

### 3. Da Bahia ao Rio

A palavra “samba” é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros. Argeliers Léon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda “Samba la culebra, si siñó”.<sup>2</sup> Rossi menciona na região do Rio da Prata “a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’, ouvida dos africanos”.<sup>3</sup> Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado “samba”.<sup>4</sup> Vicente Gesualdo cita a canção “El negro blanqueador”, uma sátira aos imigrantes italianos (então chegando maciçamente a Buenos Aires) que passavam a desempenhar ofícios até então reservados aos negros:

Napolitanos usurpadores  
Estão tirando o trabalho dos pobres  
Já não há negros garrafeiros  
Nem tampouco carregadores  
Porque esses napolitanos  
Trabalham até como pasteleiros  
Dentro de pouco tempo,  
Jesus, por Deus!  
Estarão bailando cemba ao som dos tambores!<sup>5</sup>

origem do termo  
"Samba"  
no  
Brasil!

excesso  
de samba argentino

O trecho fala de uma dança acompanhada de tambores que seria ainda mais característica dos negros do que os ofícios “roubados” pelos napolitanos; mas diz também que o nome dessa dança era “cemba”, com “e”, o que nos envia à etimologia mais citada do samba brasileiro, que é o que nos interessa aqui.

Esta etimologia, que encontramos por exemplo no verbete “samba” da EMB, remete mais uma vez ao universo afro-americano: ela faz proceder a palavra “do quimbundo *semba*”, que significaria “umbigada”.<sup>6</sup> A “umbigada” é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças, como se verá a seguir;

sua ocorrência foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros. Com o nome de *semba*, foi testemunhada em Angola e no Congo, no século XIX, por viajantes portugueses,<sup>7</sup> e ainda nos anos 1980, Kubik viu o nome e o gesto praticados em Luanda.<sup>8</sup> No Brasil, o testemunho mais citado é o de Aires da Mata Machado Filho, em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*: “os negros corrigem para *semba* se alguém lhes fala em *samba*”.<sup>9</sup>

Essa etimologia, no entanto, tem sido muito discutida nos últimos anos.<sup>10</sup> Não precisamos nos deter nesta discussão: o que importa reter é a importância da umbigada, registrada desde o século passado tanto no Brasil como na África, como um gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia — de par separado — antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. O acompanhamento instrumental é assegurado por membranofones como o pandeiro, idiofones como o prato-e-faca e mais raramente por cordófonos, em especial a viola. A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo.

Os pesquisadores atribuíram tanta importância à umbigada como gesto característico de certas danças profanas afro-brasileiras, que em 1961 Edison Carneiro cunhou a expressão “samba-de-umbigada” para servir como designação geral delas.<sup>11</sup> Para Carneiro, qualquer dança que apresente os traços descritos acima (presença da umbigada ou seus sucedâneos, disposição em círculo dos participantes-espectadores, canto responsorial, palmas etc.) faz jus à designação, quer os envolvidos ou os observadores que a descreveram a chamem de “samba”, de “coco” ou de “lundu”, quer não haja nenhum nome consignado. A vantagem estaria em contornar a variação dos nomes empíricos, que em muitos casos não corresponde nem a uma verdadeira variação de categorias nativas, nem a mudanças substantivas observáveis pelo pesquisador.

O nome registrado pelos viajantes portugueses do século XIX para estas e outras danças africanas é “batuque”. No Brasil, desde o século XVIII há registros impressos da palavra “batuque”: “não parece ser muito acerto em política o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo os seus batuques bárbaros a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas”.<sup>12</sup> Vê-se que aí a palavra não se refere a uma dança em particular, mas aos festejos dos negros de modo geral.<sup>13</sup> Este sentido genérico da palavra valeu até o início do século XX, quando, como veremos, a palavra “samba” tornou-se mais geral.

Umbigada

ok

Lachisgul → Cemba

A primeira menção impressa desta última aparece no jornal satírico pernambucano *O Carapuceiro*, em 3.2.1838, quase 60 anos depois da primeira menção registrada de “lundu”.<sup>14</sup> Curiosamente, “samba” não aparece aí diretamente como dança, mas como música — “samba de almoceves” que o articulista, com fins irônicos, diz ser “tão agradável quanto a *Semiramis*, a *Gaza-ladra*, o *Tancredi* etc. de Rossini”. A menção seguinte porém, no mesmo jornal, ia falar da “dança do samba”, referida como diversão da gente da roça, por contraste com a da capital (Recife), que dançava, além do minueto e da comporta, o “belo landum chorado”.<sup>15</sup> Já haveria pois, em meados do século XIX, uma versão do lundu perfeitamente urbanizada e aceita pela “boa sociedade”, enquanto o samba era signo do atraso rural (era “tatamba”, como diz rimando o jornal).

Essa limitação do samba à zona rural é confirmada por outros testemunhos que nos chegaram do século XIX. Batista Siqueira, em *Origem do termo samba*, fornece vários exemplos neste sentido (embora eles não bastem para dar consistência à sua tese sobre uma origem indígena do vocábulo). De todo modo, no Rio de Janeiro, então a capital do país, “samba” era uma palavra quase desconhecida até o último quartel do século XIX. O botânico Freire Alemão, por exemplo, ao testemunhar em 1859, no interior do Ceará, um divertimento dos negros, escreveu que se tratava de um “fado, que eles chamam de samba”.<sup>16</sup> “Fado”, como vimos acima, era nome que, na época, designava no Rio de Janeiro certas danças das camadas desfavorecidas da população.<sup>17</sup> “Samba” seria pois uma “espécie de fado”, tomado este — mais uma vez — como nome genérico dos divertimentos populares. Mas havia outros nomes além de “fado” que podiam servir de referência quando se mencionava o samba no Rio de Janeiro. França Júnior, por exemplo, numa crônica publicada em um jornal da capital na década de 1870, sobre a Bahia, esclarece: “... nos sambas, que são os nossos cateretês etc.”.<sup>18</sup> “Nossos”, isto é, familiares ao público leitor do Rio de Janeiro.

Nestas duas citações, o que se vê portanto é que autores, escrevendo para um público da capital sobre fatos da província, são obrigados, ao apresentar uma palavra desconhecida, a fazer referência a palavras já conhecidas que designam realidades consideradas mais ou menos equivalentes. Assim, no Rio de Janeiro até meados dos anos 1870, se se podia estar seguro de que o público leitor já tinha ouvido falar em fado e em cateretê, o mesmo não se podia dizer do samba.

Com efeito, já em 1868, a peça teatral *O Orfeu na roça* (paródia do *Orfeu no inferno*, de Offenbach) apresentava um “cateretê”, que aliás tinha como subtítulo exatamente “fado brasileiro”. A roça mencionada no título da peça

situa geossocialmente o cateretê e o fado: trata-se da zona rural, particularmente a mais pobre, desprovida de recursos, alheia às novidades urbanas. A mesma idéia aparece num romance publicado em folhetins em 1870, no qual se fala de um músico mulato que era “um desses tipos que se encontram em dia de festa na roça, no meio da aguardente e de uma porção de criaturas felizes que desconhecem a existência da gramática e preferem o cateretê e o fado às delícias de Jouvain e à tesoura da Dason!”.<sup>19</sup>

Outro testemunho neste sentido está numa crônica publicada pelo mesmo França Júnior, mas já nos anos 1880, a propósito de um tocador de viola que se produzia em concerto na capital federal: “o cenário da viola é a senzala, o rancho do tropeiro, a casinha de sapé, o alpendre da venda, e o terreiro da fazenda em noite de festa”, isto é, o cenário da gente pobre do interior do país. Daí a surpresa em vê-la, a viola, no palco de um teatro, diante de um público urbano; mas a aparente incongruência se explica pela mudança de repertório: “não vinha (a viola) ali acompanhar um fado, ser cúmplice de um cateretê, ou requebrar-se dengosa nos sapateados de um voluptuoso samba. A sua missão era outra: alcançar foros de cidade!”.<sup>20</sup> Vê-se assim que o samba se soma a cateretê e fado como divertimentos típicos do cenário da roça descrito acima, e conseqüentemente como empecilhos à pretensão de fazer a viola “alcançar foros de cidade”.

Alguns anos mais tarde, em 1897, Sívio Romero discrimina: “Chama-se ‘xiba’ na província do Rio de Janeiro [isto é, no interior do estado do Rio e não na capital de mesmo nome], ‘samba’ nas do Norte, ‘cateretê’ na de Minas, ‘fandango’ nas do sul, uma função popular de pardos e mestiços em geral”.<sup>21</sup> (Por “províncias do Norte” entenda-se o que hoje no Brasil se conhece como “Nordeste”, o que inclui portanto a Bahia: uma área já no século XIX economicamente periférica, predominantemente rural.) E em 1906 Guilherme de Melo retoma ponto por ponto a distribuição geográfica de Romero, e precisa a descrição: “[na Bahia chama-se ‘samba’ o que] no Rio de Janeiro se denominava ‘chiba’, no Estado de Minas, ‘cateretê’, e nos Estados do Sul, ‘fandango’. [Trata-se de uma] dança de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros”.<sup>22</sup>

Vemos assim que o samba é, num primeiro momento, um estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, que se opõe à cidade e em particular à capital federal que era precisamente o Rio, mas também por sua localização geográfica no “Norte” (especialmente na Bahia). Mas há uma terceira “localização” do samba que é preciso abordar: trata-se daquela com a qual iniciamos este capítulo, o que o associa ao universo dos

negros. Tal associação esteve presente no trecho citado de Freire Alemão; Sílvio Romero por seu lado falara de “função popular de pardos e mestiços em geral”. Mas há dois outros depoimentos vindos do século XIX que inequivocamente situam o samba como “coisa de negros” (para retomar a expressão de Rossi em seu livro sobre o tango): são os capítulos dedicados ao tema nos romances *Til*, de José de Alencar (1872) e *A carne*, de Júlio Ribeiro (1887).

Ambos os romances se passam em São Paulo, nas fazendas de café que, movidas pelo braço escravo, representavam então a principal atividade econômica do país. Mas em nenhum dos dois os escravos são personagens da trama; eles aparecem antes como pano de fundo — por assim dizer, na impossibilidade de ignorá-los. Em *A carne*, a história gira em torno do amor entre o filho do dono da fazenda e uma protegida deste. Só há um capítulo em que os escravos ocupam sozinhos a cena, o de número 10, onde se trata precisamente de um “samba”. Todos os elementos que já conhecemos estão lá, desta vez com os participantes bem definidos: “Negros e negras formados em vasto círculo, agitavam-se, palmeavam compassadamente, rufavam adufes aqui e ali. Um figurante, no meio, saltava ...”<sup>23</sup> Há em seguida descrição do canto responsorial e da escolha, através da umbigada, de um parceiro que substitui o primeiro dançarino.

Já em *Til*, os personagens principais não são da classe dominante, mas personagens intermediários, fazendo parte dos “agregados” não-escravos que compunham uma fazenda paulista da época. Ainda uma vez, o único momento em que os negros assumem o centro da narrativa é numa descrição do samba. O que há de interessante aqui é que Alencar insiste sobre a estratificação social dos divertimentos: enquanto os escravos fazem seu samba (título do capítulo) ou batuque (como é referido no texto diversas vezes), os “feitores e camaradas”, mestiços e brancos pobres, ficam à parte, tocando viola e cantando chulas.<sup>24</sup>

Note-se ainda que em nenhum dos dois romances as descrições do samba desempenham qualquer função essencial ao desenrolar da narrativa. Elas parecem antes fornecer um elemento pitoresco, dando aos leitores sua dose de exotismo e emoções fortes: “dançam os pretos o samba com frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo se estremece, pula, sacode, gira, bamboleia”<sup>25</sup> etc.; um negro “baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, reboia os quadris, sapateava em um frenesi indescritível, com uma tal prodigalidade de movimentos ... que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos”<sup>26</sup>.

Essa última frase, porém, nos dá uma pista importante, pois ela mostra, sob o disfarce inocente do pitoresco, a existência dentro da narrativa de uma

função “diferenciadora” do samba. A descrição insistente da “prodigalidade de movimentos” na dança dos negros permite ao romancista medir a distância que os separaria, mesmo fisicamente, de seus senhores brancos: para ele, até em seus divertimentos os negros mostram que são feitos para o trabalho pesado. Essa função “diferenciadora”, que é mais nítida em Alencar, será rediscutida à frente.

Falta acrescentar que todas estas “localizações” sociais do samba — coisa da roça, do Norte, dos negros — tinham conseqüências óbvias quanto ao valor que se lhes atribuía. Era este o sentido da ironia contida no trecho do padre Lopes Gama que citamos mais atrás: como comparar um “samba de almocreves” com as óperas italianas? De almocreves ou de escravos, a diferença não é muita: o samba será ainda por longo tempo considerado “baixo”, “indigno” etc. A propósito, cabe citar o famoso discurso pronunciado por Ruy Barbosa no Senado Federal a 7.11.1914, dias depois de uma festa no Palácio do Catete em que a esposa do presidente da República, Nair de Teffé, tocara o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga.\*

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!<sup>27</sup>

O padre Lopes Gama mencionara Rossini em 1838, Ruy Barbosa em 1914 prefere Wagner: o drama lírico europeu parecia ocupar uma posição inabalável entre as elites brasileiras como modelo privilegiado de elevação artística... No entanto, o próprio fato que motivou o discurso do senador Barbosa revela que alguma coisa se movia. Em primeiro lugar, existia uma peça de música escrita e devidamente editada que se inspirava num dos passos do samba folclórico. Em segundo lugar, essa peça era tocada numa recepção presidencial, mesmo que ao preço de uma polêmica no Senado.

\* Chiquinha Gonzaga escreveu em 1901 um tango já citado, que fez enorme sucesso, cujo título, “Corta-jaca”, faz referência ao que seria, segundo a *EMB*, p.684, um dos “três passos fundamentais” do samba baiano.

Esse “movimento” do samba, que <sup>Sine</sup> vem da roça para dentro da cidade, aparece de maneira bem concreta numa séria de cartas publicadas na imprensa de Salvador, capital da Bahia, no início do século. Essas cartas reclamavam da presença ostensiva dos negros nos festejos do carnaval, e mostram bem como os preconceitos contra os negros se confundiam com a desvalorização de sua música:

... acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torso, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização. ... Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrabaldes e nas roças, como hão de campear dentro das cidades em um dia festivo como o carnaval?<sup>28</sup>

O samba remete à Quinta das Beatas, ao Engenho Velho, aos arrabaldes e roças. Mas quando ele se faz ouvir dentro das cidades, provoca o protesto dos leitores, que se manifesta por um juízo estético (exatamente como no caso de Ruy Barbosa): para eles, trata-se de uma “barulhada sem tom nem som”. O objeto do desgosto é em primeiro lugar a própria presença física do negro no carnaval: “o modo como se tem africanizado, entre nós, esta grande festa da civilização”;<sup>29</sup> mas àquele se soma um desgosto propriamente musical, que se apresenta como autônomo. No fim das contas, não se sabe se o missivista condena o samba por que este expressa a “não-civilização” dos negros ou se condena a presença dos negros no carnaval porque não gosta da sua música.

\*\*\*

É a partir da década de 1870 que a palavra “samba” começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Assim fazendo, ela começa a diluir as fronteiras que se mostravam tão nítidas até aqui; e assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem só dos negros.

Vimos atrás que Jota Efegê encontrou menções ao “samba” na publicidade feita na imprensa carioca pelos clubes de carnaval em 1876 e 1877. Precisamente no ano seguinte, 1878, há segundo Batista Siqueira pela primeira vez na cidade uma divulgação mais ampla do “samba”, quando os jornais anunciam, fora do período carnavalesco, a realização de um divertimento popular sob esse nome. Um dos anúncios então publicados dizia: “Cesse tudo quanto a antiga musa canta/ Que outro fado mais alto se alevanta: — o samba! Mais

vale experimentar do que julgar”.<sup>30</sup> O anúncio retoma versos famosos do início dos *Lusiadas*, e os utiliza por um lado para ressaltar a novidade do assunto, e por outro para estabelecer mais um paralelo entre o “novo samba” e o “velho fado”.

Na década de 1880, começam a aparecer descrições de danças que se encaixam perfeitamente no conceito de samba-de-umbigada, mas cujo cenário não é mais a velha Bahia nem as fazendas de café, e sim os diferentes bairros da capital federal. A primeira que citaremos diz respeito à Festa da Penha, que reunia multidões num subúrbio carioca nos domingos de outubro, e foi descrita por Raul Pompéia em 1888:

Um delírio de samba e fados, modinhas portuguesas, tiranas do Norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona, um negro esfrega uma faca no fundo do prato ... A roda fecha. No centro requebra-se a mulata e canta ... Os circunstantes batem palmas, marcando a cadência ..., olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas, dos fadinhos ...<sup>31</sup>

Os elementos são os mesmos encontrados em inúmeras descrições de sambas folclóricos: viola, pandeiro, prato-e-faca, palmas dos circunstantes, roda, uma dançarina que executa sua coreografia individual (“requebra-se”) no centro.

Praticamente ao mesmo tempo, Aluísio Azevedo fazia no seu romance *O cortiço* (onde o autor se propunha a documentar a vida social dos pobres do Rio de Janeiro nos anos 1880) uma descrição do que chama num primeiro momento de “chorado baiano” (p.80) mas depois também de “samba” (p.121, 123, 205): o acompanhamento é feito por violão e cavaquinho, forma-se uma roda, os assistentes batem palmas (“cadentes, certas, num ritmo nervoso, numa persistência de loucura”, p.81), a mulata (“Rita Baiana”) se requebra no centro.

Note-se que tanto na Festa da Penha quanto no cortiço de Botafogo descrito por Azevedo, a participação não se resume aos negros, ao contrário do que acontecia nos sambas de Alencar e Ribeiro. Agora, ambas as descrições enfatizam a heterogeneidade que caracterizava as camadas economicamente desfavorecidas na então capital federal: na primeira, como vimos, o samba

\* A palavra *chorado* designa uma dança que, na descrição de *O cortiço* e em outras (por exemplo, verbete “Chorado” no *DFB*, p.207-8), se enquadra perfeitamente no conceito de samba-de-umbigada.

Festa da Penha

Chorado

convivia com as “modinhas portuguesas” e as “tiranas do Norte”.\* Na segunda, a convivência entre brancos e mulatos, portugueses e baianos, é um dos temas do livro e transparece desde as primeiras descrições dos personagens.<sup>32</sup>

Essa diferença tem relação com a flagrante mudança de posição do samba no seio da narrativa: em *O cortiço*, são os personagens principais que participam do divertimento, e é neste que se passam alguns dos acontecimentos decisivos da trama, como o enamoramento do português Jerônimo pela mulata Rita Baiana. Este papel mais essencial do samba no texto literário acompanha o movimento que o conduziu da periferia ao centro da vida social: da roça à cidade, das províncias à capital federal, dos negros ao povo; movimento que se consumará na criação, entre 1917 e o início da década de 1930, do samba urbano carioca.

\*\*\*

Falei acima de uma função “diferenciadora” do samba, detectada no romance *Til*, de José de Alencar. Essa idéia torna-se mais clara se se compara o samba de *Til* com aquele descrito anos depois por Aluísio de Azevedo no já citado *O cortiço*.

Em ambos os romances, a cena do samba dá ensejo a uma disputa amorosa. No primeiro, a disputa acaba ali mesmo, sem maiores conseqüências para o desenrolar da trama. No segundo, ela é um dos elementos essenciais desta. Nos dois, o conflito em questão põe em cena personagens pertencentes a mundos diferentes. Em *Alencar*, a escrava Florência, “negra da roça” (isto é, uma participante direta do duro trabalho nos cafezais), gosta do pajem Amâncio, que é mulato e trabalha na casa dos senhores. Florência tenta atrair Amâncio para o samba, o que representaria um triunfo diante da sua rival Rosa, que como mucama gozava também de um estatuto privilegiado; o mulato hesita, “receoso de derogar sua nobreza de pajem misturando-se com a ralé da enxada”.<sup>33</sup> Mas Amâncio acaba cedendo, o que provoca a intervenção violenta de Rosa seguida de um conflito generalizado: “os pretos da roça acudiram à sua parceira, insultada pela cambada de pajens e mucamas. Os capangas tomaram o partido do Amâncio por uma espécie de coleguismo”.<sup>34</sup>

Em torno do samba, *Alencar* estabelece toda uma sociologia da fazenda paulista: os “pretos da roça” são os que fazem o samba; os feitores e camaradas,

caipiras brancos, ficam à parte (“bem desejavam os sujeitos entrar na súpica e fazer uma perna no batuque; mas, impedidos pela disciplina da fazenda, contentam-se em olhar de fora”).<sup>35</sup> Os pajens e mucamas são negros ou mulatos, mas trabalham na casa e não no cafezal, gozando de um outro estatuto graças a seu contato direto com os senhores. Ao contrário dos caipiras, não são “impedidos pela disciplina da fazenda” de ir ao batuque; é antes sua própria vontade de diferenciar-se que faz Amâncio hesitar. Quanto aos senhores, estão completamente ausentes do capítulo, assim como os personagens principais da trama, que são todos marginais à atividade econômica.

Já a segmentação proposta por Azevedo é muito menos nítida que a de *Alencar*. O samba aparece como algo que pertence em primeiro lugar aos mulatos: Firmo e Porfiro, que fazem a música (violão e cavaquinho), Rita Baiana, que dança melhor do que todos. Mas aparece como algo que pertence também a todos os outros habitantes do cortiço, que são polarizados pelos mulatos: é destes que o samba parte, mas os outros também participam. Ao contrário do que acontecia em *Alencar*, o samba não é exclusivo de ninguém, mas reúne todo o cortiço: “E depois surgiu também a Florinda, e logo o Albino e até, quem diria, o grave e circunspecto Alexandre ... . O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar”.<sup>36</sup> No final, mesmo os donos do cortiço, “desembaraçados da sua faina, quiseram dar fé da patuscada”, e a família rica que morava ao lado “pusera-se à janela, divertindo-se com a gentalha da estalagem”,<sup>37</sup> antecipando assim em quase 100 anos os camarotes *vip* do sambódromo.

Só quem fica de fora é o português Jerônimo, que prefere cantar os fados da sua terra. Ele aparece no início do romance como completamente refratário à sedução geral exercida pelo samba, porque portador de uma ética do trabalho de tipo europeu. Vale a pena deter-se na caracterização de Jerônimo, porque ela contrasta fortemente com as de Firmo e Rita Baiana, personagens que nesse romance mais se identificam ao samba; e este contraste nos permitirá antecipar a discussão da malandragem, que será desenvolvida à frente.

Assim, quando Jerônimo discute com o dono da pedreira, João Romão, as condições da sua contratação, sua visão é a de um capitalista moderno e esclarecido. O que vê é uma pedreira magnífica desperdiçada por trabalhadores ignorantes, preguiçosos e mal pagos:

— Sempre o mesmo serviço malfeito e mal dirigido! ... Que relaxamento! ... Comigo aqui é que eles não fariam cera. ... Entendo que o empregado deve ser bem pago, ter para a sua comida à farta, o seu gole de vinho, mas que deve fazer serviço que se veja, ou então, rua! ... Temos cá muita gente que não precisa de estar. ... Em vez de todas aquelas lesmas, pagas talvez a trinta

\* De acordo com a *EMB*, verbete “Tirana”, p.752, trata-se de uma dança originária da Espanha, que teria chegado ao Brasil no final do século XVIII. Melo, em *A música no Brasil*, diz que ela representa o componente hispânico entre os “três tipos populares da arte musical brasileira” — os outros dois seriam o lundu, africano, e a modinha, portuguesa (p.29).

mil-réis ... melhor seria tomar dois bons trabalhadores de cinqüenta, que fazem o dobro do que fazem aqueles monos ...<sup>38</sup>

Azevedo destaca o seu “zelo”, sua “habilidade”, “a grande seriedade de seu caráter e a pureza austera dos seus costumes”; bom marido, bom pai, temente a Deus, a moralidade exemplar de Jerônimo se funda em seu apego ao trabalho:

... acordava todos os dias às quatro horas da manhã, fazia antes dos outros sua lavagem à bica do pátio ... A sua picareta era para os companheiros o toque de reunir. ... Jerônimo só voltava para casa ao descair da tarde, morto de fome e de fadiga. ... Depois, até às horas de dormir, que nunca passavam das nove, ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era nesses momentos que dava plena expansão às saudades da pátria, com aquelas cantigas melancólicas em que a sua alma de desterrado voava das zonas abrasadas da América para as aldeias tristes da sua infância.<sup>39</sup>

Azevedo faz de Jerônimo um estrangeiro: ele vive no Brasil mas é português na música, na culinária e na valorização do trabalho. O contrário exato de Firmo e Rita Baiana. A respeito desta, eis os comentários de suas colegas lavadeiras:

— É doida mesmo! Meter-se na pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês... Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa da Penha!... — Então agora, com este mulato, o Firmo, é uma pouca vergonha! Est'ro dia, pois você não viu? levaram aí numa bebedeira, a dançar e cantar à viola ... — Ainda assim não é má criatura... Tirante o defeito da vadiagem...<sup>40</sup>

Quanto a Firmo, não é que não trabalhe, mas, como sua amante, trabalha o mínimo possível: “Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio ... às vezes porém os dados e a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses, afojava-se numa boa pândega com a Rita Baiana.” Sua frustração profissional era não ter conseguido “nunca o lugar de contínuo numa repartição pública — o seu ideal! — Setenta mil réis mensais, trabalho das nove às três.” A ironia desta última frase se acentua pelo fato de a soma mencionada ser a mesma que Jerônimo pede e João Romão hesita muito em pagar, por um horário duas vezes mais longo (das cinco às cinco).<sup>41</sup> Na segunda parte voltaremos ao personagem Firmo e às relações entre samba e rejeição ao trabalho.

O que quero sublinhar agora é que enquanto em Alencar o samba possibilitava estabelecer uma série de discriminações dentro do mundo do trabalho (pretos da roça, pajens, capangas), em Azevedo a única oposição que se estabelece é de tipo “nacional”: brasileiros, mulatos à frente, fazem o samba, enquanto o português canta o fado. Mais ainda: é vendo e ouvindo o samba que Jerônimo se enamora de Rita Baiana e começa um processo de abasileiramento, no qual a mudança do gosto musical vai de par com a da atitude em relação ao trabalho. No primeiro romance, a sedução do samba também está presente; através dela, Florência faz Amâncio se aproximar. Mas esta sedução é afinal vencida pela diferenciação social que o próprio samba também instaura. No segundo, ao contrário, a diferenciação nacional é vencida pela sedução, Jerônimo mata seu rival Firmo e se converte ele mesmo num “brasileiro”:

Estava completamente mudado. Rita apagara-lhe a última réstia das recordações da pátria; secou ... a derradeira lágrima de saudade, que o desterrado lançou do coração com o extremo arpejo que a sua guitarra suspirou. A guitarra! Substituiu-a ela pelo violão baiano ... e embebedou-lhe os sonhos de amante prostrado com as suas cantigas do Norte .... O português abasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos ... fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer ...<sup>42</sup>

Ainda prevalece aqui a localização geográfica do samba na Bahia ou no “Norte”. Mas, à diferença de trechos citados anteriormente, o “violão baiano” aparece como um símbolo nacional: ele faz o português “abasileirar-se”, e não “abaianar-se”. Se retomarmos a distribuição de Silvio Romero mencionada atrás, veremos que havia vários candidatos potenciais a este posto de emblema musical do país: o “fandango” das províncias do Sul, o “cateretê” da de Minas, e até a “xiba” do Rio de Janeiro; mas quem o assume finalmente, numa ascensão que apenas começava, é mesmo o “samba da Bahia”.

Essa nacionalização progressiva do samba pode ser acompanhada ainda num outro registro, que é o da sua utilização pelos teóricos. Assim, quando Carneiro procura em seu artigo citado de 1961 um nome genérico para as danças de umbigada, hesita ainda um momento entre “batuque” e “samba”; esta hesitação faz eco às dos estudiosos que o precederam. Para Alvarenga, tanto um nome quanto outro desempenharam esse papel em relação ao “tipo coreográfico” em pauta, mas “pelo menos na pena dos letrados, Samba parece ter substituído completamente a designação Batuque”.<sup>43</sup> Luciano Gallet, em livro publicado póstumamente em 1934, dá “batuque” como termo generalizado e “samba” como particular a Bahia, Rio e Pernambuco.<sup>44</sup> Artur Ramos,

em *Folclore negro no Brasil*, corrige Gallet afirmando que “samba” também é geral. Mas, acrescenta Ramos, o termo samba tende a se generalizar ainda mais: “Perde o aspecto primitivo, sinônimo de batuque ... para se tornar um termo genérico de dança popular brasileira. O samba tende assim a substituir o maxixe”.<sup>45</sup> Também para Alvarenga o samba “viu seu sentido ainda mais alargado que o do Batuque, estendendo-se a nome de qualquer baile popular, equivalente a ‘função’, ‘pagode’, ‘fórró’ e outros mais”.<sup>46</sup>

Já mencionei antes a oposição entre batuque — dança de umbigada, conseqüentemente de “par separado” — e baile — dança de “par enlaçado”. Vimos também que o maxixe é um tipo de baile. Ora, as danças de umbigada são consideradas no Brasil como pertencentes ao domínio do folclore, enquanto o maxixe (urbano, dançado ao som de música impressa, de autor conhecido) se classifica como popular. Ramos e Alvarenga expressam aqui o deslizar quase imperceptível de uma área para outra: o samba que substitui batuque como termo genérico é inequivocamente o samba folclórico: o samba-de-umbigada, como dirá Carneiro para diferenciá-lo. Mas o samba que substitui o maxixe é o samba popular, caracteristicamente urbano e de “par enlaçado” (sem umbigada portanto), cujo nascimento estudaremos na seqüência.

Finalmente, “samba” substitui também “tango” como denominação de canção popular. (Já vimos atrás que no início do século XX “tango” e “maxixe” eram praticamente equivalentes). No carnaval de 1911, uma reportagem no *Jornal do Brasil* dizia que o rancho “A Filha da Jardineira só tem um samba: ‘Ladrãozinho’, tango”. Silva e Oliveira Filho, que mencionam a notícia, acrescentam: “a palavra samba, que até então era usada em sinonímia quase perfeita com tango e maxixe, especializou-se, substituindo na prática as outras duas”.<sup>47</sup>

A propósito, escreve Mário de Andrade na introdução aos *Estudos de folclore*, de Luciano Gallet, ao comentar uma peça do compositor:

O que nos importa notar nesse *Tango-Batuque* é principalmente o nome, indicando já a preocupação de especificar bem forma e caráter das músicas brasileiras. É curioso de verificar no manuscrito da partitura, datado de abril de 1919, que primeiro Gallet escreveu a tinta “Tango-Batuque”, mas que, em seguida, a palavra “tango” foi riscada. Escrito a lápis, por cima, está a palavra “samba”.<sup>48</sup>

Difícilmente se poderia ilustrar melhor a substituição de que tratamos. Saía o tango, entrava o samba, sem que o conteúdo musical mudasse, nem mudasse tampouco a associação com o “batuque” (a associação entre tango e batuque, como o leitor recorda, foi discutida acima).

Vemos assim que a crescente importância do termo “samba” se faz em duas vertentes concomitantes, folclórica e popular: na primeira, substitui batuque, na segunda, maxixe e tango. Essas duas “vertentes” ainda hoje estão presentes, como se vê por exemplo nos verbetes “Samba” da *EMB* e do *DFB*, divididos ambos em duas partes correspondentes.<sup>49</sup> De fato, o processo de definições e redefinições que abordamos acima levou a uma situação em que convergem na mesma palavra uma significação folclórica e outra popular, tidas como distintas mas estreitamente relacionadas, e às vezes, como veremos à frente, indevidamente confundidas.

Mas essa convergência do folclórico e do popular numa mesma palavra expressa uma nova convergência ideológica que se forja entre as duas áreas. Quando ela se consuma, o samba popular beneficia-se de toda a carga positiva atribuída por boa parte dos intelectuais brasileiros desde os anos 1930 ao folclore.

\*\*\*

Voltemos um momento a *O cortiço*. O romance representa uma etapa intermediária no processo de “nacionalização” do samba: este é identificado ali, ao mesmo tempo, à Bahia e ao Brasil. Tudo que é da Bahia figura no romance como o mais autenticamente brasileiro: a mulata Rita Baiana, a comida que ela prepara e a música que dança.

A finalização desse processo de “nacionalização”, no entanto, passará pela identificação do samba ao Rio de Janeiro, capital do país depois de Salvador, de 1763 a 1960. A criação do “samba carioca”, que estudaremos na seqüência, começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição “Pelo telefone”, que seu autor, o carioca filho de baiana Ernesto dos Santos (“Donga”), batizou de “samba”; e assume seus contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume da maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência.<sup>50</sup> Mas a relação entre “samba carioca” e “samba baiano” ainda necessita de esclarecimento.

Essa relação, como se pode suspeitar, é paralela à que discutimos atrás, entre samba popular e folclórico. O “samba baiano”, descrito por Carneiro, Waddey e outros, é o “samba-de-umbigada”, sem registro oficial senão o que lhe é atribuído de fora, pelo romancista ou o antropólogo: folclore. O “samba carioca” é o que, como vimos atrás, substitui o maxixe e o tango nos títulos das partituras e no gosto do público urbano: popular. Aparentemente, duas entidades completamente distintas.

No entanto, eles compartilham o mesmo nome, só o predicado geográfico é que muda. Mais ainda, uma relação é postulada pelo senso comum brasileiro, segundo a qual o samba carioca-popular teria sua origem no samba baiano-folclórico, sendo um desenvolvimento deste. Assim, por um lado diz-se que o samba “nasceu” em 1917, com “Pelo telefone”,\* e o compositor Zé Keti cantava em 1955 no samba “A voz do morro”:

Eu sou o samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro

Por outro lado, diz-se também que “o samba nasceu lá na Bahia” (como na letra do “Samba da bênção”, composto por Baden Powell e Vinicius de Moraes em 1966); e o próprio Donga, autor de “Pelo telefone”, afirma em entrevista que “o samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou”.<sup>51</sup>

A noção de “estilização” empregada por Donga é importante, pois serve para especificar a diferença, ao mesmo em tempo que postula a continuidade, entre as versões “baiana” e “carioca”. Mas em outros casos tal diferença é completamente esquecida. Por exemplo, a já mencionada *Carta do samba*, aprovada no Congresso do Samba realizado no Rio de Janeiro em 1961, teve sua redação confiada a Edison Carneiro, presidente da “Campanha de defesa do folclore brasileiro”, baiano e inventor da expressão “samba-de-umbigada”! Tal escolha manifesta visivelmente a intenção de reforçar a filiação folclórica do samba carioca.

Vianna mostra em seu livro *O mistério do samba* como nos anos 1930 interessava aos ideólogos nacionalistas atribuir a um produto musical que acabava de nascer a respeitabilidade devida às coisas antigas e tradicionais. O samba que naquela década passou a ser consumido de norte a sul do país teve, como veremos, seus contornos definidos no Rio de Janeiro entre 1928 e 1932 aproximadamente; mas era apresentado como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro. Assim, numa composição como a famosa “Aquarela do Brasil”, lançada por Ary Barroso em 1939, o samba *que se escuta* é uma

produção musical cujos contornos são recentes, são em parte fruto do Brasil urbano, do disco e do rádio; mas o samba *de que se fala* — “Brasil, terra de samba e pandeiro” — é definido com referências à época escravocrata, à “cortina do passado”, à “mãe preta no cerrado”, ao “rei congo no congado” e à sinhá que caminha “pelos salões arrastando o seu vestido rendado”. A mensagem implícita é que nossos ancestrais da época da Colônia e do Império já conheciam um “samba” que seria, no essencial, o mesmo de “Aquarela do Brasil”. Esta passagem demasiado fácil entre o folclórico e o popular, entre o que seriam tradições musicais ancoradas no passado e práticas ligadas ao mercado fonográfico, mitologia alimentada em parte pelo discurso dos atores envolvidos e pela própria bibliografia existente, será discutida na seqüência pela análise de dois momentos privilegiados na constituição do samba carioca: o do sucesso da composição “Pelo telefone”, no carnaval de 1917 e, no capítulo seguinte, o da emergência dos sambistas ligados ao bairro carioca do Estácio de Sá, entre 1928 e 1933.

\* Como numa reportagem de Sérgio Cabral, publicada na revista *Realidade* em agosto de 1967, que se intitulava “Então nasceu o samba” e comemorava os 50 anos de “Pelo telefone”. O mesmo autor, sem dúvida uma das maiores autoridades em samba carioca, escreve em outro lugar: “o samba nasceu e cresceu no Centro do Rio de Janeiro” (prefácio a Vianna, *O mistério do samba*, p.11). Outra autoridade indiscutível no assunto, Ary Vasconcelos, publicava em 1958 uma reportagem intitulada “O samba nasceu na Praça Onze” (citado em Muniz Jr., *Do batuque à escola de samba*, p.36).



#### 4. Da sala de jantar à sala de visitas

A segunda metade do século XIX vê acentuar-se o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste do país, acompanhando a mudança de eixo econômico, que vinha já do século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. Uma parte desse contingente era constituída por negros baianos nascidos livres — ou porque filhos de escravos forros, ou porque beneficiados pela Lei do Ventre Livre — e que até, em certos casos, gozavam de relativa tranqüilidade econômica. Esse grupo, unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma “comunidade baiana” no bairro da Saúde, no Centro do Rio.<sup>1</sup>

Tal solidariedade era em grande parte assegurada pela figura das “tias”, isto é, de baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer. Entre estas, podemos mencionar tia Amélia e tia Perciliana, mães, respectivamente, do já citado Ernesto dos Santos (1889-1974) e de João Machado Guedes (1887-1974), que, conhecidos pelos apelidos de “Donga” e “João da Baiana” — pelos quais serão tratados neste trabalho de agora em diante —, viriam a desempenhar papel de relevo no meio musical carioca do início do século XX.\*

Mas a mais famosa das “tias” baianas foi mesmo Hilária Batista de Almeida, que entrou para os fastos do samba como Tia Ciata. A importância a ela atribuída pelos cronistas do samba se deve especialmente a que “Pelo telefone” (considerado unanimemente como a primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso na música popular), embora tenha em Donga seu autor oficial, teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa. Assim, segundo Almirante, foram “os *habitués* da casa da Tia Ciata ...

[que] criaram uma produção musical, classificada por eles mesmos como *samba*”.<sup>2</sup> Tinhorão também afirma que “Pelo telefone” “fora uma das músicas surgidas durante as reuniões promovidas pela baiana Tia Ciata”.<sup>3</sup> A casa de Tia Ciata assumiu, assim, uma dimensão quase mítica como “lugar de origem” do samba carioca.

Mas não era Tia Ciata a única a promover noitadas musicais. Segundo João da Baiana, sua mãe também vivia “dando festas de candomblé. As baianas da época gostavam de dar festas. ... Era preciso ir até a chefatura e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim”.<sup>4</sup> E Donga confirma: “Lá em casa, se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista ... Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia na de todos os conterrâneos de minha mãe”.<sup>5</sup>

Vemos aqui em ação a definição de samba expressa por Oneyda Alvarenga, que citamos páginas atrás: “qualquer baile popular, equivalente a ‘função’, ‘pagode’ etc.”.<sup>6</sup> Nestas citações, pois, “samba” aparece como sinônimo de “baile popular”, mas não no sentido coreográfico (segundo o qual, como vimos e como voltaremos a ver, os dois termos se opõem), e sim no de festa, em que dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente.

Este sentido é esclarecido pelos dois outros termos mencionados por Alvarenga, “função” e “pagode”. Vejamos o que diz o *DFB* em seu verbete “Função”: “antiga denominação de nossas festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários ... ainda mantida pelos músicos, que assim chamam às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte”.<sup>7</sup> E sobre “Pagode”: “Festa, reunião festiva e ruidosa, festa com comida e bebida, havendo ou não danças, festa sempre de caráter íntimo, comparecendo amigos”.<sup>8</sup>

Eis em que consistiam portanto — numa primeira aproximação — os “sambas” desses baianos-cariocas do começo do século XX: não mais as reuniões ao ar livre de que nos falaram Edison Carneiro e outros,<sup>9</sup> mas festas de caráter íntimo, com comida, bebida, música e dança, realizadas sob os mais variados pretextos.\* Assim, quando em 1933 o cronista carnavalesco Vagalume (Francisco Guimarães, 1870?-1946) escreve em seu livro sobre o samba um capítulo dedicado à “Gente de outro tempo”, sua descrição é organizada

\* O emprego da palavra “samba” com o sentido de festa sobreviveu em muito ao contexto aqui referido, como mostra a recorrência da expressão “ir ao samba”. Ela aparece na década de 1930 numa famosa composição que perguntava “Com que roupa/ Eu vou/ Ao samba que você me convidou”, e ainda mais recentemente, na composição de Paulinho da Viola que diz “Eu vou ao samba/ Porque longe dele não posso viver”.

pela seqüência das casas onde aconteciam sambas: primeiro, “as festas na casa da Tia Tereza”, referidas mais à frente como “os sambas da Tia Tereza”; depois, “os sambas de João Alabá”, que não eram evidentemente as composições dele, mas, ainda uma vez, as festas em sua casa; mais à frente se fala de “outro samba famanado ... na casa da Tia Asseata [sic]”.<sup>10</sup>

Nascida em Salvador em 1854, presumivelmente de escravos forros, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá, casou-se com João Batista da Silva, também negro e baiano, que em Salvador chegara a cursar dois anos da Faculdade de Medicina e mais tarde conseguiu emprego no gabinete do chefe de polícia da capital federal — e, de acordo com o depoimento de seu neto, isso foi possível graças à intervenção dos orixás de Tia Ciata, que teriam curado a perna doente do então presidente da República, Wenceslau Brás!<sup>11</sup>

A “respeitabilidade” profissional do marido deve ter sido um dos fatores que fizeram da casa de Tia Ciata um ponto de referência do universo negro carioca no início do século XX. Mas deve-se também ao trabalho dela própria, em áreas que tanto reforçavam uma certa identidade afro-baiana como teciam sutis relações com o mundo da elite carioca. Uma delas era a fabricação e venda de doces, papel que na época já era tradicional entre as baianas que moravam no Rio: registrada por Debret desde a primeira metade do século XIX, a baiana doceira, atrás do seu tradicional “tabuleiro”, se tornara parte integrante da paisagem da cidade, recebendo até encomendas das famílias brancas. Além disso, confeccionava trajes de baiana, muito empregados nos clubes carnavalescos oficiais. Em ambas as atividades, Tia Ciata chegou a contar com um numeroso grupo de baianas trabalhando sob sua supervisão. Outro fator da sua ascendência era a posição proeminente de que desfrutava no candomblé. Era Iyá Kekerê (isto é, a principal auxiliar do pai-de-santo, o chefe religioso) num dos mais prestigiosos terreiros do Rio de então, o de João Alabá, citado acima por Vagalume.<sup>12</sup>

Os sambas na casa de Tia Ciata ficaram na memória oral do Rio de Janeiro, como nos mostram os depoimentos recolhidos por Moura (e também na literatura, sendo citados por poetas como Manuel Bandeira e Mário de Andrade)<sup>13</sup>. Nos parágrafos seguintes, vamos nos servir desses (e outros) depoimentos para detalhar nossa compreensão de tais sambas.

A primeira coisa a ressaltar é que se o termo era, como vimos, designação genérica daquelas festas, era também o nome específico de um dos divertimentos que ali tinham lugar, como deixa entrever a categorização presente em certos testemunhos: “A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (João da Baiana).<sup>14</sup> “Baile na frente, samba nos fundos” (Carmem do Xibuca — outra sobrevivente daquela época, entrevistada por Moura já quase centenária).<sup>15</sup> “Em casa de

preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro” (Pixinguinha).<sup>16</sup> “O samba era dançado na sala de jantar e o baile era na sala de visitas”;<sup>17</sup> “As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada” (Donga).<sup>18</sup>

Aqui se delineia, pois, um segundo sentido da palavra “samba”, através da oposição, no interior da festa, de diversas modalidades de divertimento. Mas antes de examinar a diferença que assim se estabelece entre baile e samba, que é a mais marcante desse conjunto de depoimentos, vamos esclarecer o significado de alguns termos empregados nos depoimentos citados: choro, batucada e samba-de-partido-alto.

A palavra “choro” designou a princípio um agrupamento instrumental que surgiu por volta dos anos 1870, ao mesmo tempo que a dança do maxixe, portanto. Sua formação clássica era flauta, cavaquinho e violão, e seu repertório inicial, danças de proveniência européia, sobretudo a polca, mas também a schottisch, a valsa e algumas outras. Estas, como vimos, tinham coreografia de par enlaçado; de fato, a criação do choro acompanhou, do ponto de vista musical, o processo a que nos referimos atrás, de adoção pelas camadas populares de novas maneiras de dançar. Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano. Mais tarde, a palavra choro passará a designar as composições que eram tocadas por esses grupos.

A palavra “batucada”, nesse contexto, faz referência a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, que foi popular no Rio de Janeiro. Pode ser considerada também como uma variante do samba-de-umbigada definido por Carneiro, pois consistia numa roda, com os usuais cantos responsoriais e palmas dos participantes, onde a umbigada era substituída pela pernada, golpe com a perna visando derrubar o parceiro, o qual, se conseguisse se manter de pé, ganhava o direito de aplicar a próxima pernada no parceiro que escolhesse. A batucada se diferencia dos outros sambas-de-umbigada — e em particular dos que teriam sido praticados em casa de Tia Ciata — por sua componente violenta, que explica, nos depoimentos citados, sua localização fora da casa, no terreiro.

\* A palavra “batucada” ganhará outra conotação a partir dos anos 1930. Para uma boa descrição do termo na sua acepção de jogo de destreza, ver Silva e Oliveira Filho, *Cartola*, p.32-6. Voltaremos a discutir o assunto ao abordar o tema da malandragem adiante.

Choro

Batucada

Quanto à expressão samba-de-partido-alto, ela já se prestou a muita confusão; Lopes recenseou para ela dez conceitos diferentes.<sup>19</sup> Há porém um consenso segundo o qual há dois tipos fundamentais de partido-alto: o antigo ou baiano e o moderno ou carioca.<sup>20</sup> Sobre um e outro considerado isoladamente é mais fácil chegar a conclusões, pois ambos são praticados ainda hoje; o trabalho etnográfico de Waddey na Bahia e de Lopes no Rio são as melhores fontes.<sup>21</sup> Eis a definição dada por Lopes do partido-alto carioca: "espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral ... e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão". Falta a esta definição um detalhe importante, como deduzo das próprias observações de Lopes (e também do meu próprio contato direto com o partido-alto carioca): o partido-alto não é nunca cantado em desfile, mas sempre em roda. A distinção é importante porque houve sambas cantados em desfile que correspondiam à descrição citada, mas estes não foram nunca considerados como pertencentes ao domínio do partido-alto.

Um ponto importante a sublinhar é que a expressão partido-alto é muitas vezes usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico, do samba. Donga fala de sua infância como o "tempo do samba verdadeiro, o samba do partido-alto";<sup>22</sup> e Carneiro diz que o "partido-alto que tanto delicia os veteranos do samba não se executa para o grande público ... Os antigos relembram assim os 'velhos tempos' da chegada do samba ao Rio de Janeiro".<sup>23</sup>

Justamente esses "velhos tempos" tão idealizados é que são difíceis de apreender, e responsáveis pela profusão de definições mencionada acima. Com efeito, não sabemos em que consistia exatamente o partido-alto que teria sido praticado pelos filhos de baianos no Rio de Janeiro no início do século XX. Neste ponto, os depoimentos de que dispomos não podem nos ajudar, por serem contraditórios; ora a expressão aparece como um simples sinônimo de samba-de-umbigada, ora parece ser uma modalidade específica no seio de um conjunto que incluiria a chula raiada, o samba corrido etc., termos igualmente obscuros. As poucas gravações de sambas anteriores a 1930 que trazem em seu selo a menção a partido-alto também não ajudam, por serem muito díspares. Voltarei, mais à frente, a falar do partido-alto e de seu significado.

Quanto à oposição entre baile e samba, que aparece com notável regularidade nos testemunhos citados acima, uma parte de seu significado já foi examinada: trata-se de uma maneira de indicar a diferença cultural que se expressa no hábito de dançar, respectivamente, com o par enlaçado ou separado. Ela aparece junto com a diferença entre choro e samba, que deve ser tratada com cuidado, pois as duas palavras continuam sendo usadas na música brasileira, mas com sentido diferente. O choro, como vimos, passou de nome

de conjunto a nome de gênero musical, guardando muito pouca relação com as polcas que lhe deram origem. A partir dos anos 1920, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone etc. Assim, hoje os dois campos se encontram muito mais misturados que no início do século XX, quando, mesmo se o contato existisse, ele se fazia no quadro de uma separação determinada por dois tipos opostos de dança.

Mas a oposição entre baile e samba é também remetida a uma outra, de tipo espacial, que se faz entre sala de visita e sala de jantar. Encontramos, no ensaio de Jeffrey D. Needell sobre a elite carioca na *Belle Époque*, elementos sobre o significado que se poderiam atribuir a esta categorização arquitetônica:

os aposentos distinguiam-se uns dos outros pelo valor simbólico da aparência européia. ... Alguns deles, notadamente a sala de visitas ... serviam claramente como a afirmação pública do status da família ... A família passava a maior parte do tempo nos quartos de dormir e na sala de jantar familiar, onde ninguém, a não ser parentes muito íntimos, era admitido. ... À medida que passamos de um aposento a outro, nos deslocamos de uma expressão cultural a outra. A *persona* formal do indivíduo, em ocasiões sociais, era mais européia. A familiar, mais brasileira.<sup>24</sup>

Quando Needell opõe a cultura européia, com a qual buscava identificar-se a elite carioca da *Belle Époque*, à cultura tradicional brasileira, define esta última em grande parte pela presença de traços africanos.\* O interessante, no entanto, é que ele ao mesmo tempo suaviza a oposição, ao mostrar a presença destes últimos até mesmo na casa das famílias ricas, nos aposentos caracterizados pela maior intimidade.

Meus argumentos também suavizam a oposição, mas pela via inversa: os depoimentos que reuni possibilitaram mostrar que na casa das tias baianas, os traços europeus também estavam presentes — desta vez, no aposento caracterizado por um grau maior de formalidade. Ou seja, também na casa de Tia Ciata — que neste ponto reproduzia o funcionamento comum das casas da elite — o status "respeitável" era afirmado na sala de visitas, com a dança de

\* Por exemplo, na p.71: "o carnaval expressava em parte uma cultura afro-brasileira da qual a elite afinada com os padrões europeus se envergonhava". E na p.195: "Os modelos explícitos para o Ouvidor [uma rua do Centro do Rio freqüentada pela elite] eram as ruas de encontro elegante de Paris e Londres. ... Tudo o que existia era trazido de fora ... em gritante contraste com o resto da velha cidade portuária e sua grande população afro-brasileira".

gravações  
do  
samba  
com  
músicos  
de  
choro.

Rua do  
Ouvidor  
↓  
Rua de  
Luzia  
no

samba de partido alto

2

6-1988

Oposição  
↓  
Baile  
-  
Samba

par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência européia, como a polca, a valsa etc.: em resumo, a festa mais “civilizada”, no dizer do próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um “biombo cultural”,<sup>25</sup> um divertimento de tipo afro-brasileiro.

Em todo caso, não se pode imaginar que o hermetismo do “biombo” separando sala de visitas de sala de jantar fosse completo, como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que se passava no outro aposento. O “biombo” não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente. Assim, há testemunhos da presença de membros da elite branca na roda de samba, como na composição de Pixinguinha e Cícero de Almeida:

Samba de partido-alto  
Só vai cabrocha que samba de fato  
Só vai mulato filho de bahiana  
E gente rica de Copacabana<sup>26</sup>

Vagalume também faz alusões ao fato: “Quando formava-se a roda, os componentes eram a elite, e os convidados, gente escolhida, que merecia ser chamada de ‘Iaiá’ e ‘Ioiô’”. Essa gente escolhida, ainda segundo Vagalume, era gente “do alto”: “seu barão, seu comendador, e o português da venda e do açougue”.<sup>27</sup>

Estas duas citações evidenciam uma característica importante da apreciação do partido-alto,\* que se encontra em estreita relação com o problema que nos ocupa. É que esse tipo de samba se reveste de um caráter “elitista”, termo que deve ser compreendido em dois sentidos. Primeiro: na medida em que, como vimos, trata-se do *nec plus ultra* em matéria de tradicionalismo no samba, é só a elite dos bambas que, por sua habilidade e familiaridade com a tradição, pode nele tomar parte ativa. Somente, como diz Pixinguinha, “a cabrocha que samba de fato”, o “mulato filho de bahiana”, ou, como quer Vagalume, as “sumidades”. Segundo: entre os espectadores brancos do samba (ou as pessoas exteriores ao “mundo do samba”, para empregar uma expressão que será discutida abaixo), são admitidos somente os membros da elite — desta vez, em termos econômicos e de prestígio.

Este elitismo constatado na apreciação do partido-alto, da parte do grupo baiano-carioca do começo do século, é confirmado pelas pesquisas de Waddey,

\* Mesmo se Vagalume não menciona na passagem citada a expressão “partido-alto”, ela aparece inúmeras vezes em seu livro, como sinônimo de samba tradicional (por exemplo, p.93 e passim).

desta vez na Bahia, nos anos 1980. Um de seus informantes diz que o partido-alto é o “samba da aristocracia”. O mesmo autor menciona uma informação da professora Zilda Paim, de Santo Amaro da Purificação (cidade-chave da região cultural do Recôncavo Baiano), segundo a qual “de ‘partido-alto’ eram os sambas que os donos de plantações de cana [e de escravos, naturalmente] organizavam para exibir suas cabrochas ... — quer dizer, suas amantes negras”.<sup>28</sup> Isto explicaria uma das particularidades da versão baiana do partido-alto: a dança é individual e acompanhada somente por instrumentos; o canto aparece apenas no intervalo entre um dançarino e outro.

Estas conotações atribuídas ao partido-alto permitem, segundo penso, compreender o único testemunho de um participante das festas de Tia Ciata que dá uma versão diferente de sua organização. Trata-se da declaração de João da Baiana publicada por Tinhorão: “os velhos ficavam na sala da frente cantando partido-alto ..., os jovens ficavam nos quartos cantando samba corrido. E no terreiro ficava o pessoal que gostava de batucada”.<sup>29</sup> Sempre a separação da festa em três, com a batucada no terreiro e o espaço da casa separado em uma parte mais exterior e outra mais interior. Mas em vez de sala de visitas fala-se em sala da frente e, em vez de sala de jantar, de quartos.\* Quanto à música, em vez de “baile” e “samba”, temos “samba de partido-alto” e “samba-corrido”.

Ora, do que ficou dito acima, deduz-se que o “partido-alto” está para o “samba corrido” como o “baile” está para o “samba”.

Para confirmar esta proposição, o único elemento cujo significado resta a esclarecer é “samba corrido”. Vejamos o que diz Waddey sobre o assunto: “o samba-chulado apresenta, entre todas as variáveis, um elemento constante: a forma essencialmente européia de seu texto. ... Ao contrário, o canto responsorial com frases curtas, assim como a duração indeterminada do samba-corrido, são traços de origem africana”.<sup>30</sup> Mas o que é este “samba-chulado” que Waddey opõe a samba-corrido, situando o primeiro como “mais europeu” e o segundo como “mais africano”? Nada menos que outro nome do mesmo partido-alto: “Cada um destes ... nomes — ‘samba de chula’ (ou ‘samba chulado’), ... samba de partido-alto, ... identifica o mesmo gênero por um aspecto diferente”.<sup>31</sup> Isso, como se percebe, confirma por outra via a proposição feita acima: se o partido-alto está para o samba-corrido como a Europa está para a África, e se a Europa está para a África como o baile está para o samba, então o baile está para o samba como o partido-alto está para o samba-corrido.<sup>32</sup>

\* O que dá no mesmo, tanto sob o prisma da arquitetura — da frente ao fundo — como sob o da estrutura social — do formal ao íntimo.

A posição do partido-alto como samba aristocrático lhe confere, e a ele somente, a distinção de ser realizado na sala da frente. Trata-se de posição ambígua, na medida em que o elitismo da tradição afro-baiana confunde-se com o elitismo do público branco formado por donos de plantações, barões e comendadores, e na medida em que elementos europeus se misturam mais intensamente com elementos africanos. Mas é esta ambigüidade que confere coerência à declaração de João da Baiana quando comparada a outros testemunhos, e mesmo a outros testemunhos do próprio João da Baiana.

\*\*\*

Embora não haja uma descrição detalhada de como era o samba-divertimento praticado na sala de jantar na casa de Tia Ciata, dados que emergem aqui e ali nos testemunhos existentes corroboram a hipótese de que se tratava de um tipo de samba-de-umbigada. O fato de que as testemunhas oponham, no interior do samba-festa, o samba-divertimento ao baile, é um desses dados, pois vimos em capítulo anterior que o termo foi freqüentemente contraposto a outros designavam danças de umbigada. Nos depoimentos recolhidos por Moura, há outras indicações que fazem pensar nestas últimas: por exemplo, alusões à roda e às palmas dos assistentes.<sup>33</sup> Outro dado é o apego que os participantes demonstravam a suas raízes baianas, vista a importância do samba-de-umbigada na Bahia, conforme as descrições de Carneiro e Waddey,<sup>34</sup> entre outros. Parece legítimo supor que entre os vários laços que este grupo manteve com sua terra de origem (religião, festejos, culinária),<sup>35</sup> estava também o samba tal como era praticado lá. Mas ainda mais importantes para corroborar a hipótese em questão são as poucas descrições coreográficas que nos chegaram daquelas festas.

Assim, uma testemunha diz que Tia Ciata “levava meia hora fazendo miudinho na roda”.<sup>36</sup> O miudinho, na definição de Renato Almeida, “é um dos passos do samba [baiano]. Eu mesmo tive ocasião de ver, na Bahia, as mulheres o dançarem em sambas-de-roda”.<sup>37</sup> Lili Jumbemba, neta de Tia Ciata, nascida em 1885, lembra que nos sambas sua avó sabia “sambar direitinho ..., arrastar graciosamente as chinelinhas na ponta do pé e no meio de uma roda”.<sup>38</sup> Compare-se com o que diz Gilberto Freyre sobre o samba rural em Pernambuco, no tempo de escravidão: “as mulatas, com muito jogo de quadris ..., entravam num sapatear lúbrico e quase sem fim, com as chinelinhas arrebitadas na ponta dos pés”.<sup>39</sup> E acrescenta Donga: “Formava-se uma roda. ... No centro, as pessoas sapateavam .... Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés”.<sup>40</sup> A coreografia era pois executada no meio da roda, e seu passo característico era o gracioso arrastar dos pés conhecido como

sapateado ou miudinho: na descrição de Waddey, “os rápidos e quase imperceptíveis movimentos do pé (o ‘sapateado’, também dito ‘repicado’, ‘recolchete’ ou ‘miudinho’), que são quase os únicos movimentos corporais na coreografia do samba no estilo do Recôncavo, quando executado da maneira devida”.<sup>41</sup> João da Baiana nos dá outros elementos: “nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez ... Um saía para tirar o outro. Se fosse a ‘liso’ era só umbigada, mas se fosse para pegar ‘duro’ já era capoeiragem.”<sup>42</sup> A maneira como o solista da coreografia escolhe o parceiro que vai substituí-lo cria a subdivisão em “samba liso” (com umbigada) e “samba duro” (ou batucada, no qual, como vimos, a umbigada é substituída pela pernada).<sup>43</sup>

Todos esses elementos nos permitem agora compreender melhor os dois sentidos em que a palavra samba aparece nos testemunhos sobre as festas de Tia Ciata. No sentido mais geral, ela designa a própria festa. É claro que nem todas as festas que na época se realizavam no Rio de Janeiro faziam jus à denominação de samba; Pixinguinha fala de “festa de pretos”, e Donga de “festas das baianas”. Alargando um pouco mais a idéia, podemos chegar à de “festa na casa de pessoas do povo”, e assim voltamos a encontrar o conceito de samba expresso por Alvarenga que havia sido discutido atrás: “qualquer baile popular etc.”

No sentido mais restrito, porém, ela designa um dos divertimentos que tinham lugar nas festas dos baianos transplantados para o Rio de Janeiro. Tratava-se de um samba-de-umbigada conforme a definição de Carneiro exposta antes, em que os cantos e as danças apresentavam certas marcas de identidade afro-brasileira. Ele era praticado na sala de jantar, região da casa caracterizada por um grau maior de intimidade e pelo acesso mais restrito.

\*\*\*

A disposição arquitetônica da casa de Tia Ciata, e o uso que se fez dela, sugere que o caminho da fachada até o fundo — do exterior ao interior — recobre uma polarização entre o espaço público e a intimidade.<sup>44</sup> Tal polarização não se manifesta de maneira gradativa, mas através de rupturas, que são as separações entre os aposentos. Assim, na sala de visitas poderiam ser recebidas pessoas cujo acesso à sala de jantar seria vedado. Inversamente, na intimidade da sala de jantar a gente da casa poderia se entregar a práticas ou comportamentos não tolerados diante das visitas mais formais. As separações assim criadas — que atrás chamamos, com Sodré, de “biombos culturais” — agem pois como um filtro, que restringe e seleciona o acesso tanto num sentido quanto noutro. Este filtro pode, por sua vez, ser concebido como mais ou menos permeável, o que, como veremos, implicará em diferentes concepções

da circulação das práticas culturais entre a esfera íntima e a pública, e, no caso que nos ocupa, da própria criação do samba.

A separação entre os aposentos na casa de Tia Ciata também sugere uma analogia com a idéia de “censura”, na concepção tópica da mente desenvolvida por Freud. Analogia similar aparece numa passagem de Arthur Ramos sobre a Praça Onze, localidade do Rio de Janeiro que foi o palco principal do carnaval negro carioca até 1930:

Perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos “terreiros” das macumbas e dos candomblés. O folclore foi a válvula pela qual ele se comunicou com a civilização “branca” ... Principalmente no Carnaval. Todos os anos a Praça Onze de Junho, no Rio de Janeiro, recebe a avalanche dessa catarse coletiva. ... A Praça Onze é uma grande trituradora, mó gigantesca, que elabora o material inconsciente, e prepara-o para sua entrada na “civilização”. A Praça Onze é o censor do inconsciente negro-africano. ... É a fronteira entre a cultura negra e a branco-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas.<sup>45</sup>

Assim, a casa de Tia Ciata, que não por acaso ficava exatamente na Praça Onze, cumpriria a mesma função de válvula comunicante entre um “inconsciente negro-africano” e a “civilização ‘branca’”, para empregar as expressões de Ramos.

Ora, a transposição do plano psicológico, no qual Freud elaborou sua teoria, para o sociológico é muito problemática. Ainda mais problemática é a equivalência postulada por Ramos entre a cultura negra e o inconsciente. A analogia aí formulada tem no entanto o grande mérito de manifestar claramente dois paradigmas da história do samba: o da repressão e o da concepção tópica.

Esses dois paradigmas já aparecem na primeira frase da passagem: “Perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu suas crenças nos terreiros das macumbas e dos candomblés.” As crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhes eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalcamientos: tese repressiva. Essas práticas, no entanto, sobreviveram em certa medida, pois teriam sido encobertas e limitadas a determinados lugares onde os senhores não podiam descobri-las: concepção tópica. A imagem de conteúdos culturais postos fora do alcance de uma instância repressiva, e portanto mantidos aquém da circulação geral das idéias na sociedade, se oferece à analogia psicanalítica tão bem explorada por Ramos.

Se afirmei que tanto a tese repressiva como a concepção tópica são paradigmas historiográficos, é porque elas aparecem não apenas na analogia de

Ramos, mas também na maior parte da literatura produzida sobre o samba. É o que mostrarei nos parágrafos seguintes.

O tema da repressão ao samba carioca é frequentemente abordado nos textos e depoimentos sobre sua fase embrionária. Segundo Sérgio Cabral, o samba foi “um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocas-se”.<sup>46</sup> A afirmação é sem dúvida exagerada, inclusive porque, como vimos, até 1917 o samba não era ainda um “gênero” a ser cantado ou tocado independentemente de um contexto preciso. Mas ela é exagerada também, como veremos, por tratar as relações entre “classes dominantes” e cultura popular como um caso de repúdio completo, sem nenhuma nuance.

Em todo caso, Cabral não é o único autor a enfatizar a existência de uma perseguição oficial ao samba até os anos 1930. Ao contrário, o tema é um lugar-comum na bibliografia do assunto. De fato, há muitos depoimentos de sambistas que atestam tal perseguição. O de Cartola, por exemplo: “no meu tempo, as rodas de samba ... muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal”.<sup>47</sup> Ou o de João da Baiana: “Fui preso várias vezes por tocar pandeiro”.<sup>48</sup> Ou ainda o de Noel Rosa, compositor de quem muito se dirá a seguir: “a princípio o samba foi combatido. Era considerado distração de vagabundo”.<sup>49</sup>

Hermano Vianna, no entanto, mostrou que existiu desde cedo, ao lado da repressão, interesse e apoio à música popular por parte de membros da elite.<sup>50</sup> Estou de acordo com a tese básica de seu livro, *O mistério do samba*: a aceitação daquele gênero, nos anos 30, como “música nacional”, foi o “coroamento de uma tradição secular de contatos ... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”.<sup>51</sup> Assim, o samba e, antes dele, a cultura afro-brasileira não foram apenas objeto de perseguição, mas desde o início também parceiros de um diálogo cultural.

Essa tese é muito genérica e precisa ser concretizada por um estudo de detalhe, que permita elucidar as mediações pelas quais esse processo se deu (estudo apenas iniciado por Vianna). Mas ela tem o grande mérito de ir contra a corrente da historiografia tradicional do samba, que sublinhou apenas o aspecto repressivo da relação entre elite e cultura popular, o que fez daquela aceitação subsequente um paradoxo, um verdadeiro “mistério”, como diz o título do livro de Vianna.

Depois do antropólogo paraibano é possível perceber que, para dar-se conta dos limites da tese repressiva, teria bastado ler até o fim os depoimentos dos próprios sambistas. Assim, Juvenal Lopes conta que “nós éramos muito perseguidos pela polícia. Chegavam no Estácio, a gente corria pra Mangueira, porque lá havia o Nascimento, delegado que dava cobertura e a gente sambava

mais à vontade".<sup>52</sup> Portanto, para cada delegado que reprimia, havia outro que dava cobertura. Lê-se também num depoimento da neta de Tia Ciata: "Quando ela dava os pagodes em casa, tinha o coronel Costa que mandava seis figuras."<sup>53</sup> As "figuras" do coronel Costa eram policiais, que, sem dúvida graças aos contatos do marido de Tia Ciata no gabinete do Chefe de Polícia, funcionavam como "seguranças".<sup>54</sup>

Uma associação que supostamente contribuía para a perseguição ao samba era a que ele mantinha com as religiões negras, na medida em que contrariava os valores do catolicismo, que no Brasil era quase religião oficial. Já se fez alusão à ligação de Tia Ciata com o candomblé; alusões semelhantes poderiam ser feitas com relação às principais figuras do samba em sua fase inicial (até 1930). De Sinhô, escreve um jornalista que lhe foi muito próximo: "Fervoroso adepto da religião africana, Sinhô jamais abandonou o seu pai espiritual — o Príncipe dos Alufás, o conceituado e respeitado Henrique Assumano Mina do Brasil".<sup>55</sup> Essa associação era reconhecida e talvez até exagerada pela elite branca, como no caso de Guilherme de Melo, que escreve: "Toda função africana baseia-se no espiritismo e consta de sambas".<sup>56</sup>

Mas se esse vínculo podia, em certos casos, depor contra o samba, isso nem sempre acontecia, pois a ambigüidade também esteve presente na atitude das autoridades diante dos cultos afro-brasileiros. O já citado João Abedé, por exemplo, era, segundo Vagalume, "o único pai-de-santo que possuía diploma de Doutor em ciências ocultas, de uma academia norte-americana", e promovia seus candomblés sem ser molestado, "em vista de ser ali uma sociedade de Ciências Ocultas, com organização de sociedade civil, sendo que os seus Estatutos aprovados pela polícia cogitavam de religião e danças africanas".<sup>57</sup> Também já foi mencionada a versão contada por um neto de Tia Ciata, segundo a qual os orixás de sua avó teriam curado a perna doente de um presidente da República.

Encontramos em Nina Rodrigues outros exemplos de ambigüidade nas relações entre autoridades oficiais e cultos afro-brasileiros: uma notícia de jornal transcrita do *Diário de Notícias*, de Salvador, em 1896, dizia que "há seis dias está funcionando, num lugar denominado *Gantois*, um grande candomblé. ... Acabaram de nos informar que entre as pessoas que foram apreciar o candomblé achavam-se uma autoridade policial e diversas praças da polícia à paisana e alguns secretas da mesma polícia". No ano seguinte, comentava *O Republicano*, jornal da mesma capital: "Não cause espanto ao público, se amanhã a imprensa anunciar que dentro da secretaria de segurança houve festas em homenagem a Xangô ou outro qualquer".<sup>58</sup>

Apesar de tudo isso, mais de 40 anos depois, quando o Departamento de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade, envia ao Nordeste uma

Missão de Pesquisas Folclóricas, esta constata que ainda existe repressão aos cultos afro-brasileiros. O "interventor" de Pernambuco, nomeado pelo ditador populista Vargas, tinha em sua equipe políticos ligados ao clero e à revista católica de direita *Fronteiras*, o que prejudicou bastante o trabalho da Missão, como conta seu responsável em carta a Mário de Andrade: "os padres estão dando as cartas ... Por imposição [deles e de seus aliados] foram fechados os xangôs e apreendido todo o material das sessões".<sup>59</sup> Ainda em 1944, Mário de Andrade afirma que "Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Cabocolinhos e Bois ... Quem que pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito ...!"<sup>60</sup>

Também nos anos 40, no interior de São Paulo, o clero e a polícia proibem o samba-de-umbigada que era praticado em Itu. Curioso é que este samba era realizado desde o século XIX, sem problemas, no terreiro em frente à igreja que possuía uma imagem de S. Benedito, a qual permanecia iluminada toda a noite para que os participantes viessem descansar dentro dela!<sup>61</sup>

O caso de Itu inverte assim o padrão tido por geral: em vez de passar da repressão à aceitação, a relação entre elite e samba passa da aceitação à repressão. Esses exemplos mostram que se, como quer Vianna, antes da ascensão do samba carioca existiu, ao lado das perseguições, também uma "interação entre elite e cultura popular", mesmo depois de tal ascensão as perseguições continuaram coexistindo com a aceitação. Na Itu de 1940 (assim como em Recife, João Pessoa e Natal), certamente já se ouviam os sambas cariocas transmitidos pelo rádio e pelos discos, mas daí não se seguia necessariamente um maior apreço pelos negros locais e seus divertimentos, os quais eram desprovidos da aura assegurada pela tecnologia, pela voz de um cantor de grande sucesso como Francisco Alves e pelos arranjos de um maestro como Radamés Gnattali.

Quando Vianna fala da criação do samba como da invenção da cultura popular brasileira, retoma a tese de Hobsbawm sobre a invenção das tradições. O samba seria assim uma tradição inventada por "negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas ... este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna". O samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional. Antes e fora deste processo nunca teria existido "um samba pronto, 'autêntico', depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização".<sup>62</sup>

Essas afirmações contrariam o outro paradigma da historiografia do samba, que chamei de “concepção tópica”. Nesta, o samba não teria sido inventado, muito menos por “vários grupos sociais”; ele já existia, confinado às noites da senzala, dos terreiros de macumba ou dos morros do Rio de Janeiro, antes de sair à luz do dia e conquistar o Brasil. O “lugar” do samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu.

Assim, escreve Alvarenga: “No Rio de Janeiro o samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do Samba dos morros nasceu o Samba urbano carioca, que se espalhou por todo o Brasil”.<sup>63</sup> E Andrade: “Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a batucar, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza, na fraternidade das macumbas e dos cordões de carnaval. E quando se sentiu púbere, já impossibilitado de sofrer novas deformações essenciais, desceu para a cidade, e o Brasil o adotou”.<sup>64</sup> Também Arthur Ramos: “o samba do morro é o herdeiro do batuque negro primitivo, angolaconguês, e do escravo brasileiro do ciclo das plantações e minerações”.<sup>65</sup> Finalmente, Vasconcelos, apoiando-se em Gallet, fala do “famoso Samba, hoje exportado para todo o mundo”, como uma “dança negra implantada no Brasil”.<sup>66</sup>

Em resumo, o samba seria para este ponto de vista uma propriedade intrínseca da cultura afro-brasileira. Intrínseca em dois sentidos: em primeiro lugar, por não se tratar de uma invenção livre, de uma criação, com todo o componente arbitrário que estas palavras evocam; mas de uma herança, de um atavismo, do que Mário de Andrade chamaria de uma “fatalidade racial”. E daí decorre que ela seria intrínseca à cultura negra também num segundo sentido, isto é, por oposição às outras culturas e etnias que compõem a sociedade brasileira.

O primeiro a questionar de maneira consistente esta posição — antecipando nisto o trabalho de Vianna — foi Flávio Silva, que escreveu, baseado em seu estudo sobre as origens do samba urbano carioca: “Constitui, pois, um equívoco afirmar — como se faz com demasiada frequência — que ‘o samba veio da África’ ... Não vejo nenhum traço negro-africano na gravação de ‘Último desejo’ feita por Aracy de Almeida em 1937”.<sup>67</sup>

Podemos agora perceber até que ponto os dois paradigmas que nos têm ocupado estão ligados. Quanto mais se enfatiza a cultura negra como o “lugar”, o *topos* por excelência do samba, mais a relação deste com a cultura branca será encarada pelo prisma da repressão. Chega-se assim a uma versão em “alto contraste”, no sentido fotográfico, da história do samba. A versão simetricamente oposta, para a qual tende o livro de Vianna, veria ali uma música neutra, despida de marcas culturais potencialmente conflitivas.

Para formular a questão de maneira extrema: se o samba é concebido como exclusivamente negro, é como se a sala de jantar de Tia Ciata (ou outras versões do seu “lugar”, como o terreiro de macumba ou o morro) fosse completamente vedada a qualquer elemento branco; o grau de vazamento para a sala de visitas (ou, como quer Ramos, para a “civilização branca”) seria zero, e a repressão a que ele seria submetido na sociedade englobante, máxima. Se, ao contrário, a parede entre os dois aposentos desaparecesse sem deixar vestígios — e com ela a “concepção tópica” —, o samba seria concebido como um gênero a mais ao lado da valsa e da polca a animar os bailes de um Brasil onde as diferenças étnicas não encontrariam qualquer expressão musical. Assim, ele seria uma mistura perfeitamente homogênea, em cuja composição interna nenhum grupo seria majoritário; um produto, por assim dizer, completamente artificial — criação arbitrária, isenta de quaisquer heranças, atavismos e etnicidades.

Assim formuladas, ambas as posições são unilaterais, simplistas e insustentáveis. Mas, com diferentes graus de atenuação, a primeira tem sido dominante na literatura do samba. Vianna escreve contra essa dominância e por isso tende para a segunda, que também procura atenuar ao dizer que não pretende negar a repressão ao samba, mas apenas mostrar que ela “convivia com outros tipos de interação social”.<sup>68</sup>

A atenuação das duas posições às vezes é consciente, como no caso de Vianna que acaba de ser citado. Mas às vezes ela se faz sem que os autores se dêem conta, o que implicaria esforçar-se por integrar o reverso da medalha ao curso da argumentação. Por exemplo, os historiadores da música popular que descreveram o samba carioca como “música negra” não puderam deixar de incluir em seus livros uma série de informações que mostram a participação, desde o início, de brancos de diferentes classes e nações na criação dele. Mas tivemos de esperar pelo trabalho de Vianna para que tal participação fosse problematizada — para o que, de resto, ele se serviu largamente daqueles mesmos livros.

Mas a recíproca é verdadeira: Vianna argumenta em favor da invenção do samba por vários grupos sociais, mas deixa entrever aqui e ali que, como aqueles que critica, também atribui aos negros a predominância no processo. Assim, afirma por exemplo que “muitas famílias baianas haviam se mudado para o Rio de Janeiro depois da Abolição da Escravatura, trazendo em sua bagagem o candomblé e vários ritmos do samba, que aqui foram transformados no samba carioca”.<sup>69</sup> Esses baianos eram, como vimos, negros e mulatos, que seriam pois os portadores dos ritmos do samba.

Vianna  
OK



Mais problemática é a afirmação que faz no final de seu primeiro capítulo:

o samba não é apenas a criação de grupos de negros ... Outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, *pelo menos como "ativos" espectadores e incentivadores das performances musicais*. Por isso serão privilegiadas, aqui, as *"relações exteriores" ao mundo do samba*.<sup>70</sup> [grifos meus]

De fato, muitos dos grupos mencionados acima por Vianna — como os milionários, franceses ou compositores eruditos — não participaram como músicos práticos da criação do samba. Mas considerá-los exteriores ao “mundo do samba” parece contradizer o esforço desenvolvido pelo autor no sentido de abandonar o que estou chamando de “concepção tópica” do tema.

Ele nos mostra brilhantemente que membros de tais grupos tiveram um papel determinante na história da música popular como espectadores e incentivadores. Veja-se por exemplo o que diz Donga num passo não citado por Vianna: “[Irineu Marinho] foi um Deus para os ‘Oito Batutas’. Se não fossem o Arnaldo Guinle e o Irineu Marinho não existiriam os ‘Oito Batutas’.”<sup>71</sup> Os Oito Batutas foram o primeiro conjunto musical organizado por Pixinguinha e Donga a fazer sucesso no Rio de Janeiro, a partir de 1919. Irineu Marinho foi um importante jornalista e homem de imprensa, fundador do jornal *O Globo*, semente das empresas *Globo* que hoje dominam fortemente o panorama das comunicações no Brasil. Arnaldo Guinle foi um milionário, membro de uma das famílias mais ricas do país na época; mecenas musical, apoiou financeiramente não apenas os Oito Batutas como também Villa-Lobos, que em gratidão dedicou-lhe o *Choros nº5 (Alma brasileira)*.<sup>72</sup> Os Oito Batutas estão para os conjuntos musicais como “Pelo telefone”, que será analisada à frente, está para as canções populares: são as primeiras passagens de um certo grupo de músicos negros para um sucesso amplo, para a “música popular”. Quando Donga diz que sem Marinho e Guinle o grupo não existiria, está dizendo que um dono de jornal e um milionário brancos foram tão importantes para aquele sucesso quanto os próprios músicos.

Mas não é porque não fossem músicos que os dois são considerados externos ao “mundo do samba”. É porque seu lugar social era outro: os bairros onde moravam, os círculos que freqüentavam, suas práticas religiosas etc. Ao admitir isso, Vianna reintroduz sub-repticiamente a hierarquia que critica no resto do livro, pois admite ao mesmo tempo que o samba possui um mundo próprio do qual, ao menos em princípio, os outros grupos estão excluídos. Apesar de tudo que diz contra a idéia de autenticidade e em prol do caráter

artificial e inventado do samba, ele reconhece, pois, a sua pertinência prioritária a um lugar cultural separado e anterior, com o qual os outros grupos mantêm relações que, por serem intensas, não seriam menos externas.\*

O que fazer com o “mundo do samba”? Talvez o mesmo que com a sala de jantar de Tia Ciata, cujo paradigma ele compartilha, ou com as expressões “música folclórica” e “música popular”, que venho empregando neste livro. Com Vianna e com a antropologia construtivista contemporânea, devemos recusar a adesão pura e simples a tais categorias, que implicaria tomá-las como realidades naturais. Mas constatar o caráter construído das categorias não quer dizer ainda que acertamos todas as nossas contas com elas. Pois fazem parte dos processos que se quer analisar; creio ser importante reconhecer que para compreender esses processos, estamos obrigados a levá-las em conta, a empregá-las dentro de seu âmbito de validade, cuja definição é aliás uma das tarefas da análise.

\* Na página 119 aparecem mais alusões ao “mundo do samba” e a um “território da ‘autenticidade’ do samba”, contrapostos aos “ricos” e aos “jovens da classe média”. Acho importante notar, *en passant*, que o problema da autenticidade é demasiado complexo para ser resolvido pondo a palavra entre aspas.

## 5. "Pelo telefone"

No final de 1916, Donga levou ao registro de autores da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro uma composição cuja indicação de gênero era "samba carnavalesco". Ela se chamava "Pelo telefone" e a história de sua criação é um dos assuntos da música brasileira que mais tinta fez correr. A pesquisa mais aprofundada sobre esta canção deve-se a Flávio Silva, em sua dissertação de 1975, *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. De acordo com Silva, houve outras composições com essa indicação de gênero registradas ou gravadas em disco antes dessa data; mas passaram despercebidas, não ficaram na memória popular e nem mereceram registro na *História do carnaval carioca através da música* de Edigar de Alencar ou nos testemunhos literários que nos chegaram do início do século XX. A composição registrada por Donga, ao contrário, é lembrada até hoje; foi o grande sucesso do carnaval de 1917 e tornou o termo "samba" incomparavelmente mais popular. Um levantamento feito por Silva mostra que a imprensa carioca, no carnaval de 1916, só falou em "samba" 3 vezes; em 1917, 22 vezes, e em 1918, 37 vezes.<sup>1</sup> Daí em diante o prestígio da palavra aumenta vertiginosamente. Na década de 1920, o mais importante compositor de canções populares, Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), será conhecido como "o Rei do Samba". No final da década seguinte — isto é, em pouco mais de 20 anos — o samba será conhecido em todo o país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil. No início disso tudo está o sucesso de "Pelo telefone"; daí a importância de nos determos um pouco na análise desta canção.

Vimos que muitos pesquisadores da música brasileira atribuem a criação de "Pelo telefone" a uma noite musical na casa de Tia Ciata. Com efeito, pelo menos uma parte significativa dessa composição é fruto direto do samba folclórico tal como praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas, no início do século XX. Sabemos disto em primeiro lugar por testemunhos de contemporâneos, pois o sucesso da iniciativa de Donga suscitou reações de seus amigos. Assim, o *Jornal do Brasil* de 4.2.1917 publicou uma nota em que Tia Ciata, Sinhô e outros protestavam contra a presunção de autoria de

Donga, em versos que parodiavam a parte III da versão gravada (como veremos adiante):

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Escrever o que é dos outros  
Sem olhar o compromisso.<sup>2</sup>

O próprio Donga reconheceu, muito mais tarde, que não era propriamente o "autor" da canção, numa entrevista ao jornal *O Globo*: "Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi ...".<sup>3</sup> O autor oficial da letra que consta na gravação original, Mauro de Almeida, também relativizou sua "autoria" em duas cartas à imprensa, publicadas em janeiro e fevereiro de 1917, afirmando que "os versos do samba carnavalesco "Pelo telefone" ... não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários *teatrólogos* [grifado no original] que por aí proliferam: arregleio-os, ajeitando-os à música, nada mais. ... Ao povo a sua rolinha, que é mais dele do que minha".<sup>4</sup>

Em outro lugar, Donga se expressa nos seguintes termos:

Eu e o Germano ..., e bem assim o não menos saudoso Didi da Gracinda, sempre procurávamos o falecido Hilário Jovino [todos os citados são figuras de destaque na comunidade baiano-carioca da época] ... e nos aconselhávamos entre nós dentro do nosso repertório folclórico escolher aí [sic] qual o melhor para ser introduzido na sociedade, logo que se oferecesse a oportunidade, o que se deu em 1916, quando começamos a apertar o cerco. ... Porque a hora era aquela.<sup>5</sup>

O "repertório folclórico", como vimos, estava confinado à sala de jantar; introduzi-lo na sociedade significava torná-lo público, fazê-lo passar à sala de visitas, à festa "civilizada". Como diz Donga em outro depoimento, significava "mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam",<sup>6</sup> ou seja, que as melodias cantadas nos sambas de umbigada também podiam, com certas adaptações (como veremos), ser cantadas nos bailes de carnaval.

No empreendimento que Donga se propõe, no entanto, esse repertório folclórico deverá passar por diversas mediações. Um carnaval dificilmente seria suficiente para "introduzir na sociedade" o que o samba efetivamente era até então — isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas

relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando a preservação dos direitos autorais (o que exigiu idas e vindas burocráticas minuciosamente descritas por Silva),<sup>7</sup> e a obtenção de um aliado branco, jornalista, figura de destaque no Clube dos Democráticos (uma das principais instituições do carnaval oficial de então), Mauro de Almeida. A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade.

Assim, Donga pode não ter sido o "autor" de "Pelo telefone", como alguns anos depois se dirá no Rio de Janeiro que Noel Rosa é o autor de "Feitiço da Vila". Mas, como bem nota Silva,<sup>8</sup> é ele o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje. Para usar a expressão de Michel Foucault, este é o primeiro momento da constituição de uma "função autor" no universo do samba;<sup>9</sup> veremos adiante outros momentos dessa constituição.

Essa imagem ativa e inovadora de Donga contrasta com a idéia transmitida por Máximo e Didier, que em seu livro publicam uma foto daquele em roupa de banho com a legenda: "Donga, um salva-vidas do choro e do samba".<sup>10</sup> Ora, a relação de Donga com o samba não foi a de ir salvar algo que estava se afogando, foi uma relação muito mais positiva. Ele (com seus amigos) "criou" o samba como gênero moderno, e é justamente por causa desse caráter ativo e inovador que foi acusado por Vagalume e outros não de salva-vidas mas de coveiro do samba tradicional.<sup>11</sup>

O objetivo dos parágrafos que se seguem é mostrar como, aos testemunhos dos diferentes atores indicando a proveniência em parte folclórica de "Pelo telefone", podem ser acrescentadas provas textuais. Gostaria de mostrar o famoso samba como um produto misto, uma bela colcha de retalhos integrando elementos considerados como pertencentes tanto à esfera do folclore como à do popular.

"Pelo telefone" foi então gravado em janeiro de 1917 pelo cantor Baiano num disco da Casa Edison. Mas a letra gravada não foi a única; registros orais e escritos nos trouxeram a existência de outra letra, "oficiosa", que tinha uma primeira parte diferente. Dou em seguida as duas versões para a primeira estrofe da canção:

(Versão gravada)	(Versão anônima)
A O chefe da folia	A O chefe da polícia ✓
B Pelo telefone	B Pelo telefone
C Manda me avisar	C Manda me avisar
A Que com alegria	D Que na Carioca ✓
B Não se questione	E Tem uma roleta ✓
C Para se brincar	C Para se jogar ✓

Note-se antes de mais nada que houve muita polêmica para saber qual das duas letras foi feita primeiro. O próprio Donga, em diferentes entrevistas, esposou ora uma, ora outra das teses.<sup>12</sup> Quanto a mim, sou pela precedência da versão anônima, como se verá.

A alusão ao "telefone", constante nas duas versões, refere-se a um incidente ocorrido no quadro da campanha contra o jogo na cidade. No dia 29.10.1916, o jornal *A Noite* noticiava: "conflitos, às vezes sangrentos, explodem diariamente nos clubes de jogo chiques, nas barbas da polícia".<sup>13</sup> A 30.10, o Chefe de Polícia da cidade reagiu e enviava um ofício (publicado pela imprensa no dia seguinte) "ao delegado do distrito ordenando-lhe que lavre auto de apreensão de todos os objetos da jogatina". O texto publicado continuava, porém, com esta recomendação curiosa: "antes porém de se lhe oficiar, comunique-se-lhe esta minha recomendação *pelo telefone* oficial" (grifo meu).<sup>14</sup>

O texto, lido rapidamente, deixa no ar uma dúvida: o Chefe de Polícia ordenava a alguém que telefonasse ao delegado do distrito onde se fazia a jogatina, com o intuito de agilizar as providências, ou será que sugeria que se telefonasse aos diretores dos clubes, para que estes "arrumassem a casa" antes da chegada das autoridades? Foi a última hipótese que caiu na boca do povo, visto que era notória a complacência da polícia em relação ao jogo, que, como foi dito, era praticado nos "clubes chiques". O próprio telefone, se em 1916 não era mais uma novidade no Rio de Janeiro, era ainda algo de "chique", na medida em que só uma parcela ínfima da população tinha acesso a ele. Assim, ordenar uma apreensão "pelo telefone" parece uma forma de amortecê-la; como nota Silva, subentende-se que, quando feitas nas casas dos pobres, as buscas e apreensões dispensavam semelhantes formalidades.<sup>15</sup>

Com efeito, vimos que as diversões das classes humildes eram muitas vezes objeto de perseguição policial. Alusões ao "chefe de polícia" em letras de músicas populares cariocas não faltam, desde as "cantigas de fado" menciona-

\* De acordo com Silva, as primeiras linhas foram instaladas no Rio de Janeiro em 1877; em 1915, haveria na cidade 11.181 linhas. *Origines*, vol. II, p. 298.

das nas *Memórias de um sargento de milícias*, que satirizavam o temido Major Vidigal,<sup>16</sup> passando pelo lundu “Graças aos céus” de Gabriel Trindade (c.1830), que dizia ironicamente:

Sr. Chefe de polícia  
Eis a nossa gratidão  
Por mandares os vadios  
À casa da correção,<sup>17</sup>

até a quadra cantada na Festa da Penha de 1916, citada por Silva :

O dr. Chefe da Polícia  
Mandou me chamar  
Só pra me dizer  
Que já se pode sambar.<sup>18</sup>

Neste ponto, a versão anônima de “Pelo telefone” não faz mais que retomar, com especial felicidade, uma tradição já centenária; e é bem compreensível que o momento em que o samba se torna popular em toda a cidade, e portanto se torna mais imune à repressão policial, seja propício à ridicularização do último avatar daquela repressão. O Chefe da Polícia, tornado alvo de escárnio geral, converte-se por isso mesmo em Chefe da Folia, em Rei Momo: é finalmente em torno dele, como de um bode expiatório, que a multidão canta e dança durante o carnaval de 1917, com alegria e sem “questões”. O repressor é transformado em chefe dionisíaco.<sup>19</sup> Mas ao que parece o escárnio ainda não era geral a ponto de poder ser gravado. Daí, segundo penso, viria uma das funções de Mauro de Almeida: filtrar a sátira popular, deixando em sua nova letra oficial o Chefe da Polícia apenas perceptível sob o Chefe da Folia.

A alusão à roleta no Largo da Carioca pertence ao mesmo contexto. Em maio de 1913, repórteres do jornal *A Noite*, para desmascarar a inépcia da polícia do Rio, instalaram em frente à sede do jornal (Largo da Carioca, nº14) uma roleta, convidando os passantes a apostar; e no dia seguinte publicaram uma reportagem com o título “O jogo é livre”.<sup>20</sup>

Acrescento apenas, para encerrar esta breve apresentação da letra da primeira estrofe, que juntar dois acontecimentos separados por mais de três anos, como são o episódio da roleta na Carioca e o do telefone, só é eficaz como sátira na medida em que sugere que o chefe de polícia de 1916 é tão condescendente com o jogo quanto o de 1913. O fato novo (as ordens dadas pelo

telefone) é iluminado com o auxílio da alusão ao fato antigo (a roleta na Carioca). A sátira vai buscar a roleta em 1913 para melhor ridicularizar o poderoso de plantão; é como se ela dissesse — “antigamente era a roleta, agora o telefone; mudam os chefes de polícia, mas permanecem os dois pesos e duas medidas nas relações entre autoridades e diferentes camadas sociais”.

Passando agora do conteúdo à forma, vamos encontrar novas diferenças entre a letra da versão gravada e a da anônima. Na versão gravada, cada um dos versos do primeiro terceto rima com o verso correspondente do segundo terceto, formando o esquema de rimas “ABC-ABC”; na versão anônima, é apenas o último verso de cada terceto que apresenta rima, e o esquema é: “ABC-DEC”. A versão gravada, obrigada a conseguir uma rima para “telefone”, vai buscar o verbo “questionar” (de emprego raro na linguagem coloquial, sobretudo no sentido de “brigar”), para conjugá-lo no subjuntivo! O resultado é um segundo terceto que é um verdadeiro prodígio sintático: “que com alegria/não se questione/para se brincar” — isto é, “que, para poder brincar (o carnaval) alegremente, a gente não arrume ‘questões’ (brigas)”. O terceto equivalente da versão anônima, por sua vez, emprega vocabulário simples e sintaxe direta, sem esquecer do emprego do verbo “ter” no lugar de “haver”, o que contrariava os gramáticos da época.

As considerações que se seguem exigirão o recurso constante ao restante da letra da versão gravada de “Pelo telefone”, razão pela qual é conveniente dá-la aqui em sua totalidade:

I':  
O Chefe da Polícia A  
Pelo telefone B  
Mandou me avisar C  
Que com alegria A  
Não se questione B  
Para se brincar C

II':  
Ai, ai, ai  
É deixar mágoas pra trás,  
Ó rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz,  
E verás (bis)

III':  
Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer seu feitiço

IV':  
Ai, se a rolinha – sinhô! sinhô! A  
Se embarçou – sinhô! sinhô! B  
É que a avezinha – sinhô! sinhô! A  
Nunca sambou – sinhô! sinhô! B  
Porque este samba – sinhô! sinhô! A  
De arrepiar – sinhô! sinhô! B  
Põe perna bamba – sinhô! sinhô! A  
Mas faz gozar. B



As quadras citadas têm em comum a presença do que Silva chama de “refrão interior”, uma resposta coral intercalada depois de cada verso.<sup>26</sup> Em Mário de Andrade é “dorme, dorme”, em Pereira da Costa/Arinos é “doce, doce”, em *O Marroeiro*, “sindô, sindô”, que deriva do anterior por inversão silábica, e do qual por sua vez deriva “sinhô, sinhô”, presente na versão de Vagalume e na de “Pelo telefone”. Esta técnica poético-musical existe também na tradição do partido-alto carioca estudada por Lopes, com o nome de partido-alto cortado.<sup>27</sup> As quadras são as seguintes:

Pereira da Costa/Arinos:

Olha a rolinha  
Caiu no laço  
Embaraçou-se  
No nosso amor.

*O Marroeiro*:

Olha a rolinha  
Mimosa flor  
Presa no laço  
Do meu amor.

Vagalume:

Olha a rolinha  
Que se embaraçou  
Presa no laço  
Do nosso amor.

Mário de Andrade:

Uma rolinha  
Que caiu no laço  
Dais um beijinho  
E um abraço.

Por sua vez, a primeira apresentação da parte IV na gravação de “Pelo telefone” mostra os versos:

Ai, se a rolinha  
Se embaraçou  
É que a avezinha  
Nunca sambou.

Porque este samba  
De arrepiar  
Põe perna bamba  
Mas faz gozar.

As variantes folclóricas têm em comum uma idéia subjacente, que é a comparação entre o amor, ou a pessoa amada, e a rolinha, e entre apaixonar-se e “cair no laço”. As variantes de “Pelo telefone”, por sua vez, retomando a metáfora rolinha/amor, propõem o samba como antídoto... não da paixão, mas da identidade sugerida entre paixão e laço, entre o apaixonado e a rolinha desatenta que se deixa prender. Antídoto que age concretamente sobre o corpo, arrepiando, deixando a perna bamba, fazendo gozar. Essa irrupção do corpo no interior do texto — bem mais direta do que o beijinho e o abraço da versão recolhida por Mário de Andrade — sugere a presença do que Muniz Sodré chama de “posição discursiva” do negro brasileiro.<sup>28</sup>

A segunda observação se relaciona justamente ao diálogo que vemos estabelecer-se entre diferentes quadras. Quando se lêem as versões folclóricas do tema da “rolinha” e em seguida a versão gravada por Baiano, o caráter de resposta desta última fica patente; à simples audição de “Pelo telefone”, no entanto, tal caráter passa despercebido, devido ao fato de que as quadras que seriam o ponto de partida não são dadas.<sup>29</sup> A mesma coisa se verifica na parte III da gravação, cuja primeira quadra é:

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer seu feitiço,

e cuja segunda é:

Se quem tira amor dos outros  
Por Deus fosse castigado  
O mundo estava vazio  
E o inferno habitado.

A situação de diálogo é evidenciada já desde o “tu” do primeiro verso. O restante da primeira quadra explicita uma acusação dirigida contra este “tu”, o qual por sua vez toma a palavra na segunda quadra para defender-se ironicamente. A matriz dialógica é no entanto disfarçada pelo fato de que a segunda quadra é cantada pelo mesmo cantor; além disso, ela só aparece depois da

repetição completa da canção, o que dificulta ainda mais ao ouvinte estabelecer a conexão.

Ora, a idéia das quadras que se respondem remete a uma prática comum no samba folclórico, que é o improviso e, em particular, quando há mais de um solista, a disputa poética.<sup>30</sup> De acordo com Lopes, o partido-alto “é as vezes também uma forma de desafio, ‘disputa poética, parte de improviso e parte decorada’”.<sup>31</sup> Vagalume dá um exemplo de samba cantado sob forma de desafio.<sup>32</sup> Também há muitos exemplos de diálogos com caráter de improvisação na discografia do partido-alto.<sup>33</sup>

Ora, o que me parece revelador é que precisamente a quadra que abre a parte IV”, e que como vimos volta à rima repetida em todos os versos, foge ao caráter dialógico que caracteriza as duas outras quadras! Ei-la:

Queres ou não  
Ir pro cordão  
É ser folião  
De coração.

Isso nos leva à terceira observação sobre o conteúdo da letra. É que as estrofes que adotam a rima repetida, além de não participarem do “diálogo” mencionado, ou se referem expressamente ao carnaval, ou incitam a uma alegria que pelo contexto é sem dúvida carnavalesca.

Tal fato é especialmente significativo se se leva em conta que toda a iniciativa de Donga visava ao sucesso no carnaval carioca de 1917. O carnaval era com efeito, no Rio de Janeiro da época, o momento ideal para o sucesso generalizado de uma nova canção popular. Assim, em suas inúmeras alusões ao carnaval, “Pelo telefone” se apresenta através de sua letra como uma canção de carnaval, ou um “samba carnavalesco”, para utilizar a expressão que era empregada nos selos dos discos da época e também nas pequenas apresentações que, na voz de um locutor, abriam as gravações. As estrofes “carnavalescas” se enquadram pois perfeitamente na tática de Donga com vista ao sucesso popular, sendo legítimo supor que foram feitas deliberadamente com esse intuito.

Vem em apoio a esta idéia o fato de que nas letras de sambas folclóricos, transcritas entre outros por Carneiro e Vagalume, não há uma só menção a carnaval. O carnaval só se torna um tema recorrente nas letras de samba muito mais tarde, com o desenvolvimento dos sambas-de-enredo, feitos especialmente para a competição das escolas de samba, que se tornou a partir da década de 1950 o ponto culminante daquela festa no Rio de Janeiro.

As alusões ao carnaval na letra de “Pelo telefone” se fazem ora diretamente, como na estrofe II”, ora através de alusões: é o caso da primeira quadra da

parte IV”, que fala de “cordão” e de “folião”, e da estrofe I”, onde “Peru” e “Morcego” são os apelidos de dois conhecidíssimos foliões da época:

O Peru me disse  
Se o Morcego visse etc.

Em duas outras das estrofes que adotam a rima repetida (II’ e I”’), o carnaval não aparece mas fica subentendido pela incitação à alegria em que elas se resumem (“É deixar mágoas pra trás, ó rapaz”; “Tenha o riso posto/ Faça alegre o rosto” etc.) e pelo contexto (contexto interno, constituído pelas outras estrofes diretamente carnavalescas, e contexto externo, pois o sucesso da canção se deu de fato no carnaval).

Finalmente, a parte II” não fala em carnaval nem é incitação à alegria; mas é uma incitação a “dançar o samba”, o que, levando-se em conta mais uma vez o contexto da canção, vem a dar no mesmo. Considere-se ainda que no mundo do samba carioca, a expressão correta não é “dançar o samba”, mas “sambar”.

Faltou mencionar uma das estrofes que incitam diretamente à alegria carnavalesca, estrofe especialmente importante pois, por sua posição no seio do conjunto, é a que deve estabelecer o clima geral da canção: trata-se exatamente da primeira, I’. O caráter especificamente carnavalesco da “alegria” ali mencionada é garantido pela presença da palavra “folia” e do verbo “brincar”.\* À diferença das outras estrofes no mesmo caso, no entanto, ela não apresenta rima repetida, o que contradiz a relação que estou postulando entre conteúdo e forma.

Ora, a construção da primeira estrofe exigia a presença da expressão “pelo telefone” no segundo verso, pois este, como mostrou Silva, era já o título da música antes mesmo que ela tivesse letra oficial. Se o autor da versão gravada quisesse insistir em suas rimas repetidas, seria obrigado a encontrar cinco palavras que rimassem com “telefone”, o que, pressupondo-se um mínimo de coerência do texto, é tarefa virtualmente impossível na língua portuguesa. Não é de espantar que tenha optado pelas três rimas alternadas, “ABCABC”, o que, de qualquer modo, situa esta estrofe no grupo de “três rimas ou mais”, por oposição a um outro grupo de estrofes, de “duas rimas ou menos”. Assim, vê-se que finalmente a correlação positiva entre a maior quantidade de rimas e o tema do carnaval também se verifica na estrofe I’.

\* Como se sabe, a ação do folião no carnaval carioca é definida pelo verbo “brincar”. Basta lembrar da velha marcha cantada a cada carnaval, na qual se diz: “Este ano não vai ser igual àquele que passou/ Eu não *brinquei*, você também não *brincou* .../ Este ano, meu bem, tá combinado/ Nós vamos *brincar* separados”.

\*\*\*

O que se quis mostrar com toda a análise precedente é a convivência na letra oficial de “Pelo telefone” de duas dicções poéticas: uma que chamarei de folclórica, e outra popular, ou, se quisermos, “autoral”. As estrofes “autorais” (I, II, a primeira quadra de IV”) são caracterizadas, quanto à forma, pela presença de três rimas ou mais; quanto ao conteúdo, pela alusão ao carnaval e incitação à alegria carnavalesca. As estrofes folclóricas (III, IV’ e a segunda quadra de IV”) apresentam, quanto à forma, duas rimas ou menos; e, quanto ao conteúdo, são caracterizadas pelo caráter dialogal.

Finalmente, cabe dizer que a versão anônima de I’, a que fala em Chefe da Polícia, se não faz parte da letra oficial faz parte, por assim dizer, da letra histórica: é ela que é empregada, até hoje, cada vez que o samba é cantado em situações informais. Essa versão pertence inequivocamente ao grupo das estrofes folclóricas: só tem uma rima, e se não é dialógica, no sentido discutido acima, o é num sentido talvez mais profundo. Com efeito, ela dialoga à sua maneira com o chefe de polícia e com a redação do jornal *A Noite*, e assim fazendo constitui uma resposta aos discursos de grupos que ocupavam uma posição sólida no panorama social da cidade, pois já dispunham da capacidade institucional de se fazerem ouvir. Com “Pelo telefone” e a entrada do samba na música popular, novos personagens descobriam uma forma igualmente nova de participar desse diálogo, e espalhavam seus discursos pelos quatro cantos do Rio de Janeiro — e logo pelo país inteiro.

letra tem  
caráter folclórico  
e popular ou autoral.

menos rimas,  
dialogal

3 rimas  
e alusão  
ao carnaval

## PARTE II • DE UM SAMBA AO OUTRO

### 1. Desde quando o samba é samba?

De acordo com Máximo e Didier, em fins dos anos 1920 existiram no Rio de Janeiro “dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras ‘tias’ baianas”.<sup>1</sup> Quanto ao segundo tipo de samba, ele “surgiu há poucos anos [a referência é 1929] no Estácio de Sá, bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o morro de São Carlos e a zona do Mangue. Dali se espalhou pelas vizinhanças, galgou as encostas da Saúde, Sagueiro, Mangueira ...”.<sup>2</sup>

Essa separação do samba em dois tipos, que portanto teria ocorrido no final dos anos 1920, tem sido sublinhada por inúmeros pesquisadores, como veremos a seguir. O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. O tipo mais recente é associado a um bairro do Rio de Janeiro — chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio (em homenagem ao português que fundou a cidade em 1565) — e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905-78), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-75), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908-35) e outros.

O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos. O famoso compositor Cartola, da Mangueira, depõe:

O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Fora do carnaval, o pessoal do Estácio vinha pra cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. E nós tínhamos muito respeito a eles como os mestres do samba. Houve até uma vez que fiz um samba em homenagem ao pessoal do Estácio que nos visitava em Mangueira:



Professor, chegaste a tempo  
Pra dizer neste momento  
O que devemos fazer  
Me sinto mais animado  
A Mangueira a teus cuidados  
Vai à cidade descer.<sup>3</sup>

No que diz respeito ao bairro de Osvaldo Cruz, que daria origem à importante escola de samba Portela, testemunha o compositor Candeia:

É bom deixar claro que Ismael Silva, Baiaco, Brancura e outros compositores do Estácio participavam de reuniões de samba ... em Osvaldo Cruz. Evidentemente não pretendemos desmerecer o processo de legalização e reconhecimento, perante a opinião pública, que se deve ao Estácio inegavelmente.<sup>4</sup>

Não há, na literatura sobre o assunto, nenhuma descrição pormenorizada das características musicais dos dois tipos; para os brasileiros que pesquisaram a história do samba, jornalistas, músicos e demais interessados, a diferença é reconhecida “de ouvido”. Como escreve Cabral: “É fácil: basta comparar uma velha gravação de um samba de Sinhô (ou do próprio “Pelo telefone”) com outra de um samba qualquer de autoria dos compositores do Estácio de Sá para estabelecer a diferença entre as duas formas de samba”.<sup>5</sup> “Basta comparar”, isto é, basta ouvir uma gravação depois da outra: a diferença salta aos olhos (ou aos ouvidos), dispensando qualquer comentário verbal.

Cabral fala, percebe-se, como um nativo do mundo do samba, para quem as distinções de estilo são naturais e evidentes. Não se trata aqui, no entanto, de uma diferença simples, como as que podem existir entre dois compositores ou entre as variedades inventariadas no verbete “Samba” da *EMB*.<sup>6</sup> Trata-se antes de uma diferença substancial, que põe em xeque, como notou Vianna, a “verdade do samba”,<sup>7</sup> sua definição íntima. É por isso que, apesar da naturalidade com que Cabral o vê, o tema suscitou na literatura especializada inúmeros comentários e tentativas de explicação. Tentarei aqui fazer um balanço crítico desse debate.

Talvez o depoimento mais importante sobre o tema, citado por quase todos os autores que aludem a ele, seja o que foi obtido pelo mesmo Cabral ao confrontar, numa entrevista, dois compositores que são tidos como símbolos, respectivamente, do tipo de samba que vigorou até o final dos anos 1920 e do que se impôs dos anos 1930 em diante (que chamaremos a partir de agora de “estilo antigo” e “estilo novo”): Donga e Ismael Silva. Cabral propôs aos dois a mesma questão — o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de “Pelo telefone” e Ismael discordou: “— Isso é maxixe.” Para ele, samba de verdade era “Se você jurar” (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: “— Isso não é samba, é marcha”.<sup>8</sup>

→ O que é samba?

A maior parte da crítica deu razão a Ismael Silva. Se não conheço nenhum comentarista que ponha em dúvida a pertinência de “Se você jurar” à categoria de samba, o mesmo não se dá com “Pelo telefone”. Máximo e Didier não hesitam em chamá-lo de samba “amaxixado”.<sup>9</sup> Muito antes deles, Mário de Andrade já pensava assim, pois escreveu:

Uma das mais recentes mães-de-santo ... famosas foi tia Ciatha [sic], mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falava mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela e apropriações mais ou menos descaradas.<sup>10</sup>

É clara a alusão a “Pelo telefone” e a Donga, aliás citado na mesma página duas linhas abaixo como autor de outro “maxixe”.

Também para Silva e Oliveira Filho, os sambas do estilo antigo, mais do que “amaxixados”, seriam simplesmente maxixes. A culpa da confusão seria de Donga, que teria abusivamente chamado “Pelo telefone” de samba. Em virtude do sucesso alcançado por esta composição, “a palavra samba, que até então era usada em sinonímia quase perfeita com tango e maxixe, ..., especializou-se, substituindo na prática as outras duas. Os sambas de Sinhô, portanto, na verdade, são maxixes ou tangos”.<sup>11</sup> A mesma coisa pensa Alvarenga, para quem “não só o ‘Pelo telefone’, como todas as peças de Sinhô, o primeiro grande criador de sambas, não se distinguem verdadeiramente do maxixe cantado”.<sup>12</sup>

A opinião de Flávio Silva é ligeiramente diferente: “‘Pelo telefone’ não é um samba. Está muito mais próximo do maxixe que do samba urbano, que só apareceu de fato no final dos anos 1920, graças sobretudo a Sinhô”.<sup>13</sup> A diferença entre os dois pontos de vista está na avaliação das últimas composições de Sinhô: já sambas ou ainda maxixes? Essa questão será discutida adiante. Por ora, retenhamos apenas que também Silva considera “Pelo telefone” e todos os “sambas” de até o meio da década de 1920 como falsos sambas.

O próprio Donga, em entrevista concedida alguns anos depois do encontro narrado por Cabral, reconheceu certa influência do maxixe na sua famosa composição: “... fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga”.<sup>14</sup>

À questão proposta no título desta Parte — “desde quando o samba é samba?” — desenha-se portanto uma primeira resposta. Mesmo que já se

\* Ela retoma sob forma interrogativa o título de uma canção de Caetano Veloso, “Desde que o samba é samba”.

Diferença  
Samba  
dois  
na  
at.

Donga  
culpado  
?

nas  
contas  
↓  
Obras  
da  
época

falasse em samba como designação de um gênero de música popular desde 1917, a opinião dominante na crítica brasileira pretende que tal designação é imprópria até o final dos anos 1920: que só a partir de então o samba é samba.<sup>15</sup>

Mas nem todos os autores vêem a diferença entre estilo antigo e estilo novo como uma questão de samba ou maxixe. Os dois primeiros livros publicados sobre samba, por exemplo — *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933 — usam a mesma palavra — “samba” — para se referir a composições mais tarde identificadas ou com um estilo ou com outro. Vale a pena se deter um pouco nestes dois livros, pois eles foram feitos “no calor da hora”, por gente que, como veremos, tinha estreitas relações com os personagens principais da história. E sobretudo porque expressam de outras maneiras a mesma separação estilística que é nosso tema presente.

\*\*\*

Tanto Vagalume quanto Barbosa eram jornalistas e muito ligados ao meio do samba e da música popular. O primeiro deve ter nascido por volta de 1870, pelo que indica uma nota biográfica publicada em 1916<sup>16</sup> (e como se pode supor por certas referências contidas em seu texto, como a que faz ao fado brasileiro, na página 27, denotando conhecimento de divertimentos que no final do século XIX já estavam extintos). Foi repórter de polícia, mas notabilizou-se sobretudo como cronista do carnaval; seu apelido originou-se do nome da coluna que assinava no *Jornal do Brasil* sobre o assunto. Mulato, como se vê na foto publicada na página 7 de seu livro, foi amigo de Donga e principalmente de Sinhô, a quem dedicou seu livro (em companhia de Eduardo das Neves, célebre cantor popular falecido em 1919, do já mencionado Hilário Jovino Ferreira e do líder religioso Henrique Assumano Mina do Brasil, todos personalidades de destaque da cultura afro-carioca do início do século XX).

O segundo nasceu em 1893. Sua atividade jornalística era mais diversificada e tinha mais prestígio que a de Vagalume: seus artigos “criticavam os acontecimentos e as autoridades da época, com destemor e ironia”.<sup>17</sup> Publicou vários livros, inclusive de poemas, e em 1922 chegou a se candidatar (sem sucesso) à Academia Brasileira de Letras, na vaga deixada por João do Rio.<sup>18</sup> Branco, converteu-se à música popular no final da década de 1920, tornando-se letrista e parceiro entre outros de Noel Rosa e Sílvio Caldas, tendo composto com este último pelo menos um clássico da canção brasileira, “Chão de estrelas” (1937).

As diferenças de geração e de trajetória entre Vagalume e Barbosa se manifestam, nos livros respectivos, por um apoio implícito ao estilo antigo, no

Vagalume

tradição  
&  
comercialização  
↓  
Donga  
Sinhô  
Comun  
★  
Francisco  
Alves  
↓  
Monopólio  
do  
da  
gravação

caso do primeiro, e ao novo, no caso do segundo. Para Vagalume, um representa a “tradição”, outro a “comercialização”. No momento em que escreve, o samba estaria sendo “desvirtuado” pela ganância dos que viram nele uma fonte de renda. Seu livro pugna pelo samba “verdadeiro”, que o autor situa ora no passado, ora na parte do presente que parece ficar fora do tempo, que é o “morro”. (Como veremos adiante, o morro, ou certos morros do Rio de Janeiro, ocupa na mitologia do samba um posto privilegiado, como lugar de origem e pureza, e é homenageado por Vagalume na segunda parte de seu livro com uma série de reportagens.)

A condenação que Vagalume faz do que chama “a indústria do samba” não poupa nem mesmo os compositores identificados com o velho estilo, a começar por Donga, acusado de apropriação indébita de “Pelo telefone”, “pescado na casa da tia ‘Asseata’ (sic). ... Com o Donga, todo o mundo come mosca”.<sup>19</sup> E continua com Sinhô: “para vencer facilmente, usou de um truque vantajoso: tinha uma amante pianista de uma casa de músicas da Rua do Ouvidor, e, quem ia lá escolher músicas, ela, primeiramente, executava o que era do seu mulato...”<sup>20</sup> De outro compositor importante do estilo antigo, Caninha (José Luís de Moraes, 1881-1961), diz que se certa sociedade, que então estava sendo criada para combater os plágios, estendesse “as suas investigações à roda do samba, o ‘Caninha’ [seria] o primeiro a sair correndo”.<sup>21</sup>

Mas as piores invectivas de Vagalume são guardadas para o cantor Francisco Alves. Este era no início dos anos 1930 o grande astro do rádio e do disco no Brasil, tendo sido o principal responsável pela divulgação ampla dos sambas do Estácio (razão pela qual nos ocupará longamente adiante). E parece ter sido quem primeiro lançou mão em larga escala de um fenômeno que também discutiremos em detalhe, a compra de sambas. Num dos trechos mais duros do livro, sem mencionar-lhe o nome (mas numa alusão óbvia para quem leu o resto), Vagalume fala dos que “estão ótimamente instalados na vida, explorando a inexperiência, a necessidade, as privações de homens modestos e desconhecidos, comprando por uma bagatela os seus trabalhos, sonogando-lhes o nome, chamando a si a autoria de produções preciosas, porque tiveram o cuidado de preparar o monopólio da gravação”.<sup>22</sup> Quanto aos compositores mais diretamente identificados com o novo estilo — “I. Silva, N. Rosa, Alcebíades Barcellos” —, na única ocasião em que os menciona chama-os de “sambistas industriais dos discos da Victor” e nega-lhes intimidade com a “roda do samba”.<sup>23</sup>

Trata-se, como se vê, de um livro militante, que constata as transformações pelas quais o samba passa (“hoje ... o samba foi adotado na roda *chic*, ... é batido nas vitrolas e figura nos programas de rádio”)<sup>24</sup> e as condena resoluta-

mente ("Onde morre o samba? No abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola")<sup>25</sup>. Por um lado, Vagalume vê muito bem que a comercialização do samba — ou, se quisermos, sua transformação em "música popular" — é um processo que toca a todos, de Donga a Francisco Alves; neste ponto, sua condenação aos sambistas que gravam discos é global. Por outro lado, distingue, entre estes, os que seriam originários da roda do samba e os que seriam estrangeiros a ela. É aqui que se manifesta sua preferência pelos compositores do estilo antigo (na lista que se segue, Sinhô está ausente por merecer um capítulo à parte): "Donga — Este é filho de peixe... Nasceu na roda do samba ... Caninha — É o filho do samba com a malandragem ... João da Baiana — Este pode formar ao lado do Donga e do Caninha, porque foi criado na mesma roda e conhece, como eles, todos os segredos do samba. ... Heitor dos Prazeres — Conhece o samba e é da roda." E sua reticência em relação aos poucos personagens ligados ao novo estilo que menciona: "Ary Barroso — ... não é sambista na expressão da palavra ... na roda do samba é um profano. ... Francico Alves — Não é da roda, nem conhece o ritmo do samba".<sup>26</sup>

O ponto de vista do livro de Barbosa é completamente diferente. Vejamos como o autor é apresentado no prefácio: "Sambista do bom. Criador do samba na sua última fase — o samba urbano. Porque foi realmente Orestes Barbosa quem coloriu a emoção do morro introduzindo no samba a nota civilizada do *abat-jour* de seda, do arranha-céu imponente, do *manteaux* (sic) acariciante, do aperitivo capitoso, do telefone serviço".<sup>27</sup> A "civilização" a que se refere o prefaciador é a modernidade burguesa, com os costumeiros fetiches franceses e norte-americanos de que ela se revestiu no Brasil (*abat-jour*, *manteaux*, arranha-céu). Nada mais distante do discurso tradicionalista de Vagalume: "o samba é uma tradição da nossa roça ... respeitamos o samba, como uma das tradições brasileiras".<sup>28</sup>

Barbosa só dedica atenção, entre os compositores do velho estilo, a Sinhô, considerado o maior entre os "mortos do samba".<sup>29</sup> Pixinguinha, Donga e João da Baiana são citados de passagem, como se fossem já de uma outra época: "não deixam morrer a lembrança do grupo que foi, há vinte anos, o precursor da vitória da música popular".<sup>30</sup> O livro se estende mesmo é sobre a gente ligada ao novo estilo: Noel Rosa e Francisco Alves (para quem, em perfeita simetria com o livro anterior, vão os maiores elogios), Ismael Silva, Nilton Bastos, Brancura e outros.

A primeira frase do livro é taxativa: "O samba é carioca".<sup>31</sup> Não há nenhuma menção à Bahia como fonte ou origem, como há em Vagalume: "Segundo os nossos tataravós, o samba é oriundo da Bahia ... Os baianos, com

justo orgulho, chamam a si a paternidade do samba".<sup>32</sup> Outro contraste diz respeito à maneira de chamar os personagens ligados ao samba. Em Barbosa, o termo "malandro", que discutiremos em detalhe mais à frente, é onipresente. Para ele, esta é a perfeita designação do tipo humano que cria o samba. Este seria a expressão musical daquele. E "malandro" não aparece apenas como qualificativo ou nome comum; ele é personificado, vira alguém de carne e osso que olha, sabe, ama, escreve, fala, canta, tem fé, e a quem "não se deve negar essa glória carioca do samba".<sup>33</sup> Em Vagalume, ao contrário, a palavra "malandro" é rara;<sup>34</sup> no seu lugar, aparece com muito mais frequência a palavra "bamba". Essa mudança vocabular não é neutra, pois como veremos a associação entre malandro e sambista foi um tema importante no surgimento do estilo novo.

Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, fortes contrastes se manifestam neles entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro). Todos estes contrastes se ajustam perfeitamente ao quadro geral da diferença de estilo que é alegada pelos autores citados antes.

\*\*\*

Vejamos agora como os estudiosos tentaram explicar a diferença estilística que apontam. Sérgio Cabral adota uma explicação que lhe foi fornecida pelo próprio Ismael Silva em entrevista: "É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua ... O estilo não dava pra andar".<sup>35</sup> Esclarecem Máximo e Didier, que também entrevistaram o sambista: "segundo Ismael, à necessidade que os blocos têm de cantar sua música *marchando* e não *dançando*, deve o samba do Estácio de Sá as suas características".<sup>36</sup>

Tal motivo, por si só, é a meu ver inconsistente, pois não há nenhuma razão imanente que impeça a utilização do estilo antigo como estímulo ao desfile: as relações entre música e dança são mais flexíveis do que deixa supor Ismael. Em teoria, não se pode dizer que uma música qualquer determine de modo intrínseco a coreografia correspondente, nem deduzir um estilo musical de uma necessidade coreográfica. Mas se a explicação de Ismael "não encerra a questão" — como admitem em seguida os mesmos Máximo e Didier — ela aponta para uma direção importante.

música estava  
associada  
a um contexto  
de dança

malandro

bamba

\*

a  
diferença  
segundo  
IsmaelLoupin  
com  
dança

OK) Pois é preciso levar em conta que Ismael não está falando “em teoria”, mas de dentro de sua própria experiência. É provável que para ele e seus amigos fosse de fato impossível (ou pouco estimulante) desfilar ao som do estilo antigo. Este estava, como vimos, associado ao samba-de-umbigada, onde não há desfile, pois a dança é feita individualmente dentro de uma roda. Com o sucesso de “Pelo telefone” e a transformação do samba em canção de carnaval, o contexto coreográfico muda: não há mais roda, e sim o bloco, o grupo humano que se desloca pela rua, no qual todos dançam ao mesmo tempo. É provável que, ao menos em determinados círculos, o estilo antigo ainda estivesse demasiadamente associado ao contexto da roda para poder ser utilizado eficazmente no desfile. Assim, as transformações coreográficas teriam, como quer Ismael, um papel no abandono do samba “amaxixado”.

Mas vejamos as outras tentativas de explicação. Para Máximo e Didier, “as dessemelhanças rítmicas talvez se devam a ter sido [o novo estilo] criado a partir dos refrãos cantados nos improvisos e nas rodas de batucada”. Nele, o acompanhamento seria

feito basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados pelos próprios ritmistas ou por eles inventados. Se na Cidade Nova [isto é, no estilo antigo] as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas [sic], tudo é tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas.<sup>37</sup>

Para esses autores, trata-se pois em primeiro lugar de uma diferença de instrumentação. O estilo antigo seria caracterizado pelo uso de instrumentos europeus, e o estilo novo por instrumentos de origem africana (como a cuíca)<sup>38</sup> ou inventados no Brasil (como o surdo). Mas outra diferença se insinua no trecho citado. Os músicos da Cidade Nova são ditos treinados e bons tocadores. Quanto aos do Estácio de Sá, diz-se que suas mãos são desajeitadas e o acompanhamento que produzem, rudimentar. Assim, uma diferença de capacitação técnica é insinuada entre os dois sambas. Os instrumentos europeus vão junto com o treinamento especializado, enquanto aos afro-brasileiros corresponderia uma musicalidade por assim dizer selvagem, que à maneira do *bricoleur* evocado por Lévi-Strauss, lança mão dos objetos que encontra em seu caminho, cadeiras, copos, garrafas.<sup>39</sup>

Já Silva e Oliveira Filho, em vez de abordarem o tema pelo ângulo dos instrumentos, preferem o das origens sociais dos músicos. Mas a conclusão a que chegam é no fundo a mesma:

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante bem caracterizados. Para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, freqüentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abrasilizado da polca européia. Para os negros e mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abrasilizado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba.<sup>40</sup>

De um lado, a classe média (mesmo que baixa). De outro, os descendentes de escravos. Com os primeiros, a formação profissional que capacita a ler partituras, o saber musical de tipo europeu, e a conseqüente vinculação estilística à polca. Já os segundos perpetuariam na música a ausência de qualificação profissional de seus ancestrais; eles seriam salvos, no entanto, pela paradoxal capacidade de criar um gênero que, sendo novo, seria ao mesmo tempo o último estágio do batuque angolano.

As relações entre música e classes sociais são mais complexas do que aparecem nestas polarizações. Os próprios exemplos citados por Silva e Oliveira Filho as contradizem em parte: Donga e Sinhô, embora tivessem se tornado músicos profissionais, não passaram por nada que se possa chamar de “formação profissional”, nem pelo tipo de treinamento musical que habilita a ler partituras.<sup>41</sup> Embora sua música fosse gravada e tocada nos teatros por orquestras, eles próprios não eram músicos de orquestra, regentes ou arranjadores. Acrescente-se que eram ambos descendentes de escravos, o que os situaria, de acordo com os mesmos autores, no campo do estilo novo.

De fato, o problema crucial desta maneira de explicar a diferença é que a presença dos “músicos treinados”, embora fosse evidente no teatro e nas gravações que se faziam das composições de Donga, Sinhô etc., dificilmente pode ser imputada ao samba tal qual era praticado na sala de jantar de Tia Ciata. Na discussão que fizemos de “Pelo telefone” e de sua origem, ficou claro que também esse samba nasceu de improvisações e de rodas, ao som de palmas cadenciadas e de instrumentos inventados por eles mesmos (como o prato-e-faca) —, características que, segundo os autores citados antes, seriam definidoras do estilo novo. Se as festas da famosa baiana eram freqüentadas por “bons tocadores de flauta, clarineta” etc., estes normalmente limitavam suas

\* Como se não tivesse havido pessoas de alta qualificação técnica entre os escravos no Brasil! Sobre o assunto, Karasch, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*, p.276-81 (“Profissionais especializados e artesãos”) e 281-4 (“Músicos e artistas”).

Tia Ciata  
também  
escravos

a importância  
da percussão  
no estilo antigo

participações à sala de visitas, onde havia o baile animado pelo choro. São raríssimos os testemunhos indicando a presença de instrumentos europeus outros que violão e cavaquinho nas rodas de samba das tias baianas. Conheço uma menção ao clarinete num depoimento de um neto de Tia Ciata,<sup>42</sup> e menções à flauta, que em pelo menos um testemunho figura como excepcional: “antigamente, quando numa festa de samba aparecia uma flauta, era uma novidade ... a semana inteira o comentário era este: — ‘Ah! Mano véio, *Bambala* deu um samba na hora!... Teve até flauta! — Que está dizendo?! — Juro por essa luz que está me alimiando (sic).”<sup>43</sup>

O único músico identificado ao estilo antigo que se enquadra perfeitamente na caracterização proposta por Silva e Oliveira Filho é Pixinguinha, este sim versado em teoria musical, músico de orquestra, maestro e arranjador. Mas ele era, do ponto de vista da casa de Tia Ciata, muito mais um homem do choro que do samba: “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contra-canto com a flauta, mas não entendia nada de samba”.<sup>44</sup>

Pixinguinha escreveria na década de 1930 a parte orquestral de inúmeras gravações de sambas, tanto no estilo antigo como no novo. Além disso, é autor de várias composições que foram gravadas com a indicação de gênero — samba. Só se pode explicar que ele se afirme alheio ao assunto se se leva em conta a diferença entre as categorias de samba folclórico e samba popular, ou em outras palavras, samba caseiro e samba de estúdio de gravação. Deste último, Pixinguinha entendia, mas quanto ao primeiro, considerava que o verdadeiro especialista era João da Baiana.

*Samba de estúdio (popular) \*\*\**

As explicações até aqui propostas para as diferenças entre os dois tipos de samba não são conclusivas, pois ambos podem ser tocados por brancos ou negros, por orquestras e grupos de batucada, em teatros ou em reuniões caseiras. Tinhorão compreendeu isso quando propôs uma outra explicação para a diferença:

Todos esses sambas já produzidos para a gravação em disco nessa primeira fase que se estenderia de 1917 a 1927 guardam entre eles a marca sonora de seu parentesco com os sambas de partido-alto dos baianos. ... Foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saída das camadas baixas cariocas igualmente herdeiras de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos ... fizesse sua entrada no cenário da criação popular no Rio de

Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio.<sup>45</sup>

O problema é que, se existe alguma documentação sobre as tradições baianas que estariam na origem do primeiro tipo de samba, o mesmo não se pode dizer da suposta “tradição carioca de sambas de roda”. Segundo o consenso dos estudiosos, como vimos, o samba folclórico foi introduzido no Rio em fins do século XIX, não existindo pois ali como tradição autóctone. Se outras práticas musicais assimiláveis ao samba existiam, como parece provável, nada sabemos sobre elas.

Além do mais, o estilo antigo já é um misto baiano-carioca (para não falar das outras contribuições ainda mal conhecidas, como a dos ciganos que mencionaremos à frente). Sinhô era carioca e fez dos ataques aos baianos um de seus temas prediletos. João da Baiana, apesar de seu nome, tinha nascido no Rio, e dizia orgulhar-se de ter “vencido” seus irmãos nascidos na terra da mãe. Quanto ao estilo novo, Lopes mostrou a enorme contribuição de músicos e tradições musicais de outros estados (Minas, Pernambuco etc.) à sua configuração final.

Uma maneira de escapar a essas objeções é afirmar que a partir dos anos 1920 os habitantes do Rio já teriam criado, a partir do samba introduzido pelos baianos e das demais influências, uma nova modalidade de samba folclórico, não sendo pois seus herdeiros como quer Tinhorão, mas seus *inventores*.

Essa é a posição do próprio Ismael Silva em seu depoimento a Cabral: ele reivindica a invenção do novo estilo como uma necessidade decorrente da prática do desfile.<sup>46</sup> Também aponta neste sentido o depoimento de Bucy Moreira ao mesmo Cabral, ao contar que uma vez encontrou um grupo reunido para cantar samba nas redondezas do Estácio: “eu cheguei e perguntei: ‘o que é isso?’ E disseram: ‘é um samba moderno que o Rubem fez’.”<sup>47</sup> O “Rubem” é Rubem Barcellos, irmão de Bide, que morreu prematuramente e que teria sido um dos primeiros a compor no estilo novo. O samba de Rubem é pois definido como “moderno”, o que implica dizer que sua particularidade não estaria no vínculo a uma tradição, mas na criação de algo novo.

Obviamente, as “razões” da distinção do samba em estilo novo e antigo são múltiplas e variadas. Nelas há lugar para a inovação estética e também para a passagem entre os domínios do folclore e do popular, sugerida por Tinhorão. De fato, as diferentes categorias nas quais, num momento dado, a sociedade divide seu universo musical, se influenciam mutuamente, num processo contínuo de repercussões recíprocas e seleção de elementos. E elas se transformam não apenas devido a essa influência mútua, mas também devido à sua dinâmi-

ca própria, baseada como vimos na criatividade dos músicos, e além disso em fatores musicais e extramusicais de toda ordem. É deste processo complexo que estou procurando dar conta no caso das transformações do samba carioca.

Nos capítulos seguintes, a mudança estilística do samba será abordada a partir de vários temas: os lugares em que passa a ser praticado, seu estatuto enquanto objeto de trocas econômicas, sua forma, seus assuntos, sua associação com personagens típicos da cidade. Todos estes temas fornecerão, espero, um quadro a partir do qual o sentido social da mudança de paradigma rítmico pode ser compreendido.

→ ok!  
 chamadp. naradade no  
 objeto de pesquisa;  
 história e análise musical

## 2. O passarinho e a mercadoria

Assim como o estilo antigo esteve associado à casa de Tia Ciata, o estilo novo teve também seus lugares sociais de predileção, cujo exame se impõe para sua compreensão. Entre estes, parecem-me especialmente interessantes os blocos e os botequins. Os blocos foram os predecessores imediatos das escolas de samba. Reuniam, como ainda hoje reúnem, grupos de carnavalescos, geralmente do mesmo bairro, que em torno de um estandarte cantavam e desfilavam pelas ruas. Outras denominações para esse tipo de agrupamento eram cordões e ranchos; a primeira cai em desuso nos anos 1910, e a segunda passa a se referir, um pouco mais tarde, a agrupamentos de proporções bem maiores. Assim, a denominação “bloco” ganha importância nos anos 1920, e a imprensa carioca, que sempre promovia os desfiles dos diferentes agrupamentos, cria em 1926 o “Dia dos Blocos” no carnaval.<sup>1</sup> Alguns blocos se limitavam a cantar as músicas de sucesso daquele ano, mas outros cantavam canções feitas por seus próprios participantes. Neste último caso, a prática corrente nos anos 1930, como veremos a seguir, era que a composição se limitasse a um estribilho cantado por todos, o qual era seguido pela improvisação de alguns solistas.<sup>2</sup>

Quanto ao botequim, ele é para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o *café* para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade. Nas biografias de sambistas do estilo novo há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados de fazer samba: o do “Apolo”, onde se reunia o grupo do Estácio,<sup>3</sup> o do “Carvalho”, freqüentado por Noel Rosa,<sup>4</sup> e muitos outros. Uma de suas melhores descrições está no samba “Conversa de botequim”, de Noel Rosa e Vadico, onde se enumeram com humor todos os serviços que se espera de um garçom de botequim: além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente “pendurar” a conta.

O botequim é para o sambista do período um ponto tão habitual que é chamado às vezes de “escritório”, como em outra parte da letra do samba que

Pl. Estácio  
 am. go.  
 tra ciata

Pl. Estácio  
 blocos e  
 botequins

cordões  
 ranchos  
 blocos

botequim  
 como  
 escritório