européia, como o catolicismo popular e o kardecismo. Tal desagregação ocorre paralelamente ao processo de urbanização em que

está em jogo a adaptação dos negros à dinâmica da vida urbana, e um processo daquilo que Ortiz denomina como “embranquecimento” das religiões de matriz africana.

Neste contexto, o candomblé de origem ioruba, praticado pelos migrantes baianos, tenta manter uma maior proximidade a uma idéia de africanidade, enquanto a macumba e a umbanda surgem de um processo de sincretismo praticado principalmente pelos negros bantos.

Os estudos etnológicos que buscam caracterizar os processos de contatos culturais são unânimes em acentuar a forte influência dos iorubas sobre os bantos. Haveria uma diferença substancial no que se refere à estratégia de assimilação entre as duas etnias, já que enquanto os iorubas tenderiam a uma prática religiosa mais próxima a uma tradição africana reelaborada no Brasil, os bantos tenderam a assimilar outras matrizes religiosas, tanto africanas quanto européias. Tais contatos, vistos pelo ângulo do culturalismo, acabam enfatizando a idéia de “aculturação”, deixando de observar as diversas estratégias de assimilação dessa cultura, o que contribui de maneira basilar para a formação da música popular brasileira, principalmente para o samba. Divergindo de uma postura culturalista unilateral, o antropólogo Reginaldo Prandi (2005) enfatiza a contribuição dos negros bantos na formação da música popular brasileira:

Se é verdade que os bantos copiaram a religião dos iorubas, religião dos orixás que aqui se reconstituiu com muitas influências da religião dos *voduns* dos *fons* e com muitas agregações sincréticas tomadas do catolicismo, se os bantos adotaram os orixás iorubanos, que eles chamaram pelos nomes dos esquecidos *inquices*, suas divindades bantas originais, se eles incorporaram os ritos de iniciação, a forma ritual das celebrações e a organização sacerdotal dos grupos de origem sudanesa, sua música sacra logrou, contudo, manter-se mais próximas às raízes bantas, com ritmos próprios e modos de percussão muito distintos daqueles preservados nos grupos de culto sudaneses, chamados candomblé *queto*, *alaqueto*, ou *jeje-nago*.

Prandi faz uma análise das hibridações entre o candomblé ioruba e o candomblé de Angola, demonstrando que mesmo sobre forte influência das formas religiosas dos negros iorubas sobre os bantos, esses últimos tenderam a manter suas manifestações culturais, principalmente por meio da música. A assimilação de aspectos culturais de uma etnia sobre a outra, foi interpretada pelos antropólogos brasileiros da primeira metade do século XX, como Nina Rodrigues e Arthur Ramos, como uma debilidade dos bantos frente aos iorubas, estigmatizando as manifestações culturais dos primeiros como fracas, o que teria contribuído para a perda de suas tradições culturais. No entanto, a análise das estruturas rítmicas das práticas religiosas dos bantos revela que estes

tenderam a manter suas tradições musicais, principalmente na estrutura rítmica de seus rituais. Assim, nossa hipótese é que foi justamente da manutenção da tradição banto na organização temporal de suas experiências musicais que derivou o samba tal como conhecemos hoje.

Ao analisar um documento datado do século XIX recolhido por Nina Rodrigues, Arthur Ramos reconhece, num ritual descrito pelo Padre D. João Nery, a matriz da macumba carioca. O ritual denominado *Cabula* já sugere um processo de sincretismo entre o candomblé e o espiritismo:

Como se vê, são eloqüentes vestígios de uma religião atrasada e africana que, transportada para o Brasil, aqui se misturou com as cerimônias populares da nossa religião e outras associações e seitas existentes, resultando de tudo isso perigoso amálgama, que só serve para ofender a Deus e perverter a alma. (CARNEIRO, 2005, p. 383)

A fala de D. Nery não só revela a visão preconceituosa da elite católica brasileira sobre as práticas litúrgicas afro-brasileiras, como demonstra também o processo de hibridação dessa prática com o catolicismo popular já no século XIX. A *Cabula* foi muito praticada na cidade do Rio de Janeiro, sendo seus praticantes perseguidos até o início do século XX, quando essa passa a se misturar com o candomblé transformando-se na macumba carioca. Com efeito, parece correto afirmar que a prática da *Cabula* teria se mantido no ritual da macumba. Como afirma Renato Ortiz:

O culto da *Cabula*, associado às práticas gege-nago, deu origem à macumba carioca, tal como ela foi descrita por Arthur Ramos por volta de 1930. Entretanto, já no fim do século XIX observa-se a penetração do espiritismo neste culto. (ORTIZ, 1978, p. 34)

A macumba carioca que surge da *Cabula*, já no fim do século XIX, tendia a incorporar elementos do kardecismo, articulando novas formas de religiosidades populares híbridas na então capital da República.

A digressão sobre a *Cabula*, e sua influência na macumba se fez necessária para demonstrar a importância desse ritual pouco estudado, já que além de sua proximidade às formas religiosas criadas no Rio de Janeiro, nossa pesquisa nos leva a concluir que o ritual da *Cabula* também influenciou o ritmo do samba carioca. Uma análise do ritmo introduzido pelos sambistas do Estácio e alguns cânticos da umbanda demonstram uma clara aproximação entre a cantiga denominada *Cabula* e o ritmo do samba do Estácio.

Em trabalho de campo na cidade do Rio de Janeiro, constatamos tal proximidade ao entrevistar o Ogã mestre Humberto, que nos demonstrou a célula rítmica da *Cabula*

como base do samba inaugurado no Estácio. Destarte, podemos afirmar que a estrutura rítmica inaugurada pelos sambistas do Estácio possui a mesma origem da macumba, qual seja, a *Cabula*.

Levando em consideração o depoimento de Carlos Cachaca, em que o sambista faz referência às batucadas ocorrendo concomitantemente à macumba, podemos constatar que o samba do Estácio, que em sua forma mais nítida está vinculado às rodas de batucada, representa um processo de secularização das religiões afro-brasileiras no Rio de Janeiro.

Os próprios instrumentos usados no samba do Estácio revelam essa proximidade, como a cuíca e o tamborim, instrumentos essenciais no samba e que são provenientes do ritual da macumba. A expressão “samba de terreiro”, usada para caracterizar o tipo de samba do Estácio também guarda as relações entre o samba e a macumba. Nelson Sargento, compositor da Mangueira nos dá a seguinte explicação:

Porque se chamava samba de terreiro? Porque o samba era dançado em um espaço de terra. Terreiro vem de terreiro de umbanda, de terreiro de macumba. Daí, então, o samba de terreiro (SARGENTO, 2008)

Nelson Sargento aponta para o espaço de criação dos sambas no mesmo local da prática litúrgica das macumbas, em outra ocasião, ao ser questionado sobre a coincidência do ritmo de samba com a batida da macumba, Sargento dava a seguinte resposta: “Grande novidade!...Eu ensino meu filho a tocar tamborim acompanhando a batida do centro de macumba lá perto de casa” (Pioneiros do samba, 2002, p. 52)

A hipótese de que o samba do Estácio tenha se desenvolvido da mesma matriz que a macumba busca estabelecer que a estrutura rítmica do samba produzido no Estácio e nos morros adjacentes não foi uma evolução do samba da Casa de Tia Ciata, mas antes uma ruptura frente ao samba da comunidade baiana. Desta forma, podemos encontrar essa distinção na própria estrutura religiosa das diferentes comunidades.

Levando em consideração o forte vínculo entre a esfera litúrgica e a esfera musical, podemos tentar traçar um paralelo entre as práticas religiosas e os estilos propriamente musicais das duas gerações de sambistas.

Como já observamos, a comunidade baiana se organizava principalmente em torno do candomblé baiano, ou seja, de origem ioruba. Diversos antropólogos já notaram que ao contrário do sincretismo encontrado nas religiões de origem banta, o

candomblé praticado pelos negros iorubas tendeu a se manter fechado às influências de outras religiões, preservando assim, uma memória étnica atrelada à esfera litúrgica.

Segundo José Jorge de Carvalho (2000), a tradição religiosa do candomblé ioruba afetou diretamente a organização musical dos grupos que o praticavam, tornando suas manifestações musicais cativas de sua liturgia. Já a etnia banto, que formava desde o Império o maior contingente de escravos no Rio de Janeiro, tendeu a incorporar outras experiências culturais e religiosas, caracterizando suas manifestações religiosas como sincréticas. Assim, se por um lado muito da tradição africana banto perdeu-se na história, as estruturas rítmicas, seus instrumentos e seus cultos tenderam a uma integração à musicalidade popular. É o caso da *Cabula* que se incorporou ao ritmo do samba.

Com isso, temos um quadro do desenvolvimento desse ritmo vinculado às esferas da religiosidade e às práticas lúdicas.

Cabula (esfera litúrgica) → Batucadas (entre o litúrgico e o lúdico) → Samba do Estácio (esfera musical)

O quadro proposto acima, apenas como ilustração, não pretende traçar um elo evolutivo do samba do Estácio, mas demonstrar o processo de secularização presente na formação do samba como gênero musical, ou seja, a transformação de uma prática religiosa em uma prática lúdica, fixando-se como gênero musical. Como vimos demonstrando, a transformação e fixação do gênero passam por diversas mediações, e como qualquer prática cultural, não está livre de tensões e conflitos entre classes e grupos sociais.

Em seu importante ensaio a respeito das técnicas de reprodução da obra de arte no alvorecer do século XX, Walter Benjamin já enunciava as formas religiosas como fonte inesgotável para a criatividade artística. Podemos afirmar que ao longo dos séculos a arte se manteve cativa das esferas religiosas, até que pouco a pouco a formação de uma esfera artística autônoma acaba por libertar a arte de sua condição “parasitária”.

No Brasil, tal processo ocorre de forma semelhante. Enquanto a música de matriz européia teve seu desenvolvimento vinculado à instituição da Igreja Católica, a música africana, seus ritmos e melodias, encontraram na vida religiosa do cotidiano dos escravos um importante recipiente para manutenção e preservação de suas experiências

musicais. O hibridismo musical encontrado no Novo Mundo decorre desses constantes contatos inter-étnicos e inter-religiosos.

A hipótese que se apresenta nessa análise é que a rigidez do candomblé baiano não permitiu a incorporação da base rítmica de suas cantigas na produção sonora dos sambistas daquela comunidade. Desta forma, os sambas praticados entre essa comunidade permaneceram atrelados tanto ao “samba de roda baiano” quanto ao “maxixe”, não incorporando a tradição religiosa ioruba, pelo menos no que se refere ao ritmo. Como demonstra Sandroni (2001), o ritmo do maxixe é um ritmo menos contramétrico, e por ser vinculado à música européia, não encontrava grandes dificuldades para ser assimilado pela sociedade carioca. Já o ritmo do samba do Estácio, por sua contrametricidade, remetia à tradição africana recalcada pela sociedade escravista. Desta forma, a macumba ao mesmo tempo em que servia como aglutinadora de uma tradição banta no Rio de Janeiro, também possibilitava, por sua própria característica flexível, uma profanação de sua liturgia, ou seja, a transformação de cantigas sacras como a da *Cabula* em batuques e mais tarde no samba carioca. 13

As macumbas praticadas nos morros, já em sua formação se encontravam abertas a hibridações, e foi justamente essa maior mobilidade que teria influenciado a modificação estética do samba no fim da década de 1920.

Não queremos com isso defender uma exclusividade causal na formação do samba, já que outros fatores colaboraram para a reformulação das bases rítmicas do samba moderno, como o próprio desfile carnavalesco, característica já afirmada por Ismael Silva. No entanto, a especificidade da música popular nos países do novo continente, está justamente na sua forte vinculação com formas religiosas que não se limitam à religião oficial do país, o que colaborou de forma ímpar para o desenvolvimento musical nos países do Novo Mundo. Desta forma, a articulação entre o samba e a macumba representa a incorporação das manifestações litúrgicas populares à música produzida na esfera pública popular.

A remodelação do ritmo no samba traz à tona uma memória étnica que se estabelece na experiência de vida das classes populares do Rio de Janeiro, articulando uma esfera pública popular em que a musicalidade toma o espaço, reinterpretando aspectos da cultura africana no Brasil.

13 A análise proposta aqui buscou enfatizar as características do ritmo do samba. O musicólogo Kubik, ressalta a forma estrófica, solo e refrão da canção como uma forma de assimilação banta à cultura portuguesa, o que também contrasta com as formas musicais iorubas. (In Karasch, 2000, p. 560)

Temos aqui a formação de uma esfera pública que se forma pela gesticulação do corpo, da dança e da música, adentrando pelo morro no mundo da cidade. Assim, duas instituições foram fundamentais neste processo, a Escola de Samba e as manifestações litúrgicas afro-brasileiras, que por diferentes meios, cumprem a mesma função de preservação e perpetuação da experiência cultural dos negros no Rio de Janeiro.

As relações entre a macumba e o samba do Estácio podem ser analisadas pelo prisma do processo de urbanização da sociedade carioca. Tanto o samba do Estácio, como a macumba, representam um momento de integração da cultura africana à sociedade urbana carioca. Ambos surgem na cena pública em um momento de reestruturação da sociedade brasileira; tanto o samba como a macumba foram amplamente perseguidos na sociedade carioca do início do século. A aceitação dessas práticas culturais passa pelo movimento nacionalista deflagrado na década de 1920, no entanto, passa também por aspectos de apropriação dos espaços e organização das classes populares na formação de uma esfera pública popular.

III Individualização e profissionalização: a formação do compositor negro e sua posição estrutural na sociedade de classes.

Neste capítulo, e no próximo, trataremos da esfera pública popular que estamos estudando por outro prisma, se nas páginas anteriores buscamos investigar as formas de organização e sociabilidade dessa esfera, as discussões que se seguem tratarão das transformações advindas da inserção dos compositores no mercado musical do Rio de Janeiro, dando ênfase às posturas e visões de mundo dos próprios sambistas a respeito dessa instituição que abria suas portas às práticas culturais daquela comunidade.

A ascensão do mercado de bens simbólicos na década de 1930 transformou radicalmente as relações dos sambistas com suas práticas culturais. Como já vimos, no processo de transição de um capitalismo de base agrária para o capitalismo industrial, o campo da cultura popular torna-se uma arena de lutas (HALL, 2003), hábitos, costumes e comportamentos das classes populares deveriam ser modificados para adequar-se à nova ordem estabelecida na capital da república. Se é verdade que antigos hábitos dessas classes, principalmente aqueles advindos de sua antiga vida rural foram suplantados na nova ordem econômica, também é verdade que os valores burgueses não foram introjetados totalmente por essas classes, ou quando assimilados, passavam por processos de ressignificação de acordo com os modos de vida e visões de mundo peculiares engendrados pelas formas de sociabilidade das camadas populares cariocas.

Tendo em vista tais transformações estruturais pelas quais passava a sociedade brasileira buscaremos analisar essas transformações no campo artístico, mais especificamente na transformação dos sambistas em compositores, de produtores culturais coletivos e diletantes em produtores culturais individuais e profissionais. Obviamente, trata-se apenas de um capítulo do processo geral de formação de um campo profissional de músicos, já que a profissionalização da esfera musical no Brasil (assim como em outros países) deve ser visto como um processo de longa duração.

Analisando as práticas musicais da Alemanha no fim do século XVIII, Norbert Elias (1995) chama atenção para o fato de a atividade musical naquele período não possuir ainda o sentido de *Arte*, como passaria a significar em tempos modernos. A atividade musical, vinculada à igreja e às cortes, servia como adorno à sociedade

cortesã, em tal situação, aqueles que produziam música eram vistos como meros artesãos. Elias aponta para uma balança de poder entre produtores e consumidores de arte pendendo para o segundo grupo, que de fato influía na produção musical do artista–artesão, que canalizava sua imaginação musical de acordo com o gosto da classe dos patronos.

A transformação da visão geral sobre os produtores de música, de artesão a artistas ocorre no decorrer do século XVIII e XIX, impulsionada principalmente pela ascensão da burguesia e toda a transformação decorrida da nova concepção de cultura deflagrada pelo movimento romântico. Não apenas a música passa a ser vista como arte, mas a própria palavra “arte” passa a se vincular a valores como criatividade e imaginação, separando assim o trabalho do artesão da arte do artista, por mais ambíguo que pareça, esse também é o momento em que a arte passa a se revestir cada vez mais de um valor de troca (WILLIANS, 2007, p. 60). Ou seja, a transformação do trabalho artesanal em arte revestida de um caráter imaginativo e criativo acaba incorporando novos valores à arte, que ao mesmo tempo em que se tornava mais “espiritual” também se valorizava comercialmente.

No Brasil, o processo de profissionalização do campo musical tem seu momento de inflexão com a chegada da família real portuguesa no início do século XIX (MONTEIRO, 2008). A chegada de Dom João com sua corte e corpo de funcionários, não só impulsionou as irmandades de músicos já existentes aqui, como a de Santa Cecília, como trouxe novos instrumentistas e regentes da corte portuguesa. Destarte, foi construído um gosto musical que, se por um lado estava ligado aos padrões de gosto aristocráticos europeus, por outro, se mesclou às práticas musicais do país, desenvolvidas principalmente por músicos mestiços das irmandades, ou ainda à música dos “barbeiros-cirurgiões”¹⁴, produtores de música por muito tempo na cidade do Rio de Janeiro.

Em seu livro **A construção do gosto** (2008), Maurício Monteiro aponta para a constância de mulatos nas confrarias religiosas dedicadas à formação de músicos artesãos. Essas associações, que funcionavam sob a égide da igreja católica, apareciam aos mulatos que se enveredassem pela música como possibilidade de uma ligeira

14 O ofício de barbeiro-cirurgião, era no século XIX uma profissão em que prevalecia negros, libertos ou escravos, e mulatos. Essa profissão exigia uma série de habilidades, já que além do de cortar e pentear cabelos, os profissionais ainda trabalhavam como cirurgiões, dentistas, sangradores e músicos, tocando violino ou clarinete para seus clientes. (Karasch, 2000, p. 279)

ascensão social. Podemos lembrar ainda a existência da Real Fazenda de Santa Cruz, uma espécie de conservatório só para escravo, cuja função era proporcionar o divertimento da corte (NAPOLITANO, 2005, p. 43). Tal fato, à primeira vista inusitado, só poderia ocorrer em uma sociedade em que a música ainda não se configurava como prática artística vinculada à idéia de dom individual.

Um estudo mais detalhado da música dos barbeiros-cirurgiões, dos mulatos da confraria de Santa Cecília e dos músicos escravos, levantaria um bom panorama da presença e influência da música africana no Brasil do século XIX, bem como dos processos de hibridação culturais na formação da música brasileira.

No que se refere a esse capítulo, buscaremos entender um momento particular da profissionalização do músico no Brasil, trata-se de um caso específico de profissionalização de músicos negros e pobres, que de maneira geral não passaram por um processo institucional de formação musical, o que não significa afirmar que não tivessem uma noção mínima da técnica musical. Além disso, não custa lembrar, que esse momento de especialização do trabalho musical se dá no campo da música popular, impulsionada pelo advento do rádio e da indústria fonográfica, duas instituições de peso na formação de um mercado musical na década de 1930.

Uma reestruturação da sociedade impunha novos modos de se produzir e consumir arte, o *boom* do mercado de bens simbólicos na cidade do Rio de Janeiro modificou a visão geral sobre produção de arte. Se no século XIX o que estava em jogo era a transformação do artesão em artista, entre os sambistas da década de 1930, o processo se deu em torno da construção da figura do compositor, ou na transformação de uma prática diletante em profissão.

3.1 Da Penha ao rádio: A rearticulação da tríade autor – obra – público

O fim da década de 1920 marca a consolidação do samba do Estácio como gênero musical urbano. O maxixe que até então dominava o gosto do público, tanto popular quanto das elites, vai cedendo seu espaço ao samba, cada vez mais fundado em ideais de mestiçagem condizentes à construção do nacionalismo da época.

Como já foi analisado por Hermano Vianna (2000), o processo de transformação do samba em símbolo nacional foi impulsionado pela valorização da idéia de mestiçagem, principalmente com a publicação de **Casa Grande e Senzala** no ano de 1933, que segundo Vianna, teria deslocado a imagem do mestiço como símbolo do

atraso nacional para transformá-lo em representante de nossas singularidades nacionais. Assim, para o autor, a mudança do significado de mestiçagem acabou vinculando o samba, que tem sua origem mestiça, à construção da identidade nacional.

Apesar de pioneiro no que se refere à idéia de samba como invenção de uma tradição, o trabalho de Vianna se assemelha a uma espécie de história das idéias. A música em si aparece apenas como pano de fundo para fundamentar as hipóteses do autor. No decorrer do trabalho, Vianna parece não distinguir o samba produzido pela primeira geração de sambistas, do produzido pelos sambistas do Estácio, não levando em conta os diferentes significados e usos do samba não só como gênero musical, mas principalmente como prática cultural.

A respeito do processo que teria levado a transformação do samba em gênero nacional, Raquel Soihet (1998) aponta três fatores: o primeiro seria a consagração do ritmo na música ocidental, que deixa de ser visto como mero acompanhamento das melodias, assim, a valorização do ritmo passa também pelo resgate da cultura popular e da chamada música ligeira. O segundo fator deve-se a transição estrutural da sociedade brasileira, que na década de 1920 passava de uma sociedade de base rural para uma sociedade urbana, o que levou a música popular urbana a ocupar o primeiro plano tendo como assunto principal a crônica da cidade. O terceiro fator teria sido a onda nacionalista que surge com o fim da Primeira Guerra, transformando a música negra em principal contribuição à cultura nacional (SOIHET, 1998, p. 115-116).

De fato, o samba na década de 1930, serviu como instrumento para sedimentar uma idéia de Brasil perpassado por nossas singularidades mestiças. No entanto, a sua transformação em símbolo nacional não se deu de forma automática, tampouco compartilhamos da tese de que houve uma expropriação unilateral do Estado Novo para sua transformação em símbolo da nação. Importantes trabalhos historiográficos, como os de José Adriano Fenerick (2005) e de Adalberto Paranhos (2005), demonstram o papel dos sambistas como agentes dessa transformação, revelando um diálogo de compromisso entre os sambistas do morro, os da classe média e o Estado. Se por um lado o Estado Novo buscou transformar o samba em símbolo nacional, os sambistas também viam nesse processo um meio de ascensão social. Além do mais, antes da ascensão do Estado Novo, o constante assédio da imprensa já transformava o samba em um gênero extremamente difundido, nesse sentido, o Estado Novo nada mais fez, senão consagrar e institucionalizar um gênero que já ganhava relativa notoriedade no espaço público.

Mesmo com toda onda nacionalista em torno do samba, e sua classificação como gênero nacional, não podemos perder de vista que o samba não nasce nacional. O processo de transformação do samba em símbolo nacional ocorre paralelamente à sua formação como gênero. Desta forma, o samba produzido no Estácio, mesmo com o imenso cartaz alcançado com o rádio e com o carnaval, ainda não se classifica como aquele tipo de samba veiculado pelo Estado e pela imprensa como genuinamente nacional, ou o samba exaltação que tem como principal modelo a famosa canção **Aquarela do Brasil** de Ari Barroso.

Buscaremos entender a formação do novo tipo de samba a partir das alterações das bases produtivas pela qual passava o campo da música popular da época, o que levou a transformação do samba de prática cultural à mercadoria musical. Para tanto enfatizaremos a articulação das relações entre autor, obra e público, que estabeleceu um novo padrão de produção e recepção do gênero da sociedade carioca.

Como demonstra Antonio Candido (2006), a referida tríade – autor, obra, público – é fundamental para a formação ou invenção de uma tradição, já que ela articula os três elementos fundamentais para realização da obra de arte como sistema simbólico comunicativo. Interessa à sociologia da arte a investigação das relações e fatores estruturais que intervêm na produção artística. Desta forma, a sociologia não se confunde com crítica ou análise estética. Ao enfatizar a produção sonora em consonância com os fatores sócio-culturais que influenciam a sua produção, bem como a influência dessa produção sobre a sociedade, não se busca uma análise estética que prime sobre a qualidade ou não da obra, mas às relações de produção e recepção da obra em determinado momento histórico.

Ainda segundo Antonio Candido (2006, p. 48), não convém separar a produção da recepção da obra, já que pelo menos no campo da sociologia, a arte como um sistema simbólico de comunicação inter-humana estabelece uma característica comunicativa que só se realiza completamente no momento de sua recepção, ou seja, no efeito que exerce sobre o público. Dessa forma, a análise da tríade autor-obra-público, pode revelar a configuração de um sistema que permita uma clara elucidação sobre o processo de produção, recepção e efeito da obra sobre a sociedade.

A partir da análise dos processos de reestruturação da referida tríade, podemos observar em que medida o desenvolvimento dos meios técnicos de divulgação causaram uma mudança na posição social do compositor popular, principalmente pela expansão vertiginosa do público, o que obrigava a uma racionalização produtiva nunca vista antes

no campo da musica popular. Entretanto, essa racionalização produtiva, entendida aqui em termos weberianos de ação racional entre meios e fins, também possui suas peculiaridades, advindas principalmente das relações estabelecidas entre sambistas e mercado. Conforme desenvolveremos a seguir, ao mesmo tempo em que a expansão do mercado influía na produção musical daqueles sambistas, o mercado musical também podia se adaptar às visões de mundo e padrões de sociabilidade estabelecidos pela esfera pública popular.

O crescimento urbano, o desenvolvimento tecnológico, bem como as transformações na estrutura social decorrentes desses dois processos, marcam a expansão acelerada do rádio e da indústria fonográfica no Rio de Janeiro no começo do século XX. No caso da produção fonográfica o desenvolvimento se deu principalmente pela introdução das gravações elétricas, fundamentais para a renovação da técnica de captação no fim da década de 1920, por ter possibilitado a gravação mais “audível” das canções. Ocorre que até meados de 1928, os intérpretes eram obrigados a praticamente gritarem nos microfones, já que o sistema mecânico não possibilitava a clara captação das vozes nem do timbre de alguns instrumentos musicais, o que limitava o registro técnico bem como a qualidade das canções gravadas em discos. Mais à frente analisaremos as principais modificações advindas com o melhoramento da técnica de gravação elétrica, por ora nos preocuparemos com a expansão do rádio nos idos da década de 1920.

Segundo o jornalista Sérgio Cabral (1996b), até o ano de 1927, a programação radiofônica se reduzia à transmissão de músicas eruditas e enfadonhas palestras com o intuito cívico-pedagógico, além das emissoras não funcionarem aos domingos, também não era permitido aos proprietários a prática da propaganda, obrigando-os a buscarem recursos em sociedades de ouvintes que patrocinavam as emissoras. A cidade possuía apenas duas emissoras, que para evitar a concorrência revezavam suas transmissões durante os dias da semana.

No início da década de 1930, o rádio já se tornava uma empresa altamente lucrativa principalmente pela venda de aparelhos a crédito, o que possibilitava a mais fácil aquisição do aparelho, e com o decreto de 1º de março de 1932, que autorizava a publicidade durante as transmissões. Esses dois fatores viriam a revolucionar a função do rádio na sociedade carioca, que deixava de possuir caráter educativo assumindo cada

vez mais a estrutura de indústria de entretenimento. Na década de 1930, o Rio de Janeiro já contava com cinco emissoras, funcionando concorrencialmente, contribuindo para o crescimento acelerado de um mercado de bens simbólicos, em que a música popular tornava-se o principal atrativo e o rádio o grande divulgador das modas musicais.

Além disso, a vinculação do samba ao carnaval abria espaço para o lançamento de sambas na época carnavalesca, dividindo duas modalidades de samba: o de carnaval e o chamado de meio de ano, impulsionando ainda mais a formação de um mercado musical embasado principalmente no nascente gênero musical.

Tal expansão do rádio e do mercado de entretenimento formou um campo profissional tanto para técnicos profissionais vinculados a atividades sonoras, quanto para os músicos; intérpretes, arranjadores e compositores. Ainda segundo Cabral (1996b), esse foi um dos raros momentos da história da música brasileira em que a demanda por gravações de discos de compositores era maior ou tão grande quanto a oferta.

Uma primeira distinção, facilmente notada com a revolução causada pelo rádio ocorreu na maneira como eram divulgadas as composições. Como se sabe, os sambistas da Cidade Nova freqüentavam a famosa Festa da Penha para a divulgação de suas composições. A festa, que ocorria no mês de outubro, se configurou como um importante local para o lançamento de futuros sucessos para o próximo carnaval. Realizada pela irmandade da igreja de Nossa Senhora da Penha, a festa se apresentava como um espaço de diálogo entre o catolicismo popular e o candomblé praticado pela comunidade baiana no Rio de Janeiro. (MOURA, 1983, p. 157) A respeito da divulgação dos sambas na festa Heitor dos Prazeres faz o seguinte comentário:

Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa de Penha (As vozes desassombradas do museu, Museu da Imagem e do Som/RJ).

Com efeito, a Festa da Penha possuía em proporções menores, a mesma função de divulgação das canções do próximo carnaval, que seria assumida pelo rádio na década de 1930. A festa aparece aqui não só como espaço de sociabilidade dos negros da Cidade Nova, mas também como espaço fora do âmbito da Praça Onze para a divulgação das canções do grupo.

Portanto, podemos afirmar que até o fim da década de 1920, as relações entre público e compositor, pelo menos no que se refere à música popular, ocorriam ainda no âmbito da comunidade. Para se ter parâmetro dessas relações, podemos atentar para a introdução da famosa composição de Donga, naquela época as gravações eram precedidas por uma apresentação, assim temos a seguinte frase: “Pelo Telefone, samba carnavalesco gravado nas Casas Edison *pelo* Baiano” (In. CALDEIRA, 2007, p. 15).

Mais do que simples retórica, o uso pessoal ao se referir ao intérprete da música, pressupõe um espaço mais íntimo de criação artística, o que de fato ocorria, principalmente nessas composições de base coletivistas. Tais formas de produção e divulgação coletivistas, ainda vinculadas às festas comunitárias, tenderiam a ser paulatinamente substituídas com a ascensão da indústria fonográfica e do rádio, estabelecendo-se novos padrões de produção e consumo artístico, que de maneira geral estariam vinculados a uma racionalidade mais condizente à formação de um mercado musical.

A expansão acelerada do mercado de bens simbólicos no Brasil foi responsável pela formação de um mercado de músicos profissionais. Esse crescimento impulsionou um processo de decantação entre público e produtores de arte. Trata-se de um padrão relacional de individualização do compositor, fundamental para a inserção da arte no mercado capitalista. Como demonstra Muniz Sodré (1998, p. 39-40)

Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunistas), para poder ser captado como força de trabalho musical.

Sodré revela o processo de autoria necessário para a formação de um mercado musical, entretanto, tal processo que reivindica uma individualidade para o compositor não se dava de forma totalmente acabada.

Um dos episódios mais comentados na bibliografia a respeito do samba é o caso do surgimento da famosa composição de Donga **Pelo Telefone** no ano de 1917, considerada o primeiro samba gravado. A primazia da canção é contestada por diversos autores, tanto pelo fato de que já existiam músicas impressas como samba antes do surgimento da composição, quanto pela própria forma da música, que estaria muito mais próxima ao maxixe. Em princípio, **Pelo Telefone** teria se originado em uma roda de batucada e improvisos na Casa de Tia Ciata, percebendo a popularidade da música,

Donga teria gravado e registrado a música em seu nome, lançando-a no carnaval de 1917, como composição sua e de Peru dos Pés Frios, cronista carnavalesco.

O que nos interessa aqui não é necessariamente se **Pelo Telefone** teria sido ou não o primeiro samba, mas o movimento de individualização do sambista. Segundo Fenerick (2005, p. 140), os novos meios de comunicação aceleravam o processo de individualização dos compositores, desta forma o fato de Donga ter registrado, já em 1917, uma música de composição coletiva como de sua autoria pode ser considerado como um primeiro passo rumo a essa individualização, inaugurando o debate em torno da música popular como mercadoria. Esse debate foi fundamental para a transformação de **Pelo Telefone** em uma espécie de mito de origem do samba carioca.

A alusão à composição de Donga como o primeiro samba não é apenas cronológica, o debate em torno da canção causou uma verdadeira reviravolta no campo da música popular que se formava no início do século. O sucesso da música foi tão grande que sua melodia serviu de base para diversas paródias, uma inclusive acusando Donga de tirar proveito de algo que não era dele:

Pelo telefone/
A minha boa gente/
Mandou-me avisar/
Que o meu bom arranjo/
Era oferecido/
Para se cantar/
Ai, ai, ai, leva a mão à consciência, meu bem/
Ai, ai, ai por que tanta presença, meu bem/
Ó que caradura dizer na roda/
Que o arranjo é teu/
É do bom Hilário e da Velha Ciata/
Que o bom Sinhô escreveu/
Tomara que tu apanhes/
Pra não tornar a fazer isso/
Escrever o que é dos outros/
Sem olhar o compromisso.

A polêmica a respeito da autoria de **Pelo Telefone** perdura até os dias de hoje, não cabe aqui tomar partido de quem seria a autoria do sucesso carnavalesco, mas atentar para a discussão sobre o processo de individualização que ocorria entre os compositores. Além disso, como demonstrou Sandroni (2000), a primeira versão da canção, utilizava quadras folclóricas anônimas, “coladas” à composição, formando uma música em que o refrão não tinha nenhuma ligação com os outros versos do samba, o que nos leva a crer que se a composição não era de Donga, tampouco seria dos outros freqüentadores da casa de Tia Ciata. Desta forma, podemos notar que a princípio o

processo de individualização do compositor não era ainda feito nas bases da criação artística individual, mas a partir da coleta de canções anônimas.

Sinhô, o Rei do Samba, considerado uma espécie de elo entre o samba da Cidade Nova e o novo samba do Estácio, tinha a famosa frase “*Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro*”. A frase é reveladora de uma fase em que a figura do compositor ainda não havia se delimitado totalmente, nesse sentido compositor não era o indivíduo que compunha ou organizava sons, compositor era aquele que registrava e divulgava as canções. Em artigo a respeito do Rei do Samba, Manuel Bandeira cita uma composição de Sinhô feita nesses moldes:

Vim para a casa e correndo a vista por aquelas páginas sujíssimas
deparei num dos cadernos com o título “Já é demais”. Abaixo dele
vinha a informação: “Letra e música de seu Candú”. Ora, lá estava o
estribilho do samba de Sinhô

Já é demais, meu bem

Meu bem já é demais!

E hoje já notei.

Que tu queres me acabar

Verifiquei logo que o plágio não podia ser de seu Candú, porque a publicação era de 1927... Ainda não pude descobrir quem conhecesse a toada do choro de seu Candú. Em todo o caso está claro que Sinhô avançou no refrão de seu Candú. (BANDEIRA, 1954, p. 11)

A nota de Bandeira deixa claro que o processo de composição ainda não se configurava como estritamente individualizado. Nesse sentido, o próprio conceito de plágio deve ser relativizado, autores como Sinhô ou mesmo Donga efetivamente compunham suas canções, já que criavam algo novo a partir da junção de diversos elementos musicais colhidos de composições anônimas coletivas (FENERICK, 2005, p. 144). No entanto, o processo de composição estava mais associado a um procedimento de *bricolage*, nos termos de Lévi-Strauss, do que de compositor-artista individual em termos modernos. Assim, muitos artistas populares recolhiam antigas quadras folclóricas, desenvolvendo suas composições, que alcançavam o sucesso por meio de uma publicidade ainda diletante, que se dava principalmente pelo lançamento de futuros sucessos do carnaval durante a festa da Penha e pela venda de partituras em lojas especializadas.

Para se ter uma idéia do processo de autoria pelo qual ainda deveria passar o compositor popular, precisamos ter em mente que até o surgimento das gravações elétricas as composições musicais não pertenciam aos compositores, mas aos editores e mais tarde às gravadoras. Humberto Franceschi (2002, p. 221) aponta para o fato de que

durante o século XIX, grande parte das composições pertencia aos editores das partituras, que compravam, editavam e as divulgavam por meio da contratação de pianistas, o próprio Sinhô trabalhou por muito tempo como pianista em lojas de partituras e de piano. Durante a fase das gravações mecânicas o contrato entre compositores e gravadoras estipulava que as músicas deveriam ser de propriedade das gravadoras, que utilizavam desse subterfúgio para garantir que não houvesse plágio. Nesse sentido podemos observar que o direito à propriedade intelectual da obra ainda não era visto como individual e inalienável. Apenas na época das gravações elétricas é que o direito à composição passa da mão das gravadoras para a dos compositores,¹⁵ revelando uma nova visão a respeito da produção artística e do ofício dos músicos.

3.2 O Bamba¹⁶ e o Bacharel: A classe média como mediadora autor-obra-público

Mesmo com a forte expansão pela qual passava a música popular, alguns preconceitos, no que se referia ao trabalho de músico no Brasil, ainda deveriam ser superados para a formação de um campo de profissionais engajados unicamente na produção sonora. A adesão da classe média ao samba foi fundamental para o processo de aceitação desse gênero, no entanto, os próprios compositores dessa classe também necessitavam passar por um processo de modificação de seus valores a respeito da profissão de músico, principalmente popular.

Um caso ilustrativo é o do Bando de Tangarás, grupo musical da década de 1920, formado por jovens de classe média. O grupo, que no início se enveredou pelo caminho de ritmos nordestinos como cocos e emboladas, contou com a participação de três grandes nomes da música popular, Noel Rosa, Almirante e Braguinha. Segundo Almirante os músicos do Bando recusavam qualquer forma de pagamento por suas apresentações, quando muito aceitavam dinheiro para a condução ao local da apresentação. Além dessa postura anticomercial, Braguinha, filho de um grande industrial da época, já sugeria na formação do Bando que cada um dos cinco integrantes adotasse o nome de um pássaro como apelido, o único a incorporar a idéia foi o próprio Braguinha, que na época era conhecido como *João de Barro*. A idéia do apelido dava-se

15 Mesmo nesses casos, como observaremos adiante, nem sempre a composição será propriedade do compositor.

16 Segundo Nei Lopes em seu Novo Dicionário Banto, a palavra *bamba* pode ter derivado do quicongo *ebamba-ngolo* que significa valentão, ou ainda do quimbundo *mbamba*, mestre, pessoa insigne. É interessante notar que a palavra *bamba*, comumente usada nas rodas de samba, possui em seu uso comum ambos significados, o *bamba* é aquele que se destaca na roda de samba, dessa forma ele é tanto o valente e corajoso, quanto o mestre experiente.

principalmente por causa do desprestígio da música popular na época, seria uma vergonha para a família Braga ver o nome do filho associado à música popular vista como coisa de malandros, capadócios, ou desocupados.

O ato de Braguinha não foi isolado, o uso de pseudônimos era comum entre os músicos das classes médias quando se tratava de música popular. Outro caso foi o de Homero Dornelas, maestro e arranjador musical, um dos compositores da famosa canção **Na Pavuna**, que para essa composição escolheu como pseudônimo Candoca da Anunciação, já que ambicionava uma carreira de maestro nas salas de concertos (MAXIMO ; DIDIER, 1990, p. 122).

Tal relação com a música popular nos lembra o famoso conto “Um homem célebre” de Machado de Assis, em que é narrado o drama de Pestana, um maestro que por mais que buscasse compor músicas eruditas, só conseguia compor polcas, das quais não só tirava seu sustento como lhe proporcionava uma fama pública, sem, no entanto, satisfazer seu desejo íntimo de se tornar grande compositor erudito.

O caso ilustra bem o estigma de inferioridade dado à música popular, principalmente de origem afro-brasileira. José Miguel Wisnik (2004) chama esse mal-estar entre os compositores de “Caso Pestana”, um sinal de nossa vida coletiva, que é revelado em um complexo de inferioridade sobre o compositor de música popular, que se encontra a meio caminho da negação e da aceitação. Assim, a música popular de origem miscigenada alcança o espaço público por um processo de desrecalque do elemento negro, revelando uma circularidade cultural, em que o contato entre o popular e o erudito não está desvinculado das relações de poder presentes em uma sociedade altamente hierarquizada.

Outro exemplo, da visão geral da sociedade da época a respeito da música popular, pode ser observado na má reputação de um dos seus principais instrumentos: o violão. Alguns romances como **Triste fim de Policarpo Quaresma**, de Lima Barreto, ou **O Cortiço**, de Aluísio Azevedo, vinculam o instrumento à vadiagem. Orestes Barbosa, compositor e cronista, também se refere a um Chefe da Polícia chamado Vidigal,¹⁷ que enviava o seguinte ofício ao juiz acusando um rapaz de “prática de serenata”: “ E se Vossa Ex. ainda tiver sombra de dúvida sobre a conduta do réu, queira

17 Apesar de não haver documento que prove a veracidade do caso, a nota de Orestes Barbosa demonstra a visão da sociedade sobre o afamado violão. Talvez o chefe da polícia Vidigal, referido por Orestes Barbosa seja o mesmo de **Memórias de um Sargento de Milícias** de Manuel Antonio de Almeida, que pelo que consta teria realmente existido no Rio de Janeiro do século XIX.

examinar-lhe a ponta dos dedos e verificará que ele toca violão” (BARBOSA, 1978, p. 47).

Mesmo em se tratando de uma visão da sociedade do século XIX, ainda no início do século XX, persistia uma má fama àqueles que enveredassem pelo caminho do violão. Bijou, morador do Estácio, dava a seguinte entrevista ao jornalista Francisco Duarte a respeito dos sambistas da *Deixa Falar*:

Quando Rubem, Bide, Silvio – que a gente tratava de Brancura – Bolão e outros formaram o bloco, falaram com meu pai e ele deixou que as reuniões passassem a ser feitas na sala lá de casa. Eles eram malquistos, não trabalhavam – a exceção do Rubem, do Bide e do Nilton. Os outros *viviam de violão*, jogo de chapinha, carteadado e outros expedientes. Eram malandros, como diziam então. (DUARTE, 1979, grifo nosso)

Bijou associa o violão às práticas não-regulares, vinculadas ao mundo da malandragem, como o carteadado e o jogo da chapinha¹⁸. Mesmo sendo praticado por grandes nomes da música brasileira da época, como Villa Lobos, o violão ainda não possuía uma posição de destaque na sociedade carioca. Podemos afirmar que o violão se encontrava em oposição simétrica ao piano. O primeiro vinculado à rua e às classes populares, enquanto o segundo pertencente ao mundo da casa e à burguesia. ¹⁹

A importância do disco na captação e divulgação musical era referida em 1933 pela revista “Voz do Violão”. Podemos observar, pelo título da revista e pela nota que segue, que o violão já não era alvo de vergonha ou desprestígio, pelo contrário, mesmo vinculado o instrumento aos sambistas e aos malandros, este já passava a gozar de relativa respeitabilidade, principalmente dada sua popularidade sonora.

O samba que nasce nos morros e vive nas cidades, deve essa propaganda exclusivamente ao disco. Só por meio d'elle [sic], com effeito [sic] é que os malandros creadores [sic] de samba nas favelas, tem entrada livre nos salões atapetados dos modernos “bungalows”
O violão – pelo qual pugnamos – goza de uma grande preferência nos “studios” [sic] de gravação.
Disco que entra o violão, calha no gosto público. (A VOZ do violão, 1933)

18 O jogo da chapinha era muito praticado pelos malandros da época, se constituía de três tampinhas e uma bola de miolo de pão que era escondida embaixo de uma das chapinhas, o apostador que adivinhasse em que tampa estava a bolinha recebia o dobro da aposta. O significado e a prática da chapinha será melhor explicada no 4º capítulo.

19 Max Weber em seu estudo **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**, aponta para a formação do piano como um instrumento restritamente burguês, desenvolvido para o âmbito doméstico. “A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês.”(WEBER, 1995, p. 150)

A grande revolução técnica do sistema de gravação afetou diretamente tanto a sensibilidade do público, quanto a produção sonora. O estabelecimento dessa nova forma de gravação, com uma melhor captação, possibilitou o surgimento de cantores com vozes não tão potentes como Mário Reis, Noel Rosa e Carmem Miranda, inaugurando uma maneira mais intimista e coloquial de se interpretar as canções, já que até então os intérpretes necessitavam de um timbre quase operístico para a devida captação de sua voz.

Outra inovação permitida pela gravação elétrica (talvez a mais importante para o samba) foi a possibilidade da captação dos instrumentos percussivos presentes nas escolas de samba. O primeiro samba gravado com o uso de percussão foi **Na Pavuna**, lançado no ano de 1929 pelo Bando de Tangarás.

Além dos instrumentos presentes nas escolas de samba, a música **Na Pavuna** estréia novas temáticas, introduzindo elementos simbólicos presentes nos sambas de morro. Podemos evidenciar tais elementos na letra da música:

Na Pavuna, / Na Pavuna /
Tem um samba, que só dá gente reúna

O malandro que só canta com harmonia
Quando está metido em samba de arrelia
Faz batuque assim no seu tamborim
Com o seu time enfezando o batedor
E grita a negrada vem pra batucada
Que de samba na Pavuna tem doutor

Na Pavuna tem escola para o samba
Quem não passa pela escola não é bamba
Na Pavuna tem canjerê também
Tem macumba, tem mandinga e candomblé
Gente da Pavuna só nasce turuna
É por isso que lá não nasce “mulhé”.

Segundo Sérgio Cabral (1990, p. 67), **Na Pavuna** foi a primeira música que empregou a expressão “escola de samba”. A letra da música faz alusão à escola, à malandragem e à macumba, que como já observamos são três elementos presentes nos sambas do morro. Destarte, podemos notar que apesar de não fazer parte do rol das composições dos sambistas do Estácio, a canção coloca uma série de elementos simbólicos que estariam presentes nos sambas na década de 1930.

Entretanto, a revolução técnica que permitiu a introdução da percussão nas gravações dos sambas produzidos até então, não modificou totalmente o samba gravado. Segundo Carlos Sandroni (1996), a revolução estética de **Na Pavuna** se deu muito mais

por causa do timbre, já que o ritmo da canção continuou preso aos antigos “sambas-amaxixados” divulgados até então. Partindo dessa premissa, podemos notar que apesar do samba do Estácio já ganhar relativa notoriedade na cidade do Rio, o que foi gravado nos estúdios não seria necessariamente o mesmo samba executado pelos sambistas durante os carnavais.

Com efeito, o fato das gravações não possuírem ainda a marcação rítmica do samba do Estácio deve ser buscado no modo de produção e gravação daqueles sambas, já que mesmo sendo de composição dos músicos do morro nem sempre essas canções eram gravadas pelos próprios compositores. As composições compradas pelos intérpretes eram gravadas e executadas por técnicos de som e maestros estrangeiros. O caso da gravação de **Na Pavuna**, por exemplo, pode nos elucidar uma tensão entre músicos nacionais e técnicos estrangeiros. No dia da gravação da música, o técnico de som, um alemão da Casa Edison, se recusava a introduzir os instrumentos de percussão, afirmando enfaticamente que os microfones não captariam os instrumentos – surdo, pandeiro e tamborim – com a devida qualidade. A gravação da música só foi possível depois de insistentes argumentações dos integrantes do bando (CABRAL, 1990, p. 64).

Além das questões propriamente técnicas da relação entre músicos e tecnologia, havia ainda o fato de quase todos arranjadores serem de origem estrangeira²⁰, o que impregnava os arranjos musicais de um tom orquestrado, fazendo prevalecer os instrumentos de metais e corda sem a cogitação da percussão, assinalando no samba do Estácio, quando gravado, uma característica orfeônica. Humberto Franceschi chega a definir os sambas do Estácio de “sambas orfeônicos”.

Os maestros arranjadores, entre eles os russos Simon Bountman e Isaac Kolman e os europeus Arnold Gluckman e Romeu Ghipsman, chegados no Brasil fugidos da miséria que assolava o Velho Mundo pós-guerra (FRANCESCHI 2002, p. 292), contribuíram de maneira ímpar, principalmente pelos seus arranjos, para a configuração do samba do Estácio, entretanto, a formação européia e erudita desses maestros acabava imprimindo uma sonoridade orfeônica nos sambas que se misturava de forma inusitada ao ritmo contramétrico, e aos batuques dos “sambas estacianos”.

Destarte, essa mistura inaugural entre elementos eruditos com práticas culturais sonoras populares, contribuiu para a formação de um samba híbrido, e até mais adaptável à sensibilidade auditiva do público da época, porém, a batida contramétrica

20 Uma exceção seria o caso de Pixinguinha, que nessa época já fazia arranjos musicais para alguns sambas.

presente nos sambas praticados nos terreiros demoraria ainda alguns anos para adentrar definitivamente na forma musical do samba.

3.3 As parcerias: entre o coletivismo e a expropriação

A mediação técnica da gravação elétrica permitiu a ampla divulgação dos sambas do Estácio, entretanto, como observamos, ao serem gravados aqueles sambas mesclavam-se, pelos seus arranjos, a um padrão de sonoridade europeu, o que lhes dava um estilo sinfônico, marca dos maestros e arranjadores russos e europeus. Mas não foi essa a única modificação causada pela gravação dos sambas. A passagem do samba da rua para o estúdio afetou também a forma poética, principalmente pelo fato de se estabelecer um padrão de tempo – aproximadamente três minutos – e substituir as antigas improvisações dos desfiles pelas chamadas “segundas partes”.

No que diz respeito ao tempo, o padrão de três minutos fora estabelecido pela própria forma do disco, já que a sua gravação apresentava dificuldades devido às distorções causadas em função da diferença da velocidade da rotação da agulha no disco dada a sua distância em relação ao eixo. O padrão ideal, que conciliasse a gravação com o mínimo de distorção, era uma velocidade em torno de 74 a 82 rotações por minuto, o que estipulou o padrão de três minutos por lado do vinil (ZAN, 1996, p. 23).

As gravações acabavam com as improvisações espontâneas dos sambistas, enquanto o enquadramento do tempo ideal não permitia que os refrões fossem acompanhados de muitos versos, estipulando assim as já referidas “segundas partes” e estabelecendo uma forma rítmico-poética da canção ideal para a sua veiculação industrial.

As segundas partes exerceram um importante papel no processo de hegemonização do samba do Estácio, já que foi por meio delas que se estabeleceu um fenômeno muito comum na época, a parceria entre os compositores. Era freqüente que determinado compositor produzisse um refrão e entregasse a outro para fazer a segunda parte do samba.

Um desses casos foi a primeira parceria entre Ismael Silva e Noel Rosa. Contam Maximo e Didier (1990, p. 209) que Noel e Francisco Alves tomavam um café no centro da cidade, quando chega Ismael com o refrão de **Para me livrar do mal**, ouvindo o estribilho, Noel pede ao compositor para fazer a segunda parte. Ismael Silva aceita a proposta, inaugurando uma parceria que renderia diversos clássicos do samba.

Uma vez pronta a canção, Francisco Alves se auto-intitula co-autor da composição, gravando-a para o lançamento do próximo carnaval.

O sistema de parcerias entre Noel, Ismael e Francisco Alves é ilustrativo de dois tipos de parceria que poderiam ocorrer. Entre Noel Rosa e Ismael Silva a parceria era feita nas regras estabelecidas entre os compositores, já a parceria com Francisco Alves ocorria por meio de um contrato com os dois compositores de compra de suas canções.

Este segundo tipo de comercialização das composições ocorria de duas maneiras, o sambista poderia vender o samba inteiro, não aparecendo nos discos como autor, ou poderia entrar como parceiro, neste caso a parceria seria nominal, ou seja, o nome do compositor aparecia nos discos e nas partituras. No primeiro caso, a responsabilidade pelo sucesso ou não do samba era apenas do comprador, já no segundo os lucros ou os prejuízos eram divididos entre o compositor e o intérprete.

O contrato entre Chico Alves e Noel Rosa fora estabelecido no ano de 1932, quando Chico vende um carro (o Pavão) para Noel. A paga pelo automóvel seria feita em forma de samba, ou seja, a partir daquele negócio 50% das arrecadações do Poeta da Vila serviriam para quitar o automóvel vendido por Francisco Alves. Já a parceria com Ismael Silva havia se fechado quatro anos antes, depois da gravação de alguns sucessos, Francisco Alves propõe uma parceria fixa. O referido contrato contava também com a participação de Nilton Bastos, que já fazia parceria com Ismael Silva, a junção dos dois com Francisco Alves, nomeada de “Os bambas do Estácio”, teve curta duração dada a morte prematura de Nilton Bastos. Assim, Noel Rosa, que já “trabalhava” para Francisco Alves, entra no trio substituindo Nilton Bastos e formando os “Batutas do Estácio”.

Consta que Francisco Alves fez diversas parcerias com Ismael Silva, sem, no entanto, ter composto nenhuma música em que ambos aparecem juntos. Em entrevista a Muniz Sodré, Ismael Silva dá um relato sobre as suas parcerias com Francisco Alves:

Um dia doente, num hospital, fui procurado por Alcebíades Barcelos (Bide). Perguntou-me se queria vender o samba ao Chico Viola. Cem mil réis era o que ele oferecia. Aceitei depressa e o samba, que ficou sendo propriedade dele, apareceu com meu nome. Depois vendi *Amor de Malandro*, por quinhentos réis, mas desta vez eu não figurei na gravação como autor. Fiquei zangado, é claro. O mesmo acontecia com outros sambistas: vendiam músicas que surgiam como se fosse dos compradores. (...) (Ismael Silva apud SODRÉ, 1998, p. 95)

O espanto de Ismael no que se refere à venda de seu samba é ilustrativo da visão não comercial daqueles sambistas, desta forma, para os compositores do morro, suas

produções sonoras ainda não possuíam um valor de troca, era apenas uma prática cultural não rentável, com um valor de uso lúdico. No entanto, a instituição da parceria entre os sambistas do morro e os intérpretes da classe média, modificaria de forma notável a visão geral dos sambistas sobre a sua arte, já que a expansão do rádio e da indústria fonográfica abria uma oportunidade ímpar de inserção sócio-econômica aos compositores, impulsionando a formação de um campo artístico-profissional.

Cartola também se refere à primeira vez em que teve um samba vendido:

Foi em 1931, quando o Mário [Reis] queria comprar um samba meu. Eu disse pro Clóvis que não ia vender coisa nenhuma, que aquilo era coisa de maluco, que o Mário devia ser doido. Comprar um samba pra que? Clóvis me disse: “Ah, vende que ele vai fazer uma gravação” Mas não estava disposto a vender nada. Clóvis tanto insistiu que fui ao encontro do Mario. Cheguei lá, cantei o samba que Mario já conhecia, pois devia ter ouvido em algum lugar, e ele me perguntou quanto eu queria pela música. Eu disse que não sabia o preço. Aí cochichei no ouvido do Clóvis: “Vou pedir 50 mil-réis”. Ele me disse: “Que nada! Pede 500 que ele dá”. Mas eu não acreditava: “Espera aí. O homem não é maluco pra me dar 500 mil réis por um samba. Aí, pedi 300 e ele me deu” (Cartola. In Cabral, 1996a, p. 272)

Vê-se na fala de Cartola que em princípio as composições não possuíam ainda um valor de troca entre os compositores, tanto o espanto de Ismael Silva quanto o pouco valor dado por Cartola à sua própria composição, marcam um momento de transição da forma de se produzir música entre aqueles sambistas, que passavam a possuir cada vez mais uma visão comercial de seus sambas. Ismael Silva em entrevista ao Programa Ensaio, chega a afirmar que haveria inclusive o estabelecimento de preço fixo por composição : *O negócio era tabelado, tabela 100 mil réis, não podia passar.* (ISMAEL SILVA, 2000) Como observamos, poderia se pagar mais por um samba, no entanto, pelo que parece na fala de Ismael, quando a prática já se tornava cotidiana começava-se a impor um valor pecuniário determinado às composições. Ismael Silva afirma também que vendia seus sambas, pois na época ainda não era profissional, desta forma podemos notar que a auto-imagem do compositor como profissional passa pela busca da autonomia, ou seja, para o compositor, ele só se tornaria completamente profissional a partir do momento em que pudesse ele mesmo apresentar seus sambas.

A nova fase de produção e consumo musical para um público que se expandia vertiginosamente exigia dos músicos uma profissionalização cada vez maior. Os sambistas da primeira geração já conheciam o mundo profissional, se apresentavam nas festas da Penha ou nas salas de espera dos cinemas, já os sambistas do morro não

possuíam ainda uma relação mercadológica com sua arte, tal visão profissional da esfera da produção musical começa a ocorrer quando esses passam a comercializar suas composições.

Analisando as transformações pelas quais passou o jazz em seu período de formação, Eric Hobsbawn (1990, p. 176) afirma:

a cidade não só fornece o espaço para o profissionalismo, ela o exige. Seu estilo de vida mais especializado, menos tradicional do que o do campo, onde as artes são geralmente ligadas a eventos e ocasiões específicas da vida, e quase que impensáveis fora dessas situações, sendo portanto, por força, em grande parte amadoras. A cidade tende a separar o artista do cidadão, e a transformar a maior parte da produção artística em entretenimento, uma necessidade especial, superada por especialistas.

Embora houvesse a exigência de um profissionalismo impulsionado pela indústria de entretenimento e a formação de um público massivo, a profissionalização, muitas vezes era acompanhada de práticas não racionalizadas, como a apropriação de composições alheias.

Em seu relato ao MIS, o compositor Bide afirma que a famosa composição **Arrasta Sandália**, de Baiaco, típico malandro e compositor do Estácio, não teria sido composta por ele. Segundo Bide: *Baiaco fez uma molecagem, fez um dos autores cantar várias vezes o samba, enquanto Benedito Lacerda ia escrevendo a melodia Quando a canção já havia sido escrita por Benedito Lacerda, Baiaco acusava o verdadeiro compositor “Enganando a gente, hem, seu vagabundo, seu ladrão! Vá embora daqui antes que eu acabe com você”*, mostrando a partitura como prova de que a composição já existia. A música gravada por Moreira da Silva no carnaval de 1933 fez enorme sucesso. (CABRAL, 1996a, p. 54).

Tais situações revelam um momento de configuração entre compositor e mercado musical ainda não racionalizado. Assim, os compositores e malandros poderiam utilizar-se tanto do poderio econômico, quanto da violência, da astúcia ou da inocência alheia para se apropriar das composições. O fato é que a expansão do mercado de entretenimento acabou criando grande demanda de músicas para o carnaval, estabelecendo uma concorrência não regulamentada entre os compositores, o que abria brechas para que esses se valessem do arbítrio e da violência como estratégia de ingresso no mercado musical. O mercado, *lócus* por excelência da racionalidade do capital, poderia conviver pacificamente com a brutalidade e violência advindas do processo de transformação de compositores diletantes em profissionais.

Em tal situação não regulamentada, aqueles que sabiam utilizar-se da valentia ou da malícia, acabavam tendo maior possibilidade para adentrar no mundo do rádio e da indústria fonográfica. O processo de apropriação de músicas era tão recorrente, que nem mesmo Noel Rosa escapou ileso. Um de seus inúmeros parceiros, o afamado boxer Kid Pepe, depois do eminente sucesso **O orvalho vem caindo**, de parceria de ambos, passou a perseguir Noel para “fixar” parcerias, tendo resposta negativa, o boxer passa a ameaçar e perseguir Noel, que consegue se esquivar das investidas de Kid Pepe graças à ajuda de seu amigo Zé Pretinho. Em recompensa, como era de praxe, Noel dá um samba de presente ao amigo.

O mais inusitado dessa história, é que esse samba foi regravado por Mário Reis, como composição de Zé Pretinho e ninguém menos que Kid Pepe. Acontece que Zé Pretinho vendeu o samba para Kid Pepe, que na época trabalhava para Mário Reis como uma espécie de assessor irregular, fazendo a segurança do cantor e arrumando sambas para que ele gravasse (MAXIMO ; DIDIER. 1990, p. 294-295).

O que podemos notar nesses casos é que mesmo em se tratando de um processo de autoria e profissionalização do compositor, esses não viam o fazer artístico dessa forma, como afirma Claudia Matos (1982), havia uma visão coletivista na forma de produção. Neste sentido, a fala de Moreira da Silva pode nos oferecer outra visão dessas práticas:

Veja você como é o negócio do samba pra quem não está com egoísmo: o Geraldo Pereira, um sujeito que fazia samba à beça, entrou na parceria tranquilamente do Wilson Batista, porque estava precisando de arrecadação e os dois eram da UBC. E o Wilson cedeu. Assim como o Geraldo entrou numa parceria minha de uma marcha de carnaval. E uma ocasião, também arranjei uma parceria para o Ismael Silva, na Odeon. Nessa aí não houve grana. Mas se eu tenho um samba e o cara quer entrar, e não é do ambiente, que se fazer, a gente toma uma graninha dele. “Dá o meu aí, que eu tô duro”, isso é muito comum porque já vem desde o principio da música. Compreenda, que grandes autores que a gente tomou conhecimento através da história, vendiam seus sambas pra se alimentar. Certo ou errado? (MOREIRA, In Lúcio Rangel. Sambistas de Breque)

A fala de Moreira deixa claro que a venda de samba era realizada com aqueles de fora do mundo dos sambistas e malandros, entre iguais prevalecia uma parceria ou mesmo a doação de sambas, uma troca entre compositores pertencentes à mesma comunidade.

O fato é que, mesmo em franco processo de profissionalização, prevalecia ainda uma visão não individualista da obra de arte, pelo menos no que se refere aos sambistas do mesmo grupo. Como nos fala Moreira, quando o parceiro dos sambas não era “do ambiente” ocorria a comercialização da composição, já que a venda se apresentava como uma maneira de os sambistas garantirem seu sustento.

Um dos compositores que mais se utilizaram da prática da compra de sambas foi Francisco Alves, o que acabou lhe custando a fama de “compositor”, apelido dado pelo cronista Vagalume, que em seu livro, **Na roda de Samba**, fazia as seguintes acusações ao cantor, chamado aqui de Chico Viola:

O *Chico Viola*, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras produções [sic] que agradaram, saídas do bestunto alheio... O que for bom e destinado a sucesso, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplácito do *consagrado autor* dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade são obrigados a torrá-los a 20\$000 e 30\$000, para que o *Chico* apareça [sic], fazendo crescer a sua fama e desfrutando [sic] fabulosos lucros! (1933, p. 29)

De fato, Francisco Alves foi um dos intérpretes que mais comprou composições alheias, no entanto, é interessante notar que nem sempre aqueles que vendiam suas composições viam a coisa pelo mesmo ângulo que Vagalume.

O compositor Bucy Moreira, neto de Tia Ciata, dá o seguinte depoimento a respeito de Francisco Alves :

Ele subia qualquer morro atrás de um samba bonito. Aí 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. SANDRONI, 2001, p.148)

Podemos notar na fala de Bucy que a venda de sambas não era vista como algo desvantajoso para o compositor, mesmo porque aquela era a única maneira que os artistas do morro poderiam entrar no mercado musical.

Desta forma, a idéia da produção da obra de arte para os sambistas dos morros extrapolava a individualidade do autor-produtor, presente na arte moderna (SANDRONI, 2001, p. 149). Para os sambistas existia uma série de mediações para instituição da obra em sua completude, e entre essas mediações os intérpretes entrariam como os “divulgadores” da obra, daí a sua participação como compositores. Desta forma, o intérprete poderia ser considerado um compositor, já que a cadeia produtiva envolveria desde a produção formal até a sua divulgação. Tal situação ilustra uma maneira singular na divisão de trabalho entre compositor e intérprete, que em certo

sentido revela o caráter segregador da sociedade carioca, que ao mesmo tempo em que consumia a produção musical do morro, dificultava a ascensão social do artista negro como produtor e intérprete de suas composições.

Podemos entender este processo como uma maneira precária dos músicos pertencentes aos morros se inserirem no incipiente mercado de bens simbólicos. A venda de sambas, para os compositores do Estácio, como Ismael Silva e Bide, era a única maneira daqueles sambistas adentrarem no incipiente mercado musical. O fato é que apesar do samba ganhar relativa notoriedade na sociedade carioca na década de 1930, a figura do compositor negro não acompanhou essa ascensão.

A prática das parcerias com intérpretes famosos, como Francisco Alves e Mário Reis, demonstram também uma reestruturação da relação entre autor-obra-público, já que nessa cadeia funcional de comunicação simbólica, a figura do intérprete comprador aparecia como mediador entre autor-obra e o público.

Além disso, vale destacar que o dinheiro ganho com a apresentação das músicas era mínimo, apenas grandes nomes, como Francisco Alves, Mário Reis e Carmem Miranda, conseguiam tirar lucro suficiente para viverem de música, e mesmo nesses casos a lucratividade da carreira artística se dava mais pelos shows, e pela vinculação de suas imagens à publicidade do que pela arrecadação de direitos autorais.

A apresentação em shows e a vinculação da imagem desses intérpretes era notoriamente o melhor empreendimento para quem buscasse viver de música. Como nota Fenerick (2005, p. 179/180), a vinculação da música à publicidade necessitava da imagem dos artistas brancos, que mesmo quando proletarizados, eram mais palatáveis ao gosto médio do público:

Desde o início de todo o processo de profissionalização do sambista no rádio, a imagem do negro pobre relacionada com o samba foi paulatinamente escondida. Este tipo de sambista passou a atuar quase que exclusivamente nos bastidores como fornecedor de matéria prima para os cantores. Ou seja, como fornecedor de composições para os grandes cartazes do rádio, ou como instrumentistas acompanhantes destes últimos. [...] O samba associado aos olhos verdes de Carmem Miranda, a cantora do it, ou à elegância do esguio Francisco Alves, poderia muito bem anunciar (e, portanto vincular à imagem de) um determinado produto ou empresa. O mesmo não se poderia dizer do samba associada à imagem de, por exemplo, Cartola, um negro favelado, habitante do morro de Mangueira, terra de infundáveis malandros.

Desta forma, o sambista do morro aparecia apenas como produtor e fornecedor da matéria prima, já que o samba, como mercadoria deveria associar-se ao padrão branco da classe média. A inserção do negro compositor se dá por meio de um movimento duplo, o sambista negro deveria se individualizar na figura do compositor, esse processo ocorre pela inserção de sua produção musical no sistema capitalista, no entanto, essa individualização só se completa por uma espécie de apadrinhamento dos sambistas da classe média.

Esta posição estrutural na cadeia produtiva artística nos permite observar a situação do compositor negro que se inseria no mercado musical. A sociedade liberal pressupõe a liberdade de compra e venda entre homens que pactuam livremente no mercado capitalista. O liberalismo perpetua a idéia de que todas as formas de trabalho ocorrem por um pacto entre os homens livres, em que o trabalhador vende sua força de trabalho ao proprietário dos meios de produção. Essa idéia de liberdade, no campo das artes se dá com o surgimento do artista individualista burguês, em que a mediação entre artista e público não ocorre mais por meio do mecenato, mas por meio do mercado. Lukács já notava essa nova forma de relação entre o artista e o público no mercado de trabalho:

O artista antigo sabia exatamente a quem se dirigia com suas obras; o artista novo encontra-se – objetivamente considerada a função social da arte – na situação do produtor de mercadorias em relação ao mercado abstrato. Sua liberdade é –na aparência –tão grande quanto a do produtor de mercadorias em geral (sem liberdade não há mercado). Na realidade, objetivamente, as leis do mercado dominam o artista pela mesma razão por que, dominam, em geral, o produtor de mercadorias. (1968, p. 262)

Sob a égide do capitalismo, a relação entre artista e público possui princípios semelhantes à relação entre produtores de mercadorias e consumidores. No entanto, como já observamos, a instituição das parcerias no caso dos sambas criou um novo mediador entre compositor e público, o intérprete.

Assim, entre o compositor que se individualizava e o público que se anonimizava, surgiam os grandes nomes da música brasileira como Francisco Alves e Mário Reis, que se por um lado foram responsáveis pela divulgação do samba produzido nos morros, por outro revelam a incapacidade da sociedade brasileira em aceitar a imagem do negro favelado. A mediação de grandes nomes da música popular, ao mesmo tempo em que permitiu a ascensão do samba do Estácio, revela uma

sociedade hierarquizada racialmente, já que a falta de autonomia do compositor, o obrigava a viver sob o manto do apadrinhamento dos grandes cantores.

A questão colocada aqui, não visa questionar a iniquidade da compra de sambas por Francisco Alves ou Mário Reis, sem dúvida dois intérpretes memoráveis da música popular brasileira, mas demonstrar a posição social do negro na sociedade de classes que se refletia inclusive no mercado musical.

O discurso nacionalista costuma enfatizar a figura do negro na sociedade brasileira como elemento culturalmente enriquecedor, essencializando-o principalmente em suas práticas culturais, como a música e o futebol. Sem querer negar a contribuição – já vista aqui – da cultura afro-brasileira para o país, o perigo desse discurso está não só na essencialização étnica, como também no encobrimento das tensões sociais advindas da transformação de práticas culturais em símbolos nacionais. Nesse sentido, o que viemos tentando demonstrar neste capítulo, é que se por um lado as práticas culturais afro-brasileiras contribuíram para a transformação do samba, por outro, o lugar reservado aos produtores dessa arte revelam o quão longe o país se encontrava (e ainda se encontra) da utópica democracia racial.

IV O significado histórico da malandragem no samba do Estácio.

No ano de 1930, Sinhô, aclamado rei do samba em sua época, dava uma entrevista ao Diário Carioca criticando as mudanças ocorridas no samba:

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: Mulher, Mulher, Nossa senhora da Penha, Nosso senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem. A malandragem eu deixei. Enfim não fogem disso. (apud. FENERICK, 2005, p. 230)

Meses depois dessa entrevista, Sinhô morria em uma barca indo de Niterói para o Rio de Janeiro. Como afirma Fenerick, a morte de Sinhô representa também o fim de uma era e de um modo de se fazer samba em que prevalecia uma relação “artesanal” com a composição. Como já observamos, o desenvolvimento da indústria fonográfica e a decorrente expansão do mercado de bens simbólicos modificavam de forma substancial o processo de produção, distribuição e consumo de música no Rio de Janeiro. A expansão do campo musical permitia a entrada de novos sujeitos no mercado de música: os compositores dos morros. A entrada desses novos sujeitos desencadeará também uma transformação nas temáticas das canções, que passam cada vez mais a retratar o cotidiano urbano dentro da esfera pública popular.

Apesar do tom vexatório com que Sinhô tratava o novo tipo de samba, o antigo “Rei do Samba” parece ter razão no que se refere à temática que dominará as canções da virada da década de 1920 para 1930. A malandragem e a mulher são temas recorrentes nos sambas do Estácio, representando o samba em sua fase urbana e os conflitos surgidos nas formas de sociabilidade das classes populares cariocas do início do século XX.

A imagem do malandro é recorrente em diversas esferas da cultura brasileira: encontramos essa figura no folclore representado por Pedro Malasartes, na literatura povoada por personagens malandros como Leonardo Pataca e Macunaíma, e até mesmo na Umbanda em que a entidade Seu Zé Pilintra figura o estereótipo do malandro carioca. Mesmo tendo surgido na música popular no século XIX, podemos afirmar que no mundo do samba os sambistas do Estácio foram os primeiros a tomarem para si uma postura malandra e se orgulharem dela (MATOS, 1982, p. 41).

Em todos os casos citados acima o malandro se porta pelo signo da ambigüidade. Pedro Malasartes podia tanto fazer o bem quanto o mal na busca de uma vida mais confortável. Leonardo Pataca, personagem que inaugura a malandragem na literatura brasileira, vivia entre aquilo que Antonio Candido denominou como pólo da ordem e da desordem. Macunaíma, personagem anti-heróica, se porta ora como uma criança ora como um paladino em busca do muiquitã perdido, e Seu Zé Pilintra é a única entidade da Umbanda que pode tanto pertencer à chamada “Linha das Almas” quanto ao “Povo da Rua”, dois conjuntos de entidades opostos dentro do mundo da Umbanda. Como procuraremos demonstrar no decorrer desta seção, esta ambigüidade também está presente entre os malandros do Estácio, se apresentando tanto nas letras de suas composições, quanto no modo de vida dos principais compositores do grupo.

Para as classes dirigentes, a malandragem possui também uma visão ambígua. Tem-se uma visão negativa vinculada à vadiagem e ao banditismo, convivendo lado a lado com uma visão positiva do malandro astucioso, simpático e bem-humorado cujo personagem típico é o papagaio malandro Zé Carioca, criado por Walt Disney na década de 1940. A imagem do Zé Carioca com sua esperteza e simpatia reproduz no plano ideológico o modelo freyriano do mulato, homem dos trópicos a que a tudo se amolece e se adapta (SCHWARCZ, 1995).

As interpretações que buscam entender a malandragem na música popular têm se apoiado sobre o discurso das letras das canções, buscando com isso evitar o estigma de malandro aos compositores. Para Claudia Matos, por exemplo, a malandragem está presente no discurso do malandro, não nos compositores que a princípio não seriam necessariamente malandros, já que a vinculação do compositor à malandragem era feita pela imprensa da época. No entanto, o modo de vida dos sambistas nos permite afirmar que estes possuíam sim uma postura de vida que podemos enquadrar como malandra. Mesmo em se tratando de um estigma das classes dominantes sobre os populares, os sambistas do Estácio incorporavam tal estigma, valendo-se disso para a construção de sua auto-imagem. Nesse contexto, além de revelar as suas visões de mundo, as canções que tratam da malandragem demonstram também um modo de vida presente entre os compositores daquela geração.

Os estudos históricos e sociológicos que tratam da malandragem são unânimes em se referir ao personagem e sua relação com o trabalho. O malandro aparece como aquele que busca a sobrevivência se esquivando do mundo do trabalho e lançando mão de artifícios não regulamentados pela sociedade. Na música popular, este personagem

surge no contexto citadino; a negação do trabalho presente no samba do Estácio só pode ocorrer na cidade, ela está vinculada ao mundo urbano que se expandia no início do século em função da industrialização e do comércio. Ao exigir um maior contingente de mão-de-obra livre, a cidade, local por excelência da especialização, cria também o ambiente propício à negação desse trabalho regular, por meio da prática de pequenos expedientes, do jogo e da cafetinagem (OLIVEN, 1983).

Cabe aqui uma diferenciação entre a negação do trabalho, presente no sambista malandro, e a “desnecessidade” do trabalho, presente no caipira. Nesse último, o trabalho não é visto como uma prática negativa, apenas desnecessária dada à extensão de terras disponíveis e da relação do caipira com a terra, estabelecido por aquilo que Antonio Candido (2001) denominou como mínimo vital e mínimo social.

Apesar de pertencerem a mundos distintos, o malandro e o caipira apresentam características semelhantes: a insubordinação ao trabalho, que mesmo possuindo significados diferentes, são decorrentes de todo um complexo sócio-econômico engendrado pelo modo de produção escravista. Há também uma semelhança no que se refere ao ponto de vista dominante sobre essas duas figuras: ambos são descriminados como preguiçosos.

A insubordinação ao trabalho na prática da malandragem é também representativa da negação de uma ética protestante, já que o trabalho não é visto como algo digno e positivo. Roberto da Matta, em seu livro **Carnaval, Malandros e Heróis** (1990), busca interpretar a malandragem como algo inerente à sociedade brasileira. Para explicar essa prática no país, o autor busca uma matriz mítico-folclórica do arquétipo do *trickster* – personagem encontrado em diversas culturas cuja característica geral é o recurso da astúcia – na figura de Pedro Malasartes, encontrando assim a fundação da prática da malandragem que se perpetuaria pelas estruturas sociais do país, formando o famoso “jeitinho brasileiro”, característica de uma sociedade autoritária em que o arbítrio se converte em regra.

A análise estruturalista presente em Da Matta possui suas limitações, já que ao tomar a malandragem como algo essencializante, o autor acaba encobrindo a historicidade dessa prática. A não incorporação de uma ética de valorização ao trabalho na sociedade brasileira possui uma base material histórica, ela ocorre em uma sociedade escravista onde o trabalho livre não é incorporado às estruturas econômicas, fazendo com que os homens livres e pobres se vejam obrigados ao desenvolvimento de uma série de expedientes não regulamentados institucionalmente para sua sobrevivência.

Dois modos de sociabilidade presentes nas camadas pobres brasileiras se desenvolveram decorrentes do sistema escravista e da não incorporação dos homens livres à estrutura econômica do país. Na área rural, em que predominavam as grandes propriedades e os senhores se impunham como o centro do sistema, desenvolveu-se uma lógica do favor, em que os homens livres se viam obrigados a uma vivência parasitária contando com a benevolência das classes dirigentes (SCHWARZ, 1977). Nos centros urbanos, os homens pobres e livres instituía uma circularidade entre a ordem e a desordem denominada por Antonio Candido (1993) como dialética da malandragem. Prática recorrente na sociedade que se formava sem a rígida incorporação das leis, abarcando não só as classes subordinadas, mas também o grupo dirigente que poderia sem nenhum peso na consciência lançar mão de práticas ilícitas para alcançar seus objetivos.

Como se sabe, essas práticas e modos de sociabilidade são decorrentes de uma formação sócio-econômica específica na periferia do capitalismo; a prática da malandragem e a lógica do favor surgem como um modo de sociabilidade de determinada camada social brasileira à margem da esfera do trabalho (relegada ao escravo) e da esfera do mando. Nem patrões nem trabalhadores. Havia (e ainda há) um desencaixe entre o modo de produção capitalista embasado na política econômica liberal e a falta de autonomia das camadas populares decorrente do autoritarismo das elites em um país de base agrária com mão de obra escravista. Com o fim da escravidão e o advento da República, são substituídas a forma de governo e a mão de obra, no entanto, tais práticas e modos de sociabilidade advindos do século XIX continuaram vigentes em nossa estrutura social.

Como procuramos demonstrar ao longo desse trabalho, no campo da música popular, no fim da década de 1920, tais práticas ainda eram recorrentes. A situação que se apresentava era a de uma precarização que pode ser observada no processo de profissionalização dos sambistas negros, em que o compositor se individualizava sem se tornar autônomo. Tal situação se revela de forma cabal na prática da malandragem. Havia no próprio modo de vida dos compositores dos morros uma circulação entre o mundo da ordem e da desordem, entre o lícito e o ilícito; podemos entender aqui a profissionalização e o mercado representantes do pólo da ordem, enquanto as batucadas, e outros expedientes não regulamentados como a cafetinagem e a jogatina, o pólo da desordem.

Dessa forma, a temática da malandragem presente no samba do Estácio não se configurou como um simples modismo, mas revela as contradições sofridas pelos próprios músicos negros e pobres na tentativa de adentrar no mercado musical.

4.1 Quem é rico nunca foi trabalhador

Em depoimento já citado, Bide fazia questão de distinguir “Malandros nós éramos, no bom sentido, mas vagabundos não”. Tal distinção é reveladora da imagem da malandragem para o compositor. Bide, que além de compositor, trabalhou como sapateiro, buscava dissociar a imagem do malandro à do vagabundo. A malandragem não se confunde aqui com a ociosidade, ela representa um modo de vida que se destaca por uma espécie de prontidão ou engenhosidade.

Como afirma Claudia Matos (1982, p. 54), não se pode classificar o malandro como operário, nem como criminoso, ele não é o mocinho bem comportado nem o bandido, ele é o malandro, ou seja, vive na fronteira, é essa mobilidade que lhe permite escapar, mesmo que passageiramente, às pressões do sistema. Assim, afirmar que os sambistas do Estácio eram malandros, não significa compartilhar da imagem negativa da malandragem estigmatizada pela imprensa carioca, mas buscar interpretar os modos de sociabilidades daqueles sambistas dentro de uma esfera pública popular.

A exaltação da malandragem em oposição ao mundo do trabalho pode ser observada em **O que será de mim** de Ismael Silva, gravada por Francisco Alves e Mário Reis em 1931:

Se eu precisar algum dia ir pro batente
Não sei o que será de mim
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
Minha malandragem é fina
Não desfazendo ninguém
Deus é quem nos dá sina
E o valor dá-se quem tem (...)
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá

Nessa composição, o batente (trabalho) é visto como o pior modo de vida para o malandro. A malandragem do sambista está vinculada tanto ao valor do malandro quanto à sua sina, para o compositor a malandragem surge como algo natural, dado por

Deus. Em oposição ao mundo da malandragem, o trabalho surge como obrigação, já que “por gosto ninguém vai lá”. Mais que a exaltação da malandragem, a canção deixa claro o caráter impositivo do trabalho às classes populares. Segundo Sidney Chalhoub (1986), um dos esforços da Primeira República foi a vigilância sobre os homens pobres e despossuídos; as reformas urbanas, a repressão policial às classes populares e o discurso ideológico das classes dominantes, apresentavam-se como um empenho constante de obrigar o homem livre e expropriado a submeter sua força de trabalho ao capital (1986, p. 26).

A composição expõe a obrigação das classes subordinadas à venda de sua força de trabalho, que nesta situação, não é visto como algo dignificante, mas impositivo e oposto ao modo de vida do malandro, que aparece na canção sob o prisma de uma idealização como a melhor forma de vida possível.

Outra composição de Bide, **Nasci no samba**, de 1932, demonstra bem a visão do malandro no que se refere às recompensas do trabalho assalariado. Nessa composição o mundo do trabalho se apresenta em franca oposição ao mundo do samba, que também poderia garantir ao sambista uma vida melhor e mais confortável que a venda de sua mão de obra:

Vivo na malandragem
Não quero saber do batedor
Pode escrever o que vou dizer
Ando melhor que o trabalhador

Não faço conta
nunca fiz, jamais hei de fazer
pois com o samba, ninguém tem que morrer
Não há riqueza que me faça enfrentar o batedor
Pois quem é rico, nunca foi trabalhador

A visão do trabalho na composição demonstra o pouco ou nenhum sentido para o malandro no batente braçal. Negando uma ética protestante do trabalho como enriquecedor e moralmente positivo, a visão do malandro desvincula o trabalho do processo de acumulação individual, já que “quem é rico nunca foi trabalhador”, remetendo inclusive aos meios espúrios de obtenção da riqueza entre as classes dominantes.

Mesmo que de maneira inconsciente, o sambista aponta para a contradição entre o trabalho e o capital, que na periferia do capitalismo torna-se ainda mais cruel. Vale lembrar que a desvalorização do trabalho, principalmente o braçal, não foi uma característica apenas dos negros e ex-escravos – apesar de ter neles maior relevo – ela se

impregnou por toda sociedade brasileira, a aversão ao trabalho era uma característica tanto dos homens pobres e livres quanto da camada dirigente.

Em oposição ao mundo do trabalho, o mundo do samba surge na composição de Bide como um meio de vida, já que com o samba “ninguém morre de fome”. Como fica patente na composição, o trabalho que é negado é o trabalho assalariado, diferente deste, o samba poderia aparecer ao malandro como uma forma de trabalho, um modo de ganhar a vida, não no sentido do martírio braçal relegado às classes populares, mas no sentido lúdico.

A idéia do samba como um modo de ganhar a vida aparece também na famosa composição **Coisas Nossas**, de Noel Rosa, gravada em 1932:

Malandro que não bebe, que não come
Que não abandona o samba,
porque o samba mata a fome [...]
O samba a prontidão e outras bossas
são nossas coisas são coisas nossas

De sua maneira peculiar, Noel, nos apresenta o problema: o malandro que não abandona o samba porque o samba mata a fome. A imagem sugerida pelo poeta da Vila levanta uma importante questão no que se refere ao processo de profissionalização. O malandro descrito pelo compositor é um ser marginal, não bebe, não come, no entanto, o samba aparece como uma das maneiras que o malandro tem para sobreviver, seu “ganha pão”. Na segunda parte da letra, Noel já se refere ao samba como coisas nossas, ou seja, a música produzida pelo malandro já não pertence ao grupo, mas à nação, assim como a prontidão e outras bossas, atributos do malandro.

Não podemos deixar de notar que a prontidão e outras bossas, também se referem ao modo de vida malandro:

Prontidão é o significante do desembaraço, da desenvoltura, da capacidade de improvisação [...], ela é também o da falta de dinheiro, da ausência de recursos, da dureza – vale dizer, ela é simultaneamente um traço de excesso e de carência, de mais e de menos. Para jogar o jogo que ela instaura, temos que suportar o fato que a palavra diz ao mesmo tempo uma coisa (o desembaraço), a outra (a pobreza), e ainda outra: o ponto mais-que-irônico em que esses sentidos opostos se somam e se abolem, sem se reduzir. (WISNIK, 2008, p. 229-230)

A prontidão somada à bossa, que no Brasil tem o significado de ginga ou certa malemolência, referem-se ao modo de vida do malandro, que necessita da bossa para sobreviver em sua eterna prontidão.

Uma das principais composições que retratam a figura do malandro é **Lenço no pescoço** (1933), de Wilson Batista. Neste samba, Wilson descreve o andar e as vestimentas do tipo do malandro, figurando a bossa, a ginga e a prontidão dessa figura:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha que eu tenho no bolso
Eu passo gingando
Provoco desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio
Sei que eles falam
Desse meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Se sou vadio
É por que tive inclinação
Eu me lembro era criança
Tirava samba canção.

Em **Lenço no pescoço** a figura do malandro é exaltada, a composição retrata a indumentária típica do malandro: o chapéu, o lenço no pescoço e a navalha. As vestimentas desse personagem aparecem como fundamento para a formação de sua identidade. Como atenta Gilda de Mello e Souza (2005), a roupa, em diversos casos, aponta para a formação de uma segunda natureza, aquilo que Machado de Assis, em seu conto **O Espelho**, denominava como segunda alma, exterior e formadora da identidade social. No caso do malandro, destaca-se o terno branco que o distinguia das vestimentas pretas dos homens de negócios influenciados pela moda londrina. Além do terno, sempre impecável, o malandro usa sua arma branca, a navalha, o chapéu, que bem podia servir como escudo, e o lenço no pescoço, que acreditavam ter o poder de cegar a navalha de seus adversários. Podemos notar que as vestimentas do malandro possuem uma funcionalidade própria, o combate, que como já observamos poderia ocorrer nas famosas batucadas na Praça Onze.

O compositor também faz referência ao gingado do andar do malandro. Como observa Salvadori (1990, p.174), o corpo, a ginga e as vestimentas do malandro contrastam com a figura do proletariado, a sua vestimenta opõe-se ao uniforme do operário e sua ginga revela um movimento do corpo que não foi domesticado, por isso não traz as marcas do trabalho. Desta forma, para além das interpretações que buscam enquadrar o modo de vestir do malandro como a tentativa de aburguesamento, pode-se observar em seu andar e em seus trajes uma tentativa de distinção do mundo do

trabalho. O traje do malandro se apresenta aqui como formador de uma identidade, a sua vestimenta não se confunde com a do burguês, tampouco com o operário. Assim como o burguês, o malandro não submete o corpo no martírio laborioso da fábrica; assim como o operário, ele vive sem dinheiro.

A composição de Wilson Batista não só figurou como uma das principais canções de exaltação da malandragem como também desencadeou uma discussão em forma de canção com Noel Rosa, que respondendo à malandragem de Wilson compôs

Rapaz Folgado:

Deixa de arrastar o seu tamanco
Foi tamanco nunca foi sandália
Tira do pescoço o lenço branco
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha
Com o chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que te escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamarem de malandro
E sim de rapaz folgado

Nesse samba de 1935, Noel Rosa busca uma remodelação na figura do compositor popular, assim a imagem do malandro deveria ser substituída pela do compositor, com papel e lápis. Noel não necessariamente contraria a prática da malandragem, mas propõe que o sambista adote uma postura diferente da marginalizada para falar ao povo civilizado, ou seja, os ouvintes do rádio (FENERICK, 2000, p.69). O que Noel buscava era a definitiva transformação do malandro em compositor, figurando essa transformação na substituição da navalha pelo lápis. Nesse sentido, a valorização do compositor em oposição ao malandro na canção de Noel se refere à transformação dos homens livres em trabalhadores. A malandragem na música popular entrava em franco conflito com a tentativa de valorização do trabalho, neste contexto, o tema, ao mesmo tempo em que alcançava sucesso e simpatia, também causava certo mal-estar. Percebendo a marginalização peculiar ao malandro, Noel propunha que este abraçasse definitivamente a carreira de compositor profissional, em oposição ao mundo da malandragem.

Entretanto, a expansão do rádio e a insurgência de uma indústria de entretenimento para as classes urbanas no Rio de Janeiro, não necessariamente incluíam os sambistas do morro no nascente mercado musical. O sambista negro nesse contexto é o “nem aceito, nem rejeitado” (WISNIK, 2008), ou seja, ao mesmo tempo em que as suas composições são integradas ao mercado musical, o indivíduo permanece à margem do sistema.

A fala do malandro que se afasta do trabalho não deve ser aqui generalizada como algo natural às classes populares, nem com o discurso ideológico que exaltava a preguiça como uma característica intrínseca ao brasileiro. Analisadas pelo ângulo histórico da visão do trabalho em uma sociedade pós-escravista, bem como das oportunidades de trabalho relegado aos pobres e aos negros dessa sociedade, as formas de sociabilidade engendradas pela prática da malandragem aparecem como um modo de sobrevivência, em que o indivíduo circula pelos meandros da ordem e da desordem, a fim de garantir seu sustento sem se enveredar pelo caminho laborioso do trabalho, ao qual se submetia grande parte das classes populares.

Mesmo com o samba se apresentando como um meio de vida aos compositores do Estácio, muitos daqueles sambistas viviam de pequenos expedientes e práticas não regulamentadas. Brancura e Ismael Silva, por exemplo, eram adeptos do jogo de “chapinha”. O jogo, como já foi exposto, se constituía de três tampas de garrafas e uma bolinha, que podia ser feita de miolo de pão, debaixo de uma delas. O apostador ganhava o dobro da aposta se adivinhasse em qual das três chapinhas estava escondida a bola. Ocorria que dificilmente alguém venciasse a aposta, já que os “banqueiros” escondiam a bola embaixo da unha de seus dedos (CABRAL, 1996, p. 52).

Moreira da Silva, introdutor do samba de breque, cantou em **Jogo Proibido** a prática da chapinha:

Não quero outra vida
Senão jogar chapinha
(breque: De cerveja Cascatinha)
Navalha no bolso
Lenço no pescoço
Chapéu de palhinha
Esta ganha, esta perde
Na voltinha que eu dou
E o otário não sabe
Onde a bolinha ficou

O jogo da chapinha instaura outra relação com o mundo do trabalho. Nessa composição de Moreira em parceria com Tancredo Silva, datada de 1936, fica explícita a prática da chapinha como um meio de sustento em que o malandro usa do jogo para ganhar a vida.

Apesar de prática proibida, os jogos de apostas sempre estiveram presentes na sociedade brasileira, não só entre as classes populares como também entre a burguesia. A própria canção **Pelo Telefone** em sua versão não oficial fazia referência à prática da jogatina encoberta pela polícia.²¹

A prática de jogos de azar no Rio de Janeiro era tão recorrente que o cronista João do Rio (19__, p. 128) chegava a comparar a capital brasileira a Monte Carlo:

Não é Monte Carlo. É pior. É incomparavelmente pior. [...] não se assemelha a nenhuma cidade de cura e de passeio do mundo porque reúne todas as cidades de cura e as que adoecem a gente nesse apetite desenfreado do jogo. Joga-se nos cavalos, nos galos, na loteria, no bicho, na renda das Alfândegas, no final da loteria, nas somas de diversas produções comerciais, nas flores, na eletricidade, na hipótese de ganhar; joga-se em todas as ruas, em cada canto; aposta-se no dado, no bac, no pocker, na roleta, no vermelhinha, no cometa Harley, nas candidaturas, no reconhecimento, nos atos do governo, na possibilidade da morte de pessoas notáveis, na flutuação do câmbio, na honra alheia, no que fará o sentimental chefe da polícia...

O jogo no Brasil, como tantas outras instituições, constituiu-se como uma prática entre a legalidade e a ilegalidade. Um caso exemplar é o famoso Jogo do Bicho, surgido na capital do país nos idos de 1893, quando o Barão Drummond, dono de um Jardim Zoológico em Vila Isabel, tem a criativa idéia de instituir um jogo de aposta com animais afim de aumentar o número de visitantes e incrementar a renda do Zôo. O jardim, que a princípio se instalava na cidade como um projeto de embelezamento e desenvolvimento intelectual da capital, torna-se em poucos meses um dos locais mais freqüentados da cidade, não por causa dos animais, mas por causa das apostas²² (MAGALHÃES, 2007).

Como se sabe, o jogo exerce grande fascínio entre as classes populares, principalmente pela possibilidade de poder ganhar a vida sem recorrer ao trabalho laborioso, o que explica a enorme popularidade dos jogos na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, o jogo de azar não é apenas prática popular, se entre os pobres prevalecem

21 O chefe da polícia/Pelo telefone/ Mando avisar/ Que na carioca/ Tem uma roleta para se jogar
22 Podemos também lembrar o fato bem conhecido que a partir da década de 1970, o Jogo do Bicho se torna um dos maiores financiadores das Escolas de Samba e do carnaval carioca.

jogos como o do bicho ou a chapinha, a burguesia também é freqüentadora dos grandes cassinos, ou adepta do carteadado e da roleta.

Ao juntar em uma mesma composição a prática do jogo às vestimentas do malandro, com sua navalha no bolso e lenço no pescoço, Moreira da Silva acabou apontando não só para a popularidade dos jogos de azar entre os malandros, mas também para a violência instaurada pela malandragem.

Como afirma Edu Otsuka (2005, p. 126), ver a astúcia do malandro apenas como atitude de rebeldia seria simpático, mas insuficiente, já que a malandragem representa uma prática social que revela tanto a violência das classes dirigentes frente às camadas populares, quanto a violência institucionalizada entre a própria classe subordinada. O malandro subverte a ordem, no entanto não ataca diretamente as classes dominantes, podemos observar que os aspectos rixosos presente entre as classes populares sobrepõem-se aos antagonismos reais entre classes.

Como já observamos, além da cooperação, presente nos modos de sociabilidade da esfera pública popular, a violência também se instaura como elemento central. A violência física nesse meio parece central dada a sua maior visibilidade, no entanto, ela encobre um outro tipo de violência estrutural que se funda em uma sociedade autoritária em que prevalece a fluidez das leis:

na tradição malandra o acerto recai sobre os ajustamentos e arranjos, que por vezes adquirem aspectos simpáticos, mas nem por isso deixam de ter ligação com o caráter autoritário dos relacionamentos, pois ambos prendem-se ao quadro social de desigualdades e falta de direitos. (OTSUKA, 2005, p. 72)

Nesse sentido, a violência e o autoritarismo que se fundam na arbitrariedade podem possibilitar tanto as pequenas infrações quanto o mandonismo dos poderosos, e é sobre essa ótica que a malandragem aparece em seus aspectos violentos, já que onde não há lei, impera a vontade dos mais fortes.

Basta lembrar que muitos malandros, como o famoso Madame Satã, Brancura entre outros, trabalhavam também como leões de chácara, ou praticavam a cafetinagem.

4.2 A malandragem eu vou deixar?

Tanto Carlos Sandroni quanto Claudia Matos observam que a temática da malandragem surge na canção brasileira no momento em que o malandro está pronto a abandonar essa prática. Ou seja, de maneira contraditória a malandragem aparece na

música popular como uma promessa de regeneração, há uma tensão nesses sambas entre a orgia e o mundo regulado do trabalho.

Podemos notar pela análise das canções que a tensão entre orgia e trabalho é regulada pela imagem da mulher construída pelos sambistas. A malandragem entre os sambistas do Estácio está fundada em dois pilares: a negação do trabalho e a tentativa de dominação da mulher, que ora surge vinculada à esfera familiar no pólo da ordem, ora relacionada à desordem e à orgia. A orgia deve ser entendida aqui como festa, samba e batucadas como afirmava Cecília Meireles:

o que eles chamam de orgia, palavra tão freqüente nas canções de carnaval dos últimos tempos, é a longa passeata com cantorias, e luzes, estandartes e feras de papelão, do subúrbio ao centro da cidade, horas e horas, com descanso nas rodas de samba, copos de cerveja ou refresco e um extenuante completo, pela madrugada, estendidos nas calçadas entre brilhos de sedas e colares, à espera de condução que os transporte para casa (1983, p. 60).

Claudia Matos observa que, entre os sambistas do Estácio, a temática da malandragem é paulatinamente substituída pela temática lírica amorosa (1982, p. 44). Para a autora, essa substituição demonstra uma subordinação daqueles sambistas à ideologia de “higienização” da música popular brasileira na década de 1930. Procuraremos demonstrar que mesmo em se tratando de relações entre gêneros, a temática lírica aparece no samba do Estácio de uma forma diferente à do romantismo clássico, ou de outras manifestações líricas presentes nos sambas posteriores àqueles. Dessa forma, a análise da visão de amor e da relação homem-mulher presentes nas canções dos sambistas desse grupo, pode ganhar um significado mais profundo se atentarmos para sua intrínseca vinculação com o mundo do trabalho.

A primeira música dos sambistas do Estácio a fazer sucesso na voz de Francisco Alves no de 1928 foi **A malandragem**, de Bide:

A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem querer
Essa vida não tem mais valia.

Mulher igual para a gente é uma beleza
Não se olha a cara dela
Porque isso é uma defesa
Arranjei uma mulher
Que me dá toda vantagem
Vou virar almofadinha
Vou deixar a malandragem

Esses otários
que só sabem é dar palpite
Quando chega o Carnaval
A mulher lhe dá o suíte
Você diz que é malandro
Malandro você não é
Malandro é Seu Abóbora
Que manobra com as mulhé.

No ano seguinte, Mário Reis lança **A Vadiagem**, cuja composição aparece como de Francisco Alves, há uma aproximação temática à composição de Bide. A primeira vista, ambas parecem tratar do tema do abandono da vida na orgia por causa da mulher, no entanto, alguns detalhes das canções revelam diferenças substanciais no que diz respeito à prática da malandragem. Vejamos a canção de Francisco Alves:

A vadiagem eu deixei
Não quero mais saber
Arranjei outra vida porque desse modo não se pode viver
Eu deixei a vadiagem para ser trabalhador
Os malandros de hoje em dia não se pode dar valor
Ora meu bem, pode falar o que quiser
Eu deixei a vadiagem por causa de uma mulher

Quando eu saio do trabalho pensativo no caminho
Que saudade do meu tempo, que saudade do meu vinho
Mas chego em casa é carinho sem ter fim
Vale a pena ser honesto pra poder viver assim.

À primeira vista, a temática pode parecer a mesma, contudo, a análise das duas composições desvendam uma postura divergente entre os dois compositores no que se refere à relação mulher, trabalho, malandragem, que, no limite, desvendam inclusive uma postura de classe e situação social dos sambistas.

O que Bide chama de malandragem é chamado por Francisco Alves de vadiagem, como já vimos, para os sambistas do Estácio o termo malandragem tem um significado totalmente diferente do de vadiagem, a primeira se refere a um modo de vida, enquanto vadiagem se reveste de um termo pejorativo.

Em Bide, o abandono da malandragem aparece no futuro, “A malandragem eu vou deixar”, enquanto em Francisco Alves o eu-lírico já abandonou a vadiagem. Os motivos pelos quais se supõe que ambos deixem essa prática também são divergentes. Enquanto em **A Vadiagem** o eu-lírico concede seu modo de vida pelo trabalho e pela mulher, na composição de Bide o abandono da malandragem não ocorre por causa do trabalho, mas pelo oposto, uma vida de prazer com uma mulher que lhe sustente, “vou

virar almofadinha”. No primeiro caso, a vadiagem é deixada para uma vida de honestidade e trabalho, dentro dos ditames estabelecidos pela ordem e pela moral da família, já no segundo, a concessão do modo de vida ocorre pelas vantagens de uma mulher que sustente o malandro.

A visão de mulher em Francisco Alves está vinculada ao mundo do lar, a mulher doméstica que espera a volta do marido do trabalho. Já em Bide, a mulher pertence ao mundo da rua, ao carnaval e a possibilidade desta trocar de parceiro durante as festividades carnavalescas.

É interessante notar que enquanto em Francisco Alves a vadiagem é deixada por uma vida mais estável, em Bide o abandono da malandragem já é um ato “malandro”. O sambista se junta à mulher que lhe dá uma vida confortável por meio do seu sustento, aqui o malandro aparece como aquele que domina a mulher, afinal “malandro é seu Abóbora que manobra com a mulher”. A dominação masculina do sambista se encaixa em uma visão da mulher como volúvel, instável e inconstante, que por isso mesmo deve ser dominada pelo homem. Analisando as crônicas carnavalescas das revistas da década de 1930, Raquel Soihet (1998) aponta para uma visão de fragilidade e volubilidade sobre a mulher durante os festejos carnavalescos no início do século. Olhado pelo prisma masculino, o carnaval como momento de desforra aparecia como uma ameaça à estabilidade familiar e um momento em que as mulheres, principalmente da classe média, se apresentavam mais suscetíveis ao assédio masculino.

Em **Escola de Malandro** (1932), famosa composição de Ismael Silva e Noel Rosa, fica patente as relações de dominação da mulher pelo malandro. Nessa canção, o “verdadeiro” malandro aparece como aquele que sabe fingir amar, para com isso explorar a mulher.

A escola do malandro é fingir que sabe amar
Sem elas perceberem para não estrilar
Fingindo é que se leva vantagem
Isso sim que é malandragem
Enquanto existir o samba não quero mais trabalhar
A comida vem do céu, Jesus Cristo manda dar
Tomo vinho, tomo leite, tomo a grana da mulher
Tomo bonde e automóvel, só não tomo itararé (...)

A composição da dupla revela a busca do malandro em se enquadrar nos padrões socialmente construídos de virilidade masculina, nos quais prevalecem o domínio sobre a figura feminina. Aqui a mulher aparece como um objeto de desejo e a prática da malandragem como dominação. Assim como o samba que sustenta o malandro, a

mulher também aparece como fonte de renda para o sambista, que toma a “grana da mulher” tão facilmente quanto toma leite, vinho, bondes e automóveis.

Outra composição clássica que trata do tema da malandragem e da suposição de seu abandono é **Se você Jurar** de Ismael Silva, gravada também por Francisco Alves e lançada no carnaval de 1930. Nesta composição o abandono da malandragem e a regeneração do sambista só ocorreriam pelo amor de uma mulher. No entanto, logo na segunda parte do samba, o malandro já parece notar que não valeria a pena largar a orgia pela amizade de uma mulher. Vejamos a composição:

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 a toa
Não vou me regenerar
(refrão)
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
E se você jurar
Arriscar e perder
Ou desta vez então ganhar.

O sambista nessa composição se encontra em um impasse, abandonar ou não a orgia pelo amor da mulher; no entanto, para o eu-lírico, a mulher é um “jogo difícil de acertar”, ou seja, há aqui um risco no relacionamento. Ismael Silva remete a conquista amorosa ao jogo de azar, dessa forma, a relação amorosa não se vincula a um contrato estável entre as partes, mas antes à sorte ou azar, o que remete a uma instabilidade e inconstância na relação.

Em **Se você jurar**, o abandono da malandragem também aparece no futuro, surge como uma jura que se funda na palavra da mulher, se por um lado a promessa de regeneração do malandro pode ser cumprida, por outro, o sambista já apresenta seus

argumentos a favor da orgia. Em **Nem é bom falar** (1931), Ismael parece deixar evidente a relação do malandro com a orgia:

Nem tudo que se diz se faz
Eu digo e serei capaz
De não resistir
Nem é bom falar
Se a orgia se acabar

Nesse samba a orgia aparece como o sentido da vida do malandro, que não seria capaz de resistir ao seu fim. Podemos notar que apesar da constante presença da figura feminina nos sambas do Estácio, estas aparecem apenas como ameaça à vida desregrada do malandro, já que dificilmente o malandro abandona a orgia por causa da mulher. Em grande parte dos sambas há mesmo uma inversão da idéia romântica do amor desvinculado da materialidade e capaz de transformar o malandro em um homem de bem.

Em **Capricho de rapaz solteiro** (1933) de Noel Rosa, a filosofia do malandro aparece como uma desforra à mulher. Nessa composição, o autor equaciona a negação do trabalho à negação do casamento, duas instituições fundamentais para o enquadramento dos homens livres na esfera da ordem:

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa

Mais uma vez, o mundo do samba aparece aqui em oposição ao mundo da ordem instituída no trabalho e no casamento. Em Noel, o samba aparece como o espaço da liberdade, já que este permite ao malandro viver da maneira que bem entender sem precisar se sujeitar ao trabalho, nem à vigilância da mulher.

Como se sabe o romantismo foi um movimento amplamente divulgado no Brasil, a concepção romântica do amor figura em grande parte das composições populares, tal visão costuma enaltecer a mulher e o amor em oposição à materialidade

da vida. Como no clássico samba de Sinhô que lançou o intérprete Mário Reis, **De que vale a nota sem o carinho da mulher** (1928):

Amor, amor não é para quem quer
De que vale a nota, meu bem
sem o puro carinho da mulher, (quando ela quer)

Por isso mesmo, e as vezes numa orgia,
um terno riso eu peço emprestado
E faço, um palhaço na vida,
meu bem com meu coração magoado (...)

Assim como na canção já citada **A Vadiagem**, a composição de Sinhô assimila orgia a desregramento, designando à mulher a tarefa de tirar o sambista do mundo da orgia. Destarte, a visão romântica do amor enaltece os carinhos da mulher em oposição ao dinheiro (nota), figurado como uma materialidade supérflua, frente à força do amor.

Em 1932, Ismael Silva lança **Carinho eu tenho**, composição de Brancura. Apesar de não encontrarmos nenhum documento que comprove, a análise da letra parece uma resposta à composição de Sinhô. A imagem idealizada do amor em oposição aos bens materiais é desconstruída na canção de Brancura. Diferente da visão idealista do “viver só de amor”, o sambista assume uma posição em que o dinheiro se funda como principal atrativo aos carinhos da mulher.

Carinho eu tenho até demais
E a nota é como eu te digo
O meu desejo é uma ordem, meu bem
Quando Deus quer não há castigo

Carinho sem a nota
não adianta mulher,
isso de amor é lorota,
é bom para quem quiser
(...)

Tu nem deve teimar,
pois não vai me convencer
Eu quero a vida gozar
e não me aborrecer
(...)

A canção de Brancura revela outra relação com o amor, ao excesso de afeto confronta-se a falta de dinheiro. Em oposição ao amor romântico e estável destituído da materialidade, o sambista busca articular o amor ao dinheiro, demonstrando que nada valeria o amor se não fosse a nota. Noel Rosa já notava a intrínseca relação entre

dinheiro e mulher presente nos sambas. Em entrevista ao jornal “O Globo”, o poeta dava o seguinte depoimento:

Antes, a palavra samba tinha um único significado: mulher [...]. Agora, o malandro se preocupa no seu samba quase tanto com o dinheiro como com a mulher [...] afinal, são as únicas coisas sérias deste mundo. (apud. Oliven)

Noel aponta para a crescente importância do dinheiro na sociedade moderna, assim, ao lado da busca do afeto na figura da mulher está presente também a busca do dinheiro, já que para o sambista, estas seriam as coisas mais importantes do mundo.

As relações entre afeto e dinheiro se apresentam nestes sambas pelo signo da modernidade e da valorização do dinheiro numa sociedade que se mercantiliza. Como aponta Simmel (1993), o dinheiro, universal, sem cor e sem qualidade, marca o estabelecimento das relações modernas. O aviltamento das relações que envolvem amor e dinheiro está justamente na contradição intrínseca entre o ato do amor pessoal, individual e qualitativo e o dinheiro, impessoal, universal e quantitativo. Assim, as expectativas de uma relação afetiva, totalmente inclinada à devoção individual, são substituídas pelo caráter mercantil de uma sociedade em processo de reificação.

Entretanto, se por um lado o alto valor dado ao dinheiro simboliza a entrada na modernidade, a posição da mulher nas composições revela a continuação de uma estrutura social pautada em relações advindas do sistema patriarcal. Ou seja, uma modernidade que racionaliza as relações patriarcais à brasileira, enveredando a visão masculina sobre a mulher como ora a administradora do lar ora infiel.

O amor no romantismo patriarcal está fundado na dominação masculina, já que cabe à mulher, dona do lar, a restrita função da manutenção da ordem privada doméstica e a reprodução. No entanto, pela ótica machista patriarcal, o oposto do amor romântico está pautado em uma visão de infidelidade feminina.

No caso da música popular, a visão patriarcal da mulher casa-se muito bem com o discurso trabalhista, já que a vigilância do Estado sobre os homens livres passava pela incorporação de valores familiares e da busca da mulher ideal para que o homem se enquadrasse ao mundo do trabalho. Desta forma, ao lado da “mulher do lar” deveria aparecer o “homem pai de família, provedor”. A divisão sexual entre trabalho doméstico feminino e trabalho assalariado masculino, acentua as funções do homem como provedor e da mulher como “vigilante do lar”, à mulher cabe a tarefa de administrar o lar, atentando para o cumprimento dos horários, bem como o cuidado para que o

homem não se enverede pelo “mau caminho” dos bares e prostíbulos (RAGO, 1997, p. 62).

Essa visão idealizada da mulher dona de casa, vigilante do lar, pode ser encontrada em duas composições da década de 1940, presentes até os dias de hoje no imaginário popular. **Emília** “mulher que sabe lavar e cozinhar”, de Wilson Batista e Haroldo Lobo, e **Ai que saudades da Amélia** “mulher de verdade, que não tinha menor vaidade” de Mário Lago e Ataulfo Alves. Esses dois sucessos enfatizam o papel doméstico retomando o lugar da mulher na sociedade patriarcal.

Como afirma Rago (1997, p. 82), as visões sobre a mulher seguiam uma ótica dualista em que ora aparecia como santa, ora aparecia como o demônio.

Identificada à religiosa, ou mesmo considerada como santa, à imagem de Maria, a mãe, será totalmente dessexualizada e purificada, ainda mais que, ao contrário a mulher sensual, pecadora, e principalmente a prostituta, será associada à figura do mal, do pecado e da Eva, razão da perdição do homem.

Havia duas posições estruturais opostamente simétricas na visão do homem sobre a mulher: ora era a dona do lar submissa ao marido ora a imagem feminina se vinculava ao mundo da rua e da desordem. A segunda visão de mulher no mundo da rua, geralmente tratava-a pelo prisma da infidelidade, o que também está ancorado na visão de mundo e amor patriarcal, já que quando a mulher não se submete aos desígnios masculinos é vista como infiel, remetendo a uma insegurança na relação de gêneros.

Apesar do machismo explícito na visão masculina sobre as relações entre gêneros, podemos notar que os sambas que vinculam a figura feminina ao mundo da casa, não necessariamente iam contra a mulher em si, mas principalmente contra a carga ideológica que recobria a figura feminina como dona do lar, ou figura da ordem, que poderia ameaçar o modo de vida autônomo do malandro.

Como afirma Tosta Berlink (1976), a visão estereotipada da mulher do lar e da mulher “piranha”, regulam a dialética da malandragem em relação à visão masculina sobre a mulher, a primeira simbolizando o pólo da ordem, a segunda, o da desordem, fundando a ambigüidade e a circulação pelos dois pólos presentes na dialética da malandragem.

4.3 Mulheres na desordem: faces da decadência da ordem patriarcal na esfera pública popular.

Ver as relações de gêneros e de trabalho na malandragem sobre o prisma da ordem e da desordem nos permite uma visão histórica de resistência à imposição da ordem instaurada durante a Primeira República. Entretanto, ver nessas relações apenas um aspecto de resistência, acaba encobrindo outras formas mais sutis, tanto da dominação masculina exercida sobre as mulheres, quanto dos efeitos da incorporação da ideologia machista produzida pelas classes dominantes nas relações homem-mulher entre as classes populares. Nesta seção pretendemos demonstrar de que forma a incorporação dos padrões patriarcais das classes dominantes se apresentam nos sambas do Estácio, revelando uma relação peculiar entre gêneros dentro da esfera pública popular.

Como já observamos, dentro do mundo do samba as mulheres tiveram um papel ativo nas figuras das Tias, verdadeiras matriarcas que sustentavam a comunidade baiana com a venda de doces e acarajés pelas ruas do Rio de Janeiro. A referência à mulher é constante na história da formação do gênero. Como nos revelou mestre Humberto em entrevista cedida em trabalho de campo, nos primórdios do samba havia uma distinção entre as batucadas, praticadas pelos homens, e as umbigadas em que só participavam as mulheres. Essa distinção é ainda presente em alguns terreiros de umbanda em que há uma divisão entre o trabalho da mulher e do homem.

No que se refere ao período escravista, a historiadora Mônica Velloso (1990) aponta para a fragmentação da família negra. Ao incorporar a mulher negra no ciclo reprodutivo da família branca, a escravidão fragmentou a família africana. Fazendo com que prevalecesse a reprodução da mão de obra, o senhor de escravos inviabilizava a formação de parceiros fixos, estabelecendo uma unidade familiar entre mães e filhos. Nesse contexto, a legislação escravista se preocupou muito mais em manter a unidade mãe-filho do que pai-mãe e filhos.

Ainda segundo Velloso (1990, p. 5), essa formação familiar específica tendeu a se perpetuar com o advento da República:

A figura do pai, quando não era desconhecida, tinha pouca expressividade. Nesse contexto, cabiam sempre à mulher as maiores responsabilidades e encargos. Geralmente, era ela que assegurava a

teia de relações do casal, cujo rompimento põe em risco a própria sobrevivência do homem.

Casos como esses podem ser observados no padrão familiar estabelecido pela comunidade baiana, em que as mulheres exerciam um predomínio, mantendo inclusive a comunidade por meio do comércio ambulante de doces. Esse padrão de sociabilidade não tinha o pai como centro, muito menos a mulher como dona do lar.

Esse modelo em que a mulher assume a responsabilidade do sustento pode ser visto na seguinte composição de João da Baiana:

Quando a polícia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher

No tempo que ele podia
Me tratava muito bem
Hoje está desempregado
Não dá porque não tem

Na canção referida, cujo eu-lírico é feminino, fica claro que poderia haver casos em que a mulher sustentasse o homem, como podemos observar, nesta canção, o sustento do homem pela mulher não é visto pela ótica do patriarcalismo, mas como algo normal.

No entanto, por mais que a figura feminina tenha exercido grande influência na formação do samba como gênero, as canções dos sambistas do Estácio que trataram da mulher, quase sempre as viam por uma ótica machista. Uma primeira e óbvia explicação pode ser dada pelo fato dos compositores serem do sexo masculino, o que implica em ver nessas canções a construção da imagem da mulher e do homem entre aqueles sambistas. Tal explicação, apesar de válida, não resolve o problema, apenas indica a posição subordinada da mulher no mundo artístico²³.

Assim como qualquer relação de poder, as relações de gênero são construídas historicamente, mesmo em se tratando de maneira geral à subordinação da mulher ao homem essas relações possuem suas especificidades no terreno social em que são desenvolvidas. Dessa forma, a análise da posição da mulher entre as classes populares

23 Apesar da grande maioria de compositores serem do sexo masculino, temos algumas figuras de destaque como a maestrina Chiquinha Gonzaga, ou ainda grandes compositoras de samba no século XX, como Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara. Em entrevista dada a Sérgio Cabral, Dona Ivone afirma que já compunha desde os 12 anos, entretanto, até 1945 suas composições apareciam em nome de seu primo Zé Fuleira, já que o samba não era visto como “coisa de mulher”. Apesar de ser considerada a maior compositora de sua escola, a Império Serrano, até a década de 1970, Dona Ivone era vetada de desfilar na ala de compositores da escola. (CABRAL, 2000)

pode nos dar uma visão mais ampla dessas relações, entrelaçando aspectos de classe, gênero e etnia.

Pretendemos demonstrar que a posição estrutural da mulher na esfera pública popular diferia bastante da posição das mulheres das classes dominantes, tal distinção se faz necessária para investigarmos a maneira como os compositores de samba viam essas divergências, demonstrando inclusive a tensão decorrente da incorporação da visão dominante da relação homem-mulher entre as classes populares.

Se entre a comunidade baiana houve uma preponderância da figura feminina nas imagens das Tias, cuja respeitabilidade pode ser observada até os dias de hoje nas escolas de samba, que têm como obrigatoriedade a inclusão de uma “ala das baianas” nos desfiles, entre os sambistas da segunda geração podemos notar que o discurso lírico amoroso não se pautou por esse padrão de sociabilidade, ao contrário, além das canções já citadas, que o homem busca a dominação da mulher, havia ainda um forte discurso em que a mulher era tratada pelo prisma da infidelidade. O jornal *O Paíz* de 1930, dava a seguinte nota alertando para o tratamento da mulher nos sambas:

[...] porém, a maioria toma por tema os desenganados conjugais, os arrufes domésticos, pintando a mulher como um demônio cheio de infidelidade, de pirataria e de toda a sorte de maldades. Até parece que os autores vem extravasar nessas quadras toda a dor de cotovelo que os acabrunha e lhes tira toda a vontade de viver...Expor a nossa mulher, como depósito de defeitos, como criatura corruptível e vil, pode ser tudo, menos assunto próprio para o carnaval. (MÚSICAS... 1930)

Mesmo não especificando as composições que pintavam as mulheres como um “demônio cheio de infidelidades”, os títulos de algumas composições desse ano são suficientes para comprovar a nota do jornal: *Dá Nela, Muié Teimosa, És ingrata mulher, Falsa Mulher, Melindrosa Futurista, Capricho de Mulher, Mulher Soberba, Deixa Essa Mulher Chorar*.

De fato, grande parte dos sambas do Estácio que retratam a figura da mulher, quando não a tratam como maleável e submissa ao malandro, apontam para uma visão da feminilidade sobre o prisma da infidelidade e o abandono da relação por parte da companheira. Essa mulher, “poço de infidelidade”, como já observamos, figura no pólo da desordem, já que nem sempre o malandro conseguia exercer sua dominação masculina. Além das já observadas na seção anterior, citaremos aqui mais três, apenas para se ter um parâmetro da visão masculina sobre a companheira:

Deixa essa mulher chorar
Pra pagar o que me fez
Zombou de quem soube amar ...por querer
Hoje toca a sua vez de sofrer
Deixa essa mulher chorar (1930)

Vai mulher cruel,
Pra você eu sou pesado,
Leva sua riqueza e me deixa sossegado
Já sei que tu tens riqueza,
Mas assim eu não preciso
Pra dizer-te com franqueza antes quero prejuízo
Me deixa sossegado (1931)

Só tem ambição e vaidade
Não pensas na felicidade
E eu não descanso um momento
Por pensar que teu amor é só fingimento
Não faz amor (1932)

Mesmo quando as composições eram feitas de maneira mais lírica, o tema do abandono do homem pela mulher é recorrente como em **Agora é Cinza** (1933), apontado como um dos melhores sambas feitos na década de 1930 de Bide e Marçal.

Você partiu
Saudades me deixou
E eu chorei
O nosso amor, foi uma chama
Que o sopro do passado desfaz
Agora é cinza, tudo acabado até nunca mais

Você partiu de madrugada,
E não me disse nada
Isso não se faz
Me deixou, cheio de saudade e de paixão
Não me conformo com a sua ingratidão
Chorei porque... (Refrão)

Agora desfeito nosso amor
Eu vou chorar de dor
Não posso esquecer
Vou viver distante de seus olhos
O querida nem me deu
Um adeus por despedida

A recorrência de um tema tão insistentemente não deve ser visto apenas como uma propensão à dor de cotovelo entre os sambistas, acredito que tal recorrência tenha seu fundamento social e histórico. Claudia Matos interpreta essa mudança temática, que se inclina para o discurso lírico-amoroso, como uma espécie de resignação e adaptação dos sambistas do Estácio aos ditames do padrão higiênico do samba. Para a autora, os

sambistas adotavam o discurso lírico amoroso incorporando os aspectos formais da poesia parnasiana e os valores ideológicos da burguesia (1982, p.46). A interpretação de Matos parece correta em alguns compositores como Cartola ou Nelson Cavaquinho, no entanto, as composições que viemos analisando não tratam a mulher sob o prisma do lirismo romântico, mas por uma visão da mulher como infiel, ingrata ou mau caráter. Além disso, a mulher nesses sambas não se encontra em um pedestal ao que o sambista almeja conquistar, ela aparece geralmente como agente do rompimento do relacionamento.

No que se refere ao abandono do lar, a proporção de mulheres que pediam o desquite era maior do que a de homens (RAGO, 1997, p. 74). Não queremos com isso afirmar que essas composições sejam embasadas em experiências pessoais e reais daqueles sambistas, mas atentar para o fato de que a recorrência ao tema deve ser analisada a partir das visões dos sambistas sobre as relações entre gêneros, que no limite, estão ancoradas em experiências de seu meio social, ou mesmo em sua classe social. Tomando essa posição analítica, buscaremos entender em que medida o texto pode nos dar importantes pistas para desvendar o contexto social.

Analisando as relações homem-mulher, entre as classes populares durante a Primeira República, Sidney Chalhoub (1986, p. 143) aponta para as tensões causadas pela incorporação da ideologia machista burguesa pelas classes populares. O fato é que entre as classes populares, segundo o autor, havia a possibilidade de uma relação de poder mais simétrica entre homens e mulheres, decorrente principalmente de três fatores:

[...] primeiro, havia a necessidade da existência de fortes laços de solidariedade entre parentes, compadres e amigos, o que levava a uma maior probabilidade de interferência de outros indivíduos nos problemas de relacionamento do casal; segundo, a mulher pobre tendia a exercer atividades remuneradas que lhe possibilitava certa independência em relação ao homem; terceiro, o grande desequilíbrio numérico entre sexos – com a existência de um número bem menor de mulheres – tornava o ato de amar bastante competitivo para os homens, ao mesmo tempo que ampliava as possibilidades da mulher escolher seletivamente seu companheiro.

Esses três fatores combinados acabaram estabelecendo “obstáculos” à dominação masculina entre as classes populares, já que a convivência com parentes desencorajava atos de violência física do homem contra a mulher, o desequilíbrio entre os sexos ampliava a possibilidade de a mulher escolher seletivamente seu parceiro, e a

incorporação da mulher ao mercado de trabalho, mesmo que informal, permitia a ela que se sustentasse sem necessariamente precisar do homem como provedor.

A questão da entrada da mulher no mercado de trabalho era também tema de algumas canções, Noel Rosa compôs pelo menos dois sambas se referindo ao tema:

Três Apitos e Você vai se quiser:

Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda, sem dúvida bem zangada
E está interessada em fingir que não me vê
Você que atende ao apito de uma chaminé de barro
Porque não atende o grito tão aflito da buzina do meu carro
Três Apitos (1933)

Você vai se quiser
Você vai se quiser
Pois a mulher
Não se deve obrigar a trabalhar
Mas não vá dizer depois
Que você não tem vestido
E o jantar não dá pra dois.

Todo cargo masculino
Desde o grande ao pequenino
Hoje em dia é pra mulher
E por causa dos palhaços
Ela esquece que tem braços
Nem cozinhar ela quer

Os direitos são iguais
Mas até nos tribunais
A mulher faz o que quer
Cada qual que cave o seu
Pois o homem já nasceu
Dando a costela pra mulher
Você vai se quiser (1936)

Nesses sambas, Noel retrata o cotidiano das relações de gênero entre as classes populares, em que há uma necessidade da mulher adentrar no mercado de trabalho para colaborar no sustento da casa dividindo as despesas com o companheiro. No caso de **Você vai se quiser**, Noel aponta, ainda que pela ótica irônica e machista, duas tensões advindas da incorporação da mulher ao mercado de trabalho. Na primeira estrofe o eu-lírico remete ao conflito inerente entre o mercado de trabalho e os afazeres domésticos relegados à mulher, já na segunda estrofe há uma vitimização do homem decorrente de um suposto tratamento mais brando da mulher na esfera jurídica.

A entrada das mulheres no mercado de trabalho também é retratada por João do Rio (19__, p. 211) em *Vidas Vertiginosas*:

... fenômeno curioso! Só os pobres, a gente pobre que faz mais filhos e trabalha mais, estabeleceu no casal o comunismo do trabalho para o direito igual à despesa – porque as mulheres dos trabalhadores braçais sempre trabalharam tanto quanto os maridos.

A incorporação da mulher ao mercado de trabalho, somada ao amparo comunitarista familiar e à diferença numérica de sexos acabou possibilitando o estabelecimento de um maior equilíbrio de poder na relação homem-mulher dentro da esfera pública popular. Entretanto, a ideologia patriarcal ainda se fazia presente, principalmente entre a burguesia, em que a mulher era vista como a dona de casa vigilante do lar. Daí uma tensão imanente nas relações de gênero entre as classes populares, se por um lado a vida material e as condições objetivas davam às mulheres uma maior autonomia em sua relação com o companheiro, por outro os compositores do sexo masculino tendiam a incorporar a visão dominante patriarcalista da dominação masculina. Como observa Sidney Chalhoub, ocorria um desajuste entre a ideologia das classes dominantes, condizente à dominação masculina sobre a mulher e as condições objetivas das classes populares, em que a mulher tenderia a uma maior autonomia. Dessa forma, a dominação masculina, relativamente obstaculizada entre as classes populares, acabou se transferindo para as canções daqueles sambistas, fazendo com que a figura feminina aparecesse nessas canções pelo prisma da infidelidade ou do mau caratismo.

Não queremos afirmar aqui que a dominação masculina não tenha ocorrido na esfera pública popular, de fato, ela não só ocorria como podia se apresentar de forma tão violenta quanto entre as classes dominantes, no entanto, ao se deparar com as condições materiais e objetivas no modo de vida das classes populares a dominação masculina acabava se fragilizando. Assim, quando os compositores tratavam a mulher como cruel, infiel ou desmerecedora do carinho que o homem havia lhe dedicado, apenas demonstravam inconscientemente essa fragilidade, decorrente da dificuldade de se reproduzir a ordem patriarcal no contexto da esfera pública popular.

Nesta seção procuramos demonstrar de que forma o discurso da malandragem presente nas canções dos sambistas do Estácio, de certa maneira reproduziam as visões de mundo advindas das estruturas sociais em que viviam aqueles sambistas. Como pretendemos ter deixado claro, a malandragem pode refletir uma resistência aos ditames da ordem estabelecida por uma sociedade altamente hierarquizada, no entanto, ela também carrega muito da violência e da opressão reproduzida pelas classes sociais subordinadas. Desta forma, podemos agora reafirmar que a malandragem se apresenta pela ótica da ambigüidade. É resistência, mas é também resignação.

Se é verdade, como já afirmava Antonio Candido, que a malandragem surge em um contexto do mundo sem culpa, em que normas de certo ou errado não são fixas, podemos afirmar que no contexto dos sambas e sambistas do Estácio a malandragem aparece nesse meio termo entre o lícito e o ilícito, casa e rua, simpatia e violência. Representa o lugar reservado às classes populares na sociedade brasileira, em conjunção à tentativa de mobilidade dessas classes, carrega em si a lógica do favor, mas também a busca de uma autonomia.

Considerações Finais

Procuramos demonstrar neste trabalho de que forma o samba do Estácio, base para a delimitação do samba como gênero musical urbano, esteve em sua formação intimamente vinculado às formas de sociabilidade e modos de vida das classes populares cariocas. Assim, buscamos uma interpretação das práticas culturais paralelamente aos modos de vida de seus agentes, e nesse sentido o samba do Estácio nos permite uma interpretação das formas de sociabilidade peculiares à esfera pública popular. Retomando a sugestiva metáfora de Noel, “Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana”, ou seja, os modos de vida, hábitos e costumes daqueles homens divergiam dos desenvolvidos dentro da esfera pública burguesa.

Membros da esfera pública popular, vistos preconceituosamente pelas elites como “homens que dançam”, por isso incomunicáveis e ineducáveis, foram aqueles sambistas que desenvolveram, por meio de suas práticas culturais, formas organizativas festivas e religiosas, um modo de vida diferente e um gênero musical que uma vez propagado pela cidade do Rio de Janeiro, se tornaria, até os dias de hoje, um dos mais famosos e discutidos no país.

A frase impactante de Silvio Romero, “é quase impossível falar a homens que dançam”, usada na epígrafe desse trabalho, dá uma boa visão do fosso quase intransponível que separa a classe dirigente das classes populares no país. Pertencente à chamada geração de 1870, o crítico deixa entrever as dificuldades da camada intelectual brasileira em se comunicar com os membros da esfera pública popular.

Neste sentido, seria interessante retomar aqui o trabalho de Hermano Vianna, **O Mistério do Samba** (1995), em que o autor aponta para a contribuição de outro intelectual, Gilberto Freyre, na construção e “nacionalização” do samba. Seria a postura de Freyre então oposta a de Romero, já que o primeiro teria um maior contato com as formas de sociabilidade popular? A resposta não pode ser dada nessa conclusão, mas gostaríamos de deixá-la assinalada, já que acreditamos que ela oferece ricas indagações a respeito da posição das camadas dominantes intelectuais em país de capitalismo periférico.

Como observamos no decorrer deste trabalho, mesmo quando havia um contato entre as camadas dirigentes e a esfera pública popular, o contato não era desinteressado, se apegava ainda à lógica do favor, perpetuando-se como nossa herança colonial.

Ainda assim, gostaríamos de frisar aqui as lições de Raymond Williams, de que a cultura popular não está dada nos artifícios materiais de cultura, mas antes nos modos de vida, neste sentido as práticas culturais dentro da esfera pública popular ganham novos sentidos ao serem enfocadas pelo prisma das formas de sociabilidade daqueles sambistas.

O samba que se formou em uma esfera pública popular, apesar do franco diálogo com a esfera pública burguesa, é de outra estirpe, dialoga mas não se mistura. A organização em torno das Escolas de Samba, que se configurava como uma estratégia de defesa, instaura um retorno às tradições dos cortejos africanos na cidade. As macumbas, que influenciaram o ritmo, podem representar uma forma das práticas religiosas se adaptarem à vida urbana, mas, uma vez impregnadas na forma rítmica do samba, produziram uma forma musical muito mais próxima aos ritmos africanos do que a do samba praticado até então. A individualização dos compositores não se adaptava aos ditames racionalizadores do mercado, já que se apegava ainda à ordem coletivista; e o malandro pautando-se pela dialética da ordem e da desordem, se não pode ser considerado um proletário, tampouco compartilha do modo de vida burguês.

Como viemos argumentando, o modo de sociabilidade peculiar às classes populares não está livre de práticas violentas nem da incorporação de valores burgueses, é uma forma de sociabilidade pautada em tradições seculares misturados aos ditames republicanos, que acabaram formando um amálgama peculiar no que se refere aos valores, visões de mundo e hábitos dentro da esfera pública popular.

Podemos observar nos primeiros anos de formação do samba como gênero urbano uma faceta da encruzilhada posta às práticas culturais com o desenvolvimento do capitalismo. Pode ser tomado como um campo de forças onde se manifesta a subordinação das classes dominadas, mas também, e principalmente, formas de resistências cotidianas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ADORNO, T ; HORKHEIMER, M. **A Indústria Cultural**. In Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro. Zahar. 1985
- ALENCASTRO, Fernando. **O trato dos Viventes: A formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo. Companhia das Letras. 2000.
- ALMEIDA, Manuel Antonio. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo. Martins Fontes. 19__
- ANDRADE, Mário. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo. Martins Livraria. 1963
- _____. Ernesto Nazaré. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n.3, p. 2-3, dez. 1954. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, de 1945 a 1956 (14 números). Publicada em 2006.
- BANDEIRA, Manuel. Sambistas. **Revista da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro. n.2, p.10-11, Nov. 1954. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, de 1945 a 1956 (14 números). Publicada em 2006.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. in Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- BERLINK, Manoel Tosta. **"Sossega leão": algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular**. São Paulo: Contexto, nº 1, nov. 1976
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo. Mameluco. 2007
- CAMPATO, Roger. **Esfera Pública Burguesa e Esfera Pública Proletária: as perspectivas de Habermas e de Negt e Kluge**. Tese de doutoramento do Centro de Educação e Ciências Humanas da UFSCAR. 2007
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2006
- _____. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo. Editora 34, 2001.
- _____. **Dialética da Malandragem**. In. **O discurso e a cidade**. São Paulo. Duas Cidades, 1993.
- _____. **Literatura e Subdesenvolvimento In A Educação Pela Noite** São Paulo. Ática, 1989.
- CARNEIRO, Edison. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro. Agir. 2005.

_____. **A sabedoria popular.** Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro. 1957

CARVALHO, Alexandre. **Alicerces da Folia: A linha de baixo da passagem do maxixe ao samba.** Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas. 2006

CARVALHO, José Jorge. **Um panorama da música afro.** Brasília. Departamento de Antropologia. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. 2000

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições sobre Estudos Culturais.** São Paulo. Boitempo. 2003

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.** São Paulo, Brasiliense. 1986

_____. **Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial.** Companhia das Letras. São Paulo 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: Aspectos da cultura popular no Brasil** (5a ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993.

CORDEIRO, Cruz. Folclore e Música Popular Brasileira. **Revista da Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro. N.7, p. 6-8, maio/junho. 1955. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, de 1945 a 1956 (14 números). Publicada em 2006.

CUNHA, Fabiana. **Da marginalidade ao estrelato: O samba na construção da nacionalidade (1917-1945).** São Paulo. 2004

DA MATTA, Roberto. **Carnaval, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 5 ed., Rio de Janeiro, Editora Guanabara. 1990.

ELIAS, Norbert. **Mozart : A sociologia de um gênio** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1995.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade, as transformações do samba e a indústria cultural.** 1920/45. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.

_____. **Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular.** In Revista História em Reflexão. Vol.1/N.1. 2007. Disponível em http://www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br/historiaemreflexao_ed1/noel_rosa.pdf. Acesso em 22 de janeiro de 2009.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes.** 38ª. ed., São Paulo, Ática. 1978.

FERNANDES, Nelson Nóbrega. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Memória Carioca. Vol. 3. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro. Sarapuí. 2002

FRANCO, Maria Silva de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo. Editora Unesp. 1997

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1984

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003

HOBBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz** São Paulo: Paz e Terra. 1990

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro:1808-1850**. São Paulo. Companhia das Letras.2000.

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

_____. **Novo Dicionário Banto**. Rio de Janeiro. Pallas. 2006

LUKÁCS, Georg. **Arte Livre ou Arte Dirigida? In Marxismo e Teoria Literária**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1968

MAGALHÃES, Felipe. **A fuga dos bichos ou A origem da loteria mais popular do Brasil**. In Cidade Nova Revista. Rio de Janeiro. Editora Garamond. 2007

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

MEIRELES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba. Estudo de gesto e ritmo**. 1926-1934. Rio de Janeiro. FUNARTE –Instituto Nacional do Folclore. 1983

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro –1808 – 1821** São Paulo. Ateliê Editorial. 2008.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Coleção Biblioteca Carioca. 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. Global. 19__

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>.. Acesso em: 20 Out 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da musica popular.** Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

NEGT, Oskar. **Formas de decadência da esfera pública burguesa e o problema de uma esfera pública proletária.** In: *Dialética e História: Crise e renovação do marxismo.* Porto Alegre. Editora Movimento, 1984.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil.** Petrópolis. Vozes.1983

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda: Integração de uma religião em uma sociedade de classes.** Petrópolis. Editora Vozes. 1978.

OTSUKA, Edu Teruki. **Era o tempo do rei: A dimensão sombria da malandragem, e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias.** Tese de doutorado apresentada n Universidade de São Paulo. FFLCH. Departamento de letras clássicas e vernáculas. São Paulo.2005

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo.** Tese de doutorado em História. Unicamp. Campinas. 2005

PEREIRA, João Batista Borges. **Cor, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio em São Paulo.** São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1967.

PRANDI, Reginaldo. **Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seus desdobramentos na música popular brasileira.** In *Segredos guardados: orixás na alma brasileira.* São Paulo. Companhia das Letras. 2005.

RAMOS, Arthur. **As Culturas Negras no novo mundo.** São Paulo. Brasileira. 1979

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade Disciplinar. Brasil 1890-1930.** Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1997

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **"O que o rei não viu": música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República.** In: *Estudos afro-asiáticos*, vol.25, no.2, p.237-279, , 2003. disponível em< <http://www.scielo.br/>>

RIO, João. **A alma encantadora das ruas.** São Paulo. Companhia das Letras. 2008.

_____. **As religiões no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro. Edição da organização Simões. 1951.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma tradição sonora** Campinas. Tese de doutoramento defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de História da UNICAMP. 1990

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar/ EDUERJ, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº29, out/1995.

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar. In Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo. Duas Cidades. 1977.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo, Brasiliense. 1983.

_____. **A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio**. In História da Vida Privada no Brasil. República da *Belle Époque*. São Paulo. Companhia das Letras. 1998.

SEVERIANO, Jairo ; MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, vol 1: 1901-1957**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SIMMEL, G. **Filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1976.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro, Codecri, 1970.

SOIHET, Raquel. **A Subversão pelo Riso**. Rio de Janeiro. FGV.1998

SOUZA, Gilda de Mello. **A idéia e o figurado**. São Paulo. Editora 34 .2005

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Editora 34. 1998

_____. Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Primeiras Lições de Samba (XXXII)**. *Jornal do Brasil*, 5ª feira, 06-09-1962, Cad. B – 6. disponível em:
<http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=38&item=3>.
Acessado em 16/08/2008

ULLOA, A. **Pagode a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. Rio de Janeiro. Multimaís. 1998

VALLADARES, Lícia. **A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais.** *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2000, vol.15, n.44, pp. 05-34. ISSN 0102-6909. doi: 10.1590/S0102-69092000000300001.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular Brasileira: de olho na fresta.** Rio de Janeiro, Edições Graal.1977.

VELLOSO, Mônica P. **As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no RJ.** In *Estudos Históricos* 3. Rio de Janeiro, 1990

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WISSENBACH, Cristina Cortez. **Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível.** In *História da Vida Privada no Brasil. República da Belle Époque.* São Paulo. Companhia das Letras. 1998.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música,** São Paulo, Edusp.1995

WILLIAMS, Raymond. **Palavras Chave.** São Paulo. Boitempo. 2007

_____. **Cultura e Sociedade.** São Paulo. Companhia Editoria Nacional. 1969

WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio.** São Paulo. Companhia das Letras. 2008

_____. **Machado e o Maxixe: o caso Pestana.** In Teresa. *Revista de literatura Brasileira* [4/5]. São Paulo. 2004

_____. **O som e o sentido.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **O nacional e o popular na cultura brasileira: Música.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez.** In: **Anos 70: música popular** Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira.** Campinas. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. 1996

Crônicas e biografias:

BARBOSA, Orestes. **Samba.** 2ª Edição. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1978

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante.** Rio de Janeiro. Francisco Alves Editora.1990

_____. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro. Lumiar. 1996 a

_____. **A MPB na era do rádio**. São Paulo. Editora Moderna. 1996 b

DOMINGUES, Henrique F. (Almirante). **No tempo de Noel Rosa**. São Paulo, Francisco Alves, 1963.

DONGA, PIXINGUINHA e JOÃO DA BAIANA. **As vozes desassombradas do museu**. Rio de Janeiro. MIS. 1970.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. Vol. 1**. 2ª Edição. Rio de Janeiro. FUNARTE. 2007

_____. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. Vol. 2**, 2ª Edição. Rio de Janeiro. FUNARTE. 2007

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro, Typ São Bendito. 1933. In. www.ims.com.br. Site visitado em 15/03/2009

LAGO, Mario. **Na rolança do tempo**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1977.

MÁXIMO, João ; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: Uma biografia**. Brasília. Editora UNB. 1990.

SILVA, Marília Barbosa ; FILHO, Arthur Oliveira. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro GRYPHUS. 1998

SOARES. Maria Thereza. **São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei**. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1985.

Fontes:

a) Discografia :

Aracy de Almeida : Ismael Silva. **Samba pede passagem**. Polydor, 1966.

Blecaute, Ciro Monteiro, Geraldo Pereira, Jorge Veiga, Luiz Barbosa e Moreira da Silva. **Sambistas de Bossa & Sambistas de Breque**. RCA – Candem. 1977

Cartola. . **A música brasileira deste século por seus autores e interpretes**. SESC -SP. 2000

Francisco Alves e Mário Reis **Duplas de bambas**. Revivendo, 1993.

Ismael Silva. **Se você jurar** . RCA-Victor, 1973.

Ismael Silva. **A música brasileira deste século por seus autores e interpretes**. SESC - SP. 2000

João da Baiana e Heitor dos Prazeres. **Em tempos de Macumba**. Fontan. 19__

Mestre Marçal. **A música brasileira deste século por seus autores e interpretes**. SESC - SP. 2002

b) Sítios Visitados na Internet:

www.cliquemusic.com.br

www.coisadaantiga.blogspot.com

www.dicionariompb.com.br

www.ims.com.br

www.liradopovo.blogspot.com

www.pratoefaca.blogspot.com

www.samba-choro.com.br

c) Revistas e Jornais

A EVOLUÇÃO do carnaval carioca. Diário da Noite. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1930.

A MÚSICA e a canção do carnaval. Diário da Noite. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1930.

A ORIGEM dos Ranchos . Diário Carioca, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1930.

A VOZ do violão gravada em discos. Revista A Voz do Violão, Rio de Janeiro, 1933

O BATUQUE e o samba na exposição internacional. A Noite, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1923.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-te-vi Produções Literárias, 2006. Edição Fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, de 1945 a 1956 (14 números). publicada em 2006

DUARTE, Francisco. **Carnaval, Primeiro grito: vida e morte do Deixa Falar, o bloco que deixou escola.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1979.

MÚSICAS de carnaval. O Paiz. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1930.

Sargento, Nelson. Samba sem sobrenome. [Out. 2008]. Entrevistadora: Jackeline Mota: **Samba em Revista**, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.12 -17, out. 2008.