

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

CRISTIANE FADEL SCARINI

**SAMBA, AGONIZA MAS NÃO MORRE:
DOS TERREIROS À INDÚSTRIA CULTURAL**

UFRJ/CFCH/ECO

Rio de Janeiro

2008

Cristiane Fadel Scarini

SAMBA, AGONIZA MAS NÃO MORRE: dos terreiros à Indústria Cultural

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro

2008

Scarini, Cristiane Fadel.

Samba, Agoniza mas não Morre: dos terreiros à Indústria Cultural / Cristiane Fadel Scarini. Rio de Janeiro, 2008.

60 f.:

Monografia (Graduação em Comunicação Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação. 2008

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

1. Samba. 2. Comunicação Social Monografia.
I. Coutinho, Eduardo Granja (Orient.).
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Cristiane Fadel Scarini

SAMBA, AGONIZA MAS NÃO MORRE: dos terreiros à Industria Cultural

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2008.

Prof. Eduardo Granja Coutinho, ECO/UFRJ

Prof. Banca examinadora, ECO/UFRJ

Prof. Banca examinadora, ECO/UFRJ

Prof^a Dr^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer ao Professor Eduardo Granja Coutinho, por me possibilitar uma orientação segura e tranqüila, que tanto facilitou meu trabalho de pesquisa.

Ao Professor José Henrique, meu grande amigo, que me apoiou e orientou durante todos esses anos de estudo.

À Professora Fátima Fernandes, por sua paciência e dedicação.

Ao querido amigo Diogo, pelo seu apoio, força e incentivo, e por acreditar até o final que esse projeto se realizaria.

A todos os meus amigos, pela solidariedade e paciência.

E finalmente à minha querida mãe, pois tudo que faço é por e para você.

**O samba é o tesouro maior
Que se tem nessa vida
O samba é a liberdade
Sem sangue, sem guerra
Quem samba é de boa vontade
E tem paz nessa terra**

CANDEIA - 1970

RESUMO

SCARINI, Cristiane Fadel. **Samba, Agoniza mas não Morre**: dos terreiros à Indústria Cultural. 2008. Monografia (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Esta monografia consiste na análise das transformações ocorridas no samba do Rio de Janeiro, desde suas origens no início do século XX até os meados dos anos 40, sob a ótica do embate entre a ideologia da Indústria Cultural, que atende aos interesses do mercado, e a preservação das tradições na cultura popular. Contém uma abordagem panorâmica da formação da música popular brasileira pautada no desenvolvimento da indústria e do mercado fonográfico no país. Aborda o surgimento da rádio no Brasil e sua influência, possibilitando a profissionalização de compositores marginalizados. Enfatiza os períodos da história do samba que constituem momentos cruciais nesse processo de assimilação da música popular de origem negra pela elite branca para uma melhor compreensão de como elementos simbólicos relacionados com a questão da identidade foram traduzidos e reproduzidos por esta manifestação cultural, passando pela oficialização do carnaval pelo Estado e, conseqüente, pela institucionalização do samba. Destaca também alguns movimentos e discursos de resistência a esse processo de expropriação, numa tentativa de resgate e afirmação da linguagem popular.

SAMBA, INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA POPULAR.

ABSTRACT

SCARINI, Cristiane Fadel. **Samba, Agoniza mas não Morre**: dos terreiros à Indústria Cultural. 2008. Monografia (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

This monograph is the analysis of changes in the Rio de Janeiro samba, since its origins early in the twentieth century until the mid-40s, from the viewpoint of the clash between the ideology of the Culture Industry, which meets the interests of the market, and preserve traditions in popular culture. It contains an overview of the formation of Brazilian popular music based on the development of industry and phonographic market in the country. It addresses the emergence of radio in Brazil and its influence, enabling the professionalisation of composers marginalized. Emphasizes the periods in the history of samba that is crucial moments in this process of assimilation of the popular music of black origin by the white elite to a better understanding of how symbolic elements related to the issue of identity was translated and reproduced for this cultural event through official Carnival of the state and, consequently, the institutionalization of the samba. It also highlights some movements and speeches of resistance to this process of expropriation, in an attempt to rescue and affirmation of popular language.

SAMBA, CULTURAL INDUSTRY, POPULAR CULTURE.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A FORMAÇÃO DO SAMBA CARIOCA	11
2.1	A realidade do Rio de Janeiro no início do século XX.....	11
2.2	O surgimento do samba e as tias baianas	13
2.3	<i>Pelo Telefone</i> e a assimilação da cultura popular pelo mercado.....	19
2.4	O samba do Estácio.....	22
3	O SAMBA E A CULTURA NACIONAL	27
3.1	O samba e a modernidade.....	27
3.2	Contexto cultural no Estado Novo: o samba e a malandragem.....	28
3.3	O carnaval e a oficialização do samba	32
4	O SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	38
4.1	A Indústria Cultural.....	38
4.2	As influências do rádio e da indústria fonográfica no samba.....	40
5	TRADIÇÃO E RESISTÊNCIA DO SAMBA	48
5.1	O discurso da autenticidade e da tradição.....	49
5.2	Agoniza, mas não morre	51
6	CONCLUSÃO	55
	REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro verdadeiro.
Samba,
Negro, forte destemido,
Foi duramente perseguido
Na esquina, no botequim, no terreiro,
Samba, inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu
Mudaram toda a sua estrutura
Te puseram outra cultura
E você nem percebeu.
(NELSON SARGENTO, 1978)

Agoniza mas não morre é um samba de Nelson Sargento da Mangueira. Foi gravado em 1978 por Beth Carvalho e incluído com grande sucesso no LP da cantora *De pé no chão*, tornando-se a partir daí um verdadeiro hino de resistência do samba. Segundo o próprio Nelson Sargento, um dos maiores compositores de samba da história da Mangueira e do país, o samba não morreu. A morte do samba implicaria a morte de uma parte significativa da cultura brasileira.

As grandes transformações políticas e econômicas que marcam o início do século XX têm seus reflexos na vida social e cultural brasileira. As primeiras décadas desse século são marcadas pela busca incessante da modernidade, caracterizadas no Brasil por um ritmo de vida intenso e por uma nova organização urbana: construção de largas avenidas, novos edifícios e parques no modelo europeu. Essas mudanças são simultâneas ao nascimento e consolidação do ritmo que veio a se tornar uma das maiores manifestações culturais brasileiras: o samba. Os negros continuaram a preservar e vivenciar sua cultura nos grandes centros urbanos. Foi dessa forma que o samba se desenvolveu no centro da cidade do Rio de Janeiro.

A partir dessas observações, neste trabalho tem-se como objetivo estudar as transformações estéticas e sociais que o samba do Rio de Janeiro sofreu com a chegada da indústria fonográfica e a implementação dos novos meios de comunicação de massa, simultaneamente à modernização da cidade, do início do século XX até meados os da década de 40. Considerando suas origens e sua história, analisa-se como o samba foi se transformando para se propagar no rádio e na indústria dos discos, ao mesmo tempo em que se tornava símbolo nacional.

Neste trabalho também se pretende criticar a forma como o samba foi incorporado à lógica do mercado, porém sem adotar uma visão pautada no discurso tradicionalista. Apesar de ter sofrido transformações, expropriações por parte das classes dominantes e ter perdido seu lugar nos terreiros das escolas de samba, este continua sobrevivendo, numa “língua toda vida marginal” (COUTINHO, 2002, p. 122).

Durante muito tempo a música popular foi deixada de lado nas análises referentes à música moderna. Atualmente, porém, já se tem uma bibliografia bastante interessante sobre a música popular brasileira. Nos últimos anos, muitos estudiosos dedicaram suas teses e trabalhos ao samba. Por meio desta monografia pretende-se não apenas se juntar a eles, mas através de uma linguagem dinâmica e letras de sambas conhecidos, fazer com que mesmo um leitor leigo em música compreenda a história e o dinamismo deste ritmo tão importante para a cultura brasileira.

Como metodologia desse trabalho utiliza-se uma linha de pesquisa que relaciona comunicação, cultura, música popular brasileira e a Indústria Cultural. Foram utilizadas pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, consultando livros, teses, monografias, artigos de periódicos, documentários, acervos de rádio, discos e CDs de samba, depoimentos e entrevistas colhidos pelo Museu da Imagem e do Som (MIS). Também houve uma pesquisa, na qual a participação, a convivência e as visitas a diferentes rodas de samba renderam material de imprescindível importância.

No Capítulo 2, descrevem-se o cenário político-econômico brasileiro na cidade do Rio de Janeiro do início no século XX e as diversas transformações por que passava a cidade, para que se possa entender o surgimento do samba, suas origens e como o ritmo se desenvolveu nas casas das tias baianas, passando pela gênese do samba sincopado do Estácio.

No Capítulo 3, aponta-se o caminho que levou o samba ao **status** de símbolo oficial do Estado Novo. Para isso, estudou-se a política de nacionalização do samba e o processo de institucionalização das Escolas de Samba adotada pelo Estado Novo.

No Capítulo 4, a discussão gira em torno das influências da Indústria Cultural e dos meios de comunicação de massa no samba. Para isso, fez-se uma análise teórica do conceito Indústria Cultural a partir dos pensadores da Escola de Frankfurt, procurando compreender as transformações provocadas na música popular pelos adventos da indústria do entretenimento no Brasil, priorizando o disco e o rádio.

No Capítulo 5, inicia-se uma breve discussão sobre a ideologia da “pureza” e “autenticidade” do samba como música popular brasileira.

No Capítulo 6, apresentam-se às conclusões finais de que o samba agoniza, mas não morre.

É válido ainda lembrar que não é intenção deste trabalho sustentar a ideologia de pureza do samba, tampouco tratá-lo como produto comercial. É inegável que a Indústria Cultural em vários momentos transformou o samba em produto de massa, do mesmo modo que ela se utilizou dele para se consolidar no país. Mas, por outro lado, o samba como gênero musical encontrou forças e sobreviveu, mantendo suas raízes. Por isso, se buscou levantar aspectos que ligassem o samba à modernização do país, pois para entender como o samba se tornou uma das maiores expressões da cultura brasileira é necessário compreender como ele se formou e se transformou no coração da cidade do Rio de Janeiro.

2 A FORMAÇÃO DO SAMBA CARIOCA

Neste capítulo, a partir de um breve panorama da realidade político-social do Rio de Janeiro, analisam-se as origens e transformações que o samba sofreu nas primeiras décadas do século XX.

2.1 A Realidade do Rio de Janeiro no início do século XX

No final do século XIX, o Rio de Janeiro sofreu com o crescimento populacional oriundo de uma grande migração: libertos das fazendas do Vale do Paraíba, devido à decadência do cultivo de café, alforriados com o fim da Guerra do Paraguai, a calamidade da seca nordestina de 1877, e o término da campanha de Canudos foram alguns motivos responsáveis por essa massa migratória (LOPES, 1992). A abolição da escravatura encerra um largo ciclo da história brasileira, substituindo a ordem senhorial e escravocrata por uma burguesa e republicana. Essa elite perseguia o estilo de vida da **belle époque** europeia, ávida por modernidade. Era o tempo do *Rio civiliza-se*, expressão usada na época.

O Rio de Janeiro ascendeu ao século XX com crise habitacional, surtos epidêmicos, ruas esburacadas, becos escuros e pobreza, apesar do crescimento industrial. Em seu porto havia grande circulação de mercadorias proveniente de relações comerciais internacionais, mas a cidade não estava preparada: as ruas eram estreitas e congestionadas. A cidade “precisava” de reformas modernizadoras favoráveis ao desenvolvimento desse efervescente processo de industrialização e às idéias capitalistas. O então presidente Rodrigues Alves (1902-1906) trabalhou juntamente com o prefeito e engenheiro Pereira Passos na campanha que ficou conhecido como *bota-abaixo*.

Essa reforma modificou radicalmente a fisionomia da cidade. O centro do Rio de Janeiro foi inteiramente reurbanizado com a criação da Avenida Central (atual av Rio Branco), belos jardins, praças e chafarizes, tudo no melhor estilo parisiense, na tentativa de sintonizar a cidade com a modernidade e implantar o estilo de vida europeu. Isso resultou na expulsão dos moradores pobres que residiam os casarões antigos do centro, zona portuária e imediações. Um exemplo foi o despejo do cortiço *Cabeça de porco*, um dos mais célebres da época, que em seus tempos áureos chegou a ser ocupado por cerca de quatro mil pessoas. Ao longo da

avenida foram construídos grandes edifícios de cunho comercial, diferente do que ocorreu em Paris. Isso afastou os pequenos comerciantes que não tinham condição de se manter, fazendo da avenida um lugar para a nova sociedade burguesa carioca, onde se instalariam os principais cafés e cinemas da cidade. Essas medidas foram apoiadas pela elite e imprensa da época (ALENCAR, 1968).

Para os moradores que haviam sido expulsos não foi oferecida nenhuma compensação. Com a valorização dos terrenos no centro, e sem ter aonde ir, essas pessoas começaram a montar barracos nas encostas dos morros e a se deslocarem para uma área bem próxima ao centro, que ficou conhecida como “Pequena África”, compreendendo a área vizinha à zona portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo) até a Cidade Nova (Estácio e o morro de São Carlos). É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senados Eusébio, Marquês de Sapucaí, Barão de São Felix e Largo do São Francisco que a maioria negra vai se instalar.

Com um visível perigo de epidemias devido às precárias condições de vida da maior parte da população, foi implantada uma campanha de vacinação obrigatória que culminou com a Revolta da Vacina pelas ruas da cidade. O bairro da Saúde foi um ponto forte do movimento, pois a maior parte dos rebeldes era de origem baiana, pobre e negra, que havia se unido profundamente. Mais forte do que a questão da territorialidade é a irmandade entre seus membros, uma energia traduzida em união e força (SODRÉ, 1988).

Para o pleno desfrute dos tempos modernos, era preciso afastar esse “povo” de pele escura, mestiço e negro, bem como suas expressões, sua fala e suas práticas culturais. O ideal civilizatório branco procurava anular a cultura popular, complexa coesão de nossa riqueza cultural. Facilmente se observa o paradoxo tradição x moderno, um confronto de duas culturas: o da elite, baseada na importação do estilo de vida europeu, e o popular, fortemente marcada pela cultura negra.

Assim, inicia-se a negação dos valores ligados ao popular, uma vez que esta cultura representaria o atraso perante as idéias modernas. A consequência disso é a repressão que sofre, por exemplo, o seresteiro e o violão, que começa a ser visto como símbolo da vadiagem e da malandragem. Perseguiam-se os macumbeiros, os curandeiros, ou mesmo os freqüentadores de bares e botequins, assim como as festas populares da Glória e da Penha. Ficou conhecido o episódio em que João da Baiana teve seu pandeiro confiscado durante a Festa da Penha.

[...] samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. [...] Uma vez Pinheiro Machado quis saber porque. Houve uma festa no Morro da Graça - o palácio dele - e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, Marechal

Hermes, Coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. [...] Ele então perguntou porque eu não fora a casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na Festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do “seu” Oscar, “O Cavaquinho de Ouro”, na rua da Carioca n.1908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o “seu” Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana - Senador Pinheiro Machado” (JOÃO DA BAIANA, 1970, p.57).

Como se pode notar, era necessário uma “mediação”, um conhecimento com um membro da elite para que o sambista pudesse se proteger das investidas policiais.

Apesar de décadas de exclusão, a cultura negra sobreviveu marcando significativamente os principais gêneros musicais urbanos. Nesse momento de negação e perseguição, esses negros construíram uma rede própria de relações, reunindo elementos de sua cultura que estavam dispersos desde a escravidão.

2.2 O surgimento do samba e as tias baianas

Na África negra, a música é um elemento central e de grande importância na cultura e tem como característica a ligação com o sagrado, servindo como instrumento elo entre o mundo dos vivos e os espíritos dos mortos. É uma música baseada na percussão rítmica dos tambores, que também são considerados sagrados. As religiões afro-brasileiras preservaram esse aspecto. Na umbanda e no candomblé, a música sempre esteve presente durante o ritual e é o instrumento de invocação dos orixás. É um elemento formador de identidade entre seus adeptos dentro do terreiro.

No início do século XX, já havia muitos terreiros de candomblé espalhados pela periferia da cidade do Rio de Janeiro. Os quintais e os terreiros eram espaços onde os negros reuniam suas tradições, músicas e religião, como o jongo, o lundu, o calango, a chula, rodas de capoeira e outras manifestações culturais. Essas comunidades estavam à margem da sociedade e, dessa forma, esses rituais não simbolizavam apenas a religião, mas também uma espécie de resistência cultural e de preservação das raízes africanas.

Como, no período da escravidão, qualquer culto não cristão era considerado sacrilégio, os negros disfarçavam e fingiam que estavam se divertindo, que seu canto era profano, era festa. Assim, o tempo passou e as gerações seguintes de negros acabaram por confundir as coisas, a cantar o canto santo longe dos santos, nas festas,

nas ruas, no Carnaval. Virou samba mesmo (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998, p.75).

Era evidente que a cultura negra trazida da África pelos escravos teve forte contribuição para formação do samba. Grande parte dos escravos trazidos para o Brasil era de origem banto (ou bantu). Estes negros que com trabalho escravo participaram da produção do açúcar no Nordeste e do café no Vale do Paraíba, introduziram instrumentos como o ganzá, a cuíca e o reco-reco, de vital importância para formação do samba enquanto ritmo. Entre as tradições trazidas de sua terra natal estava uma dança chamada umbigada, na qual formava-se uma roda com homens e mulheres e do centro um participante escolhia um parceiro do sexo oposto dando uma “umbigada”, com a intenção de convidá-lo para dançar, enquanto todos cantavam, acompanhando com palmas e instrumentos como pandeiro, prato e faca e chocalho. A pessoa que iniciou a dança deixa o centro, voltando para roda, e seu parceiro escolhe um novo par sucessivamente até que todos dancem (LOPES, 2003).

O lundu, ritmo típico das senzalas onde se dançava a umbigada, é considerado o ancestral do samba. Uma característica estrutural importante é que se cantava uma estrofe solo com um refrão fixo de resposta. Enquanto o lundu era derivado das festas e batucadas dos escravos, o maxixe, ritmo importante na formação do samba surge no Brasil com a chegada da polca, em meados do século XIX. O maxixe passa a fazer parte dos repertórios de grupos de choro no Rio de Janeiro. Para Vianna, o maxixe foi uma versão brasileira da polca (VIANNA, 2002, 50).

No início dos anos 1920 o maxixe, juntamente com outras músicas latino-americanas como o tango argentino ou os ritmos caribenhos, por exemplo, se faziam presentes na Europa, particularmente em Paris, a capital européia mais cosmopolita do período. Entretanto, o nosso maxixe de “exportação” era um maxixe “manso” um pouco polido em seu ritmo e em seus passos sensuais e sedutores (FENERICK, 2002, p. 43).

Apesar dos fortes laços com a cultura africana, influências vindas da Europa, sobretudo de Portugal, também foram importantes na formação da música brasileira.

De Portugal, recebemos todo sistema harmônico tonal que é o próprio fundamento de toda música do Ocidente. Vieram, com os portugueses, todos os instrumentos musicais básicos como a flauta, o cavaquinho e o violão, que irão desempenhar, quase meio século mais tarde, um papel preponderante na formação do choro e em toda música instrumental executada por pequenos grupos (VASCONCELOS, 1964, p. 20).

Segundo Vianna:

Não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram deste processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais (VIANNA, 2002, p. 35).

Assim, no início do século XX, o samba no Rio de Janeiro estava totalmente associado aos negros e mestiços emigrados da Bahia. Segundo Carlos Sandroni (2004), este tipo de samba era diferente do samba carioca e urbano, a expressão tipicamente brasileira que conhecemos hoje.

Como o Rio de Janeiro havia sido um grande porto negreiro, após a abolição, o fluxo de emigrantes baianos aumentou em busca de melhores condições de vida, uma vez que muitos negros já identificavam a cidade com suas origens. Os principais destinos dos emigrantes negros e mestiços, a maioria originária da Bahia, eram os bairros próximos ao Cais do porto, Praça Onze e Cidade Nova. Surge “A Pequena África” denominação dada por Heitor dos Prazeres, um dos pioneiros sambistas carioca, para esse trecho do Rio de Janeiro. Mas essa região estava às margens do processo de urbanização, ou melhor, da cidade idealizada de Pereira Passos. Apesar de não ser absorvida pela cidade moderna, essa comunidade precisava do seu próprio espaço.

A idéia de território ou espaço está estreitamente ligada à questão da identidade. Quando um grupo demarca seu espaço ele na verdade está tentando estabelecer a sua diferença em relação aos outros (SODRÉ, 1998). Defender esse espaço passa a ser uma estratégia de sobrevivência, não apenas no sentido de propriedade, mas de pertencimento a um grupo, numa rede de relações.

Formalmente, temos o Estado com uma visão “europeizada” impondo padrões de conduta e valores. Na realidade, o que existe é uma sociedade fragmentada, que está à margem da vida política e cria seus próprios meios de integração. Segundo Lopes (2003): “A semente da favela saiu do cortiço, deixou a cidade e subiu o morro”.

Os negros baianos radicados no Rio de Janeiro cultivaram suas tradições. Novos hábitos, costumes e valores influenciaram a cultura carioca, ainda que contrastassem nitidamente com os valores introduzidos pela modernidade. Era um povo festeiro, a maioria de origem do Congo e da Angola, que gostava de dança e batuque. Fora da esfera do Estado, eles criaram suas próprias organizações: ranchos, cordões, terreiros.

A Praça Onze e o bairro da Saúde eram os redutos de macumba, festas e carnaval. Já naquela época se denominava pagode a reunião de boêmios, músicos e cantores, que

puxavam pontos de orixás, marchas-de-rancho, maxixes e chulas. Rodas se formavam nos quintais e ali mesmo era renovado o clima dos lundus, com umbigadas e ritmo marcado nos pés e nas mãos (COSTA, 2002, p. 25).

No início do século XX, havia grandes festas nas casas das “tias baianas” da Saúde. Elas foram de grande importância qualquer que seja o ângulo em que se observe a fixação do samba no país. Não apenas foram responsáveis por guardarem cultos e ritos da Bahia para o Rio de Janeiro, mas foram transmissoras dessa cultura oral para seus descendentes. Elas recepcionavam em suas casas os negros recém-chegados à capital federal. Nota-se que “tia” tem aqui uma conotação de respeito e carinho.

Essas mulheres negras baianas tiveram um papel social muito importante. Um dos primeiros ranchos cariocas surgiu na Pedra do Sal, junto ao bairro da Saúde, na casa da tia Sadata. As festas podiam durar dias e as tias cuidavam para que houvesse quitutes quentes e para que o samba não morresse: tudo regado cuidadosamente a muitos comes e bebes. Tia Bebiana, Tia Gracinda, Tia Veridiana, Tia Rosa Olé, Calu Boneca, Perciliana, Amélia do Aragão e Celeste são alguns nomes lembrados por Moura (1983). As três últimas, respectivamente, eram as mães dos conhecidos músicos Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres. Havia muitas “tias”, mas uma ficou especialmente conhecida, tia Ciata, a Hilária Batista de Almeida. Suas festas eméritas e especialmente alegres eram freqüentadas e citadas nas entrevistas pelos primeiros compositores de samba a fazerem sucesso no início do século passado: Pixiguinha, João da Baiana, Sinhô, Donga, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros.

A casa de tia Ciata parece ter sido uma verdadeira escola, onde os batuqueiros cariocas puderam entrar ter contato com o “samba à baiana”, mais corrido e chulado. A partir disso, foram-se criando os partidos e consolidando-se o “samba de partido-alto” (ainda com força do batuque primitivo, chamado também “pagode”), ao qual aliou-se o samba baiano misturado às modinhas e lundus que circulavam no Rio de Janeiro (TRAMONTE, 2001, p. 31).

Essas festas reuniam num só lugar os diversos elementos da cultura africana: sua música, sua dança, culinária e religião. Tia Ciata era mãe de santo, festejava seus orixás e tinha um profundo conhecimento sobre o candomblé. Nessas reuniões, músicas profanas surgiam naturalmente a partir de músicas religiosas.

A casa da tia Ciata era marcada por seu trabalho no candomblé, e a música que acontecia nas festas não estava dissociada disso. [...] os cultos e as músicas faziam parte de um mesmo quadro cultural. Não é por acaso que o lugar onde se criam sambas passou a ser chamado de terreiro (VIANNA, 2004, p.21).

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), o sambista João da Baiana revela a relação entre o samba e o ritual religioso:

Havia o candomblé e neste vinha o Gegê, Nagô e Angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeiro vinha a seção recreativa depois vinha a parte religiosa (JOÃO DA BAIANA, 1970, p.52).

A casa de tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna em frente a Praça Onze, era uma legítima casa de cômodos, com seis quartos, duas salas, longo corredor e quintal com árvores. Segundo Pixinguinha, tocava-se “choro na sala e samba no quintal”, pois o samba não era tolerado pela polícia. Ter uma roda de choro na sala confundia os policiais. Daí saía polcas, maxixes e choros. Na sala de jantar tinha o samba ritmado por palmas e o quintal ou terreiro era o palco das rodas de capoeira e trabalhos de candomblé (MOURA, 1983).

Na sala (da casa da tia Ciata), o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo musica instrumental quando apareciam os músicos profissionais, muitos das primeiras gerações dos filhos dos baianos, que freqüentavam a casa. No terreiro, o samba raiado e as rodas de batuque entre os mais moços. (...) As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga (filho de mãe baiana), João da Baiana (idem), Heitor dos prazeres (também filho de mãe baiana), surgem ainda crianças naquela rodas, onde aprendem as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca (MOURA, 1983, p. 103).

Tia Ciata também era grande partideira, se destacando nas rodas de partido alto, e dançava “miudinho” (forma de dançar de pés juntos). Donga assim definiu as festas na casa da Tia Ciata.

Conforme a quantidade de pessoas, ou qualidade, uns preferiam brincar no quintal, onde se realizavam os batuques, principalmente os mais velhos, com seus pandeiros, e as baianas, estas ostentando balangandãs, camisu, cabeção de crivo, saias bordadas e anáguas de crivo bordadas. Os calcanhares bem arranhados com cacos de telhas. Combinava-se se o samba seria corrido ou partido alto. Se fosse partido alto, as veteranas focavam perto dos tocadores, raiadores, e das cantoras de chula, estas com seus panos da costa, ou xales de rica confecção. Assim que acabava a parte cantada, as baianas davam início a dança, rodando três vezes em torno dos músicos, fazendo o miudinho (mexendo os quadris) e deixando cair os xales até a cintura. Os sapateados das baianas ganhavam aplausos. O conjunto musical era composto de pandeiros, prato e faca de mesa, um dois violões, cavaquinho sem palheta e dois ou três cantores. Quando o samba era importante mesmo, aparecia o maior flautista do gênero, o João Flautin (DONGA **apud** CABRAL, 1974, p. 4).

Tia Ciata ficou muito conhecida após curar o presidente da República Venceslau Brás com ervas naturais e rezas de um problema que não conseguia ser resolvido pelos médicos da época. Como forma de retribuição, o presidente deu ao marido de Tia Ciata um cargo no gabinete do chefe de polícia (MOURA,1983). Assegurada pela posição do marido, que era funcionário da polícia, Tia Ciata conseguiu estabelecer uma rede de contatos em outros segmentos sociais. Recebia em sua casa políticos, intelectuais, boêmios, batuqueiros e músicos, pessoas de diversos espaços culturais. Alguns jornalistas e intelectuais como João do Rio, Manoel Bandeira, Mário de Andrade e Francisco Guimarães (o cronista Vagalume) se tornaram freqüentadores das festas. Como o rádio ainda não existia, essas festas ajudavam a divulgar a cultura popular nas outras camadas sociais.

Tia Ciata também fez de sua casa ponto de partida de ranchos carnavalescos. Segundo Vagalume, rancho que saísse sem passar na casa da Tia Ciata não era levado em consideração.

Os sambas na casa de Asseiate eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos da roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do “tabaque” (GUIMARÃES, 1933, p.57).

Para Moura “a casa da Tia Ciata condensava a ambiência sonora de um momento que acabou sendo social, política e etnicamente fundamental para a nossa consolidação identitária, algo que ultrapassa, portanto, o limite especificamente musical” (MOURA, 2004, p.100).

Assim, a casa da tia Ciata representava um espaço simbólico de resistência e produção cultural, onde a comunidade e a cultura negra se protegiam da repressão e vivenciavam uma cultura diversificada e heterogênea. A religião e a música são as principais manifestações dessa cultura e se espalham pelos subúrbios do Rio de Janeiro, construindo uma identidade coletiva.

Vestida de baiana, Tia Ciata também comercializa seus elogiados quitutes pelas ruas do Rio de Janeiro e alugava vestidos tradicionais, comprovando a força, coragem e capacidade organizativa dessas mulheres. Os tabuleiros das tias baianas se espalharam pela cidade e eram tradicionais em festas de igrejas, como a da Penha e da Glória. Essas “tias” exerciam papel de liderança dentro das comunidades negras, pois os vínculos conjugais foram fragilizados durante a escravidão. Fosse pela culinária, trabalho doméstico ou algum trabalho avulso, elas já ajudavam ou, às vezes, até sustentavam a casa. De certa forma, o modelo burguês que impõe a mulher apenas o espaço do lar e a criação dos filhos não se sustentava nas camadas

mais populares. Essas mulheres se destacam não somente pela força, mas pela iniciativa e maior liberdade se comparadas a mulheres de outros segmentos sociais. Também é válido ressaltar que a idéia de parentesco na ordem burguesa está ligada aos laços sanguíneos. Na “Pequena África”, as pessoas estão ligadas também pelos valores éticos e pela cultura. E as “tias” são as matriarcas dessa grande e extensa família.

No início do século, as tias baianas mandavam no arraial. As rodas de samba e capoeira começavam a atrair cada vez maior número de simpatizantes, apesar de estigmatizados pela imprensa como “batusques sertanejos” ou “sambas quilombados”. Na festa da Penha, as barracas das tias são ponto de encontro e de identidade cultural. Culinária, música e dança se misturam atraindo não só “os da terra”, mas ganhando um número cada vez maior de adeptos. (MENEZES *apud* MOURA, 2004, p.125).

Assim como as festas na casa da Tia Ciata, a festa da Penha também abriria um espaço de comunicação entre as classes sociais. Sem perder o caráter religioso de tradição portuguesa, a festa da Penha serviu como “plataforma de músicas que seriam cantadas durante o carnaval”. (MOURA, 2004, p.118). Segundo Vagalume, foi na barraca das tias Ciata e Pequenina denominada *O macaco é Outro*, que nasceu a primeira versão do samba *Pelo Telefone*, em outubro de 1916. Presente nesse momento histórico, Vagalume registrou numa de suas crônicas no Jornal do Brasil quando o samba ganhou adesão imediata e o povo saiu entoando a música em bloco pela festa.

A festa da Penha mostra-se assim, sincrética e ecumênica, com a participação de extratos sociais diversos e uma trilha sonora variada. Do início, mais branca e portuguesa, até o período áureo em que funcionou como plataforma de lançamento de produção dos sambistas da época, caracterizou-se sempre como uma reunião ao ar livre, com música, dança, bebida e comida, em suma, contribuindo para consolidar a formatação que a roda de samba mantém até hoje. Embora, como lembrado por Donga, esse clima amistoso enfrentasse freqüentemente relações nem sempre cordiais com as autoridades (MOURA, 2004, p.128).

2.3 *Pelo Telefone* e a assimilação da cultura popular negra pelo mercado

Em 1916, Donga registrou o samba *Pelo Telefone* na Biblioteca Nacional como um samba de sua autoria, tornando-se o primeiro compositor individual da história do samba. Segundo a maior parte dos pesquisadores de música brasileira, *Pelo telefone* surgiu nas tradicionais rodas da casa da tia Ciata, onde a música era cantada por todos e todos acabavam dando a sua

colaboração. Gravada pelo cantor Baiano, foi grande o sucesso da canção no carnaval de 1917, sendo inegável seu papel histórico de ter sido o primeiro samba a fazer sucesso no Carnaval, e não apenas no círculo que o gerou. A partir daí, surgem diversas reivindicações de outros artistas freqüentadores das festas na casa da tia Ciata que alegam ter participado da autoria, numa criação coletiva típica da época, incluindo a própria Tia Ciata e Sinhô. Nesse momento surgem várias versões de *Pelo Telefone*. A disputa pela sua autoria marca o fim de uma era onde o samba era concebido como arte puramente anônima e comunitária, sem preocupação financeira ou com autoria, iniciando um novo momento onde o artista popular passa a lutar pela autoria individualizada e o samba surge como gênero musical moderno.

O mais importante, no entanto, não é a discussão da autoria em si, uma vez que, segundo Sandroni:

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...”. 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 que por aí proliferam: arreglei-os, ajeitando-os à música, nada mais. Ao povo a sua rolinha, que é mais dele do que minha” (SANDRONI, 2001, p.119).

O que não se pode deixar de se observar é como este episódio revela claramente um individualismo típico de uma sociedade burguesa crescente em vias de modernização. Agora, como profissional, o músico popular abre mão do espírito coletivista, se preocupando em demarcar a individualidade de cada criação e definir o samba como um gênero musical. Edgar de Alencar em seu livro *Nosso Sinhô do samba* explica que depois do sucesso de *Pelo Telefone*, os sambistas que se reuniam na casa da Tia Ciata não se tornaram inimigos, mas iniciaram uma “guerra” musical, o que, segundo o autor, foi de grande proveito para o enriquecimento cultural do país (ALENCAR, 1968).

Em um de seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), Donga comprova suas intenções de cunho comercial:

Nós tínhamos nos tornado simpáticos, tocando de graça. Cansei de tocar de graça em todos os salões. Serenatas em casa de família e tudo. Às vezes estávamos conversando e uma das pessoas da roda acabava por nos convidar para uma seresta na casa de um parente ou amigo, e nós íamos. Pixinguinha gosta muito disso. Ele troca até o trabalho por uma serenata dessas (DONGA, 1970, p.86).

Pelo Telefone é apenas o caso que ficou mais conhecido. O próprio Sinhô, que reivindicou parte da autoria de *Pelo Telefone*, se utilizou algumas vezes de temas compostos coletivamente na roda, intitulando-se como único autor. Assim Sinhô costumava dizer: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”. Ele costumava compor utilizando refrões ou melodias anônimas que ele colhia na rua e incluía nas suas criações. Durante os anos 20, Sinhô ficou conhecido como “Rei do Samba”. Ele transitava pelas diferentes camadas sociais e dedicava músicas a pessoas influentes como estratégia para se aproximar. Assim, essa forma de criação de Sinhô e seu sucesso marcam uma nova forma de produção do samba, bem menos artesanal e mais preocupada com as necessidades de uma indústria de entretenimento que começava a crescer no Rio de Janeiro desse período. Segue uma das críticas de Francisco Guimarães, o Vagalume, escrita na época:

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* – passa a satisfazer a ganância dos editores dos autores de produções dos outros (GUIMARÃES, 1933, p. 30-31).

Os freqüentadores das casas das tias baianas provinham dos mais diversos espaços sociais e, mesmo atuando como espectadores, contribuíram para a disseminação da cultura popular em outras camadas sociais. Aos poucos, aumentava cada vez mais o interesse da elite pela cultura popular brasileira, que por vezes se confundia com o sertanejo “que por sua vez era identificado como folclore nacional”. (VIANNA, 2002, p. 116) Um exemplo disso foi *Os Oitos Batutas*, grupo formado por Donga e Pixinguinha e outros oito músicos, que começou a tocar nas salas do Cine Palais, local freqüentado por várias pessoas do alto escalão político e da elite carioca. Assim, o samba vai começando a se firmar como gênero musical e aumentando a inserção da cultura negra em outras camadas da sociedade.

O samba naquela época não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional. (VIANNA, 2002, p.120).

Hermann Vianna, em seu livro *Mistério do samba*, descreve um encontro inusitado: Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, Villa-Lobos, Luciano Gallet e Gilberto Freyre, conhecidos por sua importância intelectual, encontram-se com Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga, importantes representantes de nossa música popular, para uma noite de violão. Esse encontro é um exemplo dessa “circulação cultural”.

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” (incluindo, para Prudente de Moraes, neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro (VIANNA, 2002, p. 20).

O fato é que *Pelo Telefone* influenciou uma geração inteira de compositores, formando a primeira geração de sambistas profissionais cariocas.

2.4 O samba do Estácio

Existe hoje um consenso entre estudiosos de que *Pelo Telefone* está mais próximo do maxixe do que do samba que se firmou como gênero musical carioca. Compositores como Pixinguinha, Caninha, Heitor dos Prazeres faziam sucesso com seus “sambas amaxixados”. Sinhô, considerados por muitos como o “Rei do Samba”, também iria se notabilizar cantando esse tipo de samba.

Tudo correria bem para a primeira geração do samba se o gênero musical não tivesse recebendo um novo tratamento por parte de um grupo de jovens compositores de um bairro localizado dentro da região onde predominava a comunidade negra do Rio de Janeiro, o Estácio de Sá. O samba dos pioneiros, incluindo-se o *Pelo Telefone* e Sinhô (*Jura e Gosto que me enrosco*, entre eles), pouco diferenciava do maxixe, adequado para dança de salão, mas pouco indicado para quem quisesse desfilar no Carnaval. Não oferecia o que pode poderíamos chamar de síncope carnavalesca aos foliões que desejavam andar enquanto brincavam o Carnaval. (CABRAL, 1996, p. 34).

Segundo Sandroni, no final dos anos 20 a palavra samba tinha duas vertentes diferentes: o estilo mais tradicional, amaxixado, e um mais sincopado, criado por um grupo de sambistas do Estácio de Sá, bairro que nos anos 30 possuía um intenso movimento comercial e cultural. (LOPES, 2003, p.41)

Berço do novo samba urbano, o Estácio não terá, todavia, exclusividade no seu desenvolvimento. Quase simultaneamente, o "samba carioca", nascido na “cidade”, irá galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como “samba de morro”. (PARANHOS, 2003, p. 3).

Nomes como Ismael Silva, Rubem Barcelos, Bide - o sambista Alcebíades Barcelos - Baiaco, Brancura, Mano Edgar e Nilton Bastos mudariam o ritmo do samba, acentuando sua síncope. Bide foi um compositor e instrumentista fundamental para essa segunda geração de

sambistas. Ele inventou o surdo de marcação e o introduziu como instrumento de percussão do samba. Em entrevista a Cabral (1996, p. 248): “Bem, o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei. O surdo, sim, foi idéia minha”. Esse novo estilo de samba se tornou muito influente, firmando-se rapidamente como o autêntico samba carioca.

O jovem Ismael e sua roda de camaradas do largo do Estácio (Bide, Baiaco, Brancura, Nilton Bastos, Francelino, Tibério etc.) freqüentavam morros vizinhos e até mesmo redutos negros mais distantes, como Irajá e Osvaldo Cruz. Certamente motivados pelo que viam nessas visitas, num sadio propósito de emulação, resolveram fazer um samba para sair às ruas e descer à cidade (LOPES, 2003, p.46).

O samba na casa da Tia Ciata era feito em roda no estilo umbigada, o que impossibilitava os desfiles carnavalescos, onde todos dançam não mais em rodas, mas em blocos. Ismael Silva, outro compositor do Estácio que teve grande destaque na formação desse novo estilo de samba, justifica as mudanças ocorridas no samba:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que o bloco vai andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: Bum bum paticumbumprugurundum... (CABRAL, 1996, p.9).

Ismael Silva ao lado de Nilton Bastos, compôs clássicos do samba como, por exemplo, *Se você jurar*.

Após a consagração dos sambistas do Estácio, alguns compositores da primeira geração do samba, que faziam um samba mais amaxixado, perderam espaço para lançar suas músicas. Esses compositores, como Sinhô e Donga, acusavam o samba do Estácio de, na verdade, ser marcha ao invés de samba. Já Ismael retrucava dizendo que o samba oriundo da casa da Tia Ciata era maxixe. O fato é que essa geração deu ao samba novas feições, a partir da reelaboração de um elemento essencial na tradição musical negra: o batuque (LOPES, 1992).

Nesse processo de reconstrução criativa da tradição, os estribilhos da batucada e do partido alto se enriqueceram e se tornaram mais longos, a melodia mais elaborada, o ritmo se adaptou a necessidade que os blocos carnavalescos tinham de cantar sua música, marchando e não dançando, e as segundas partes deixaram de ser improvisadas e começaram a ser feitas especificamente para cada samba. Nascia o chamado samba carioca, tão arrebatador que em pouco tempo se espalharia pelos morros e tomaria conta da cidade (COUTINHO, 2002, p.122/123).

Essas diferenças acarretaram uma modificação permanente na forma de fazer sambas, como os sambas de Noel Rosa, Wilson Batista, Paulo da Portela, Geraldo Pereira, Cartola, Nelson Cavaquinho e tantos outros.

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 da Bahia e do Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro). (SANDRONI, 2001, p. 137).

Para muitos estudiosos, o samba passa a se tornar realmente o samba carioca - enquanto gênero musical urbano - quando chega ao Estácio e ao grande público. Para os que defendem o samba feito nas casas das tias, ao contrário, o samba na verdade estaria começando a se transformar em mercadoria.

Para Vagalume, um representava a “tradição”, outro (feito no Estácio) a “comercialização”. No momento em que escreve, o samba estaria sendo “desvirtuado” pela ganância dos que viram nele uma fonte de renda. É o que Vagalume chamou de a “indústria do samba” (SANDRONI, 2001, p. 135).

Foi nesse contexto, no carnaval afro popular dos ranchos e cordões da Pequena África, que surgiu a *Deixa falar*, considerada por muitos estudiosos a primeira escola de samba.

O samba amaxiado ao estilo de Sinhô, por sua divisão rítmica, não se prestava para ser cantado com o grupo em marcha, em cortejo. E foi aí que as recém-nascidas embaixadas do samba - das quais a Deixa Falar, de Ismael e sua turma teria sido o primeiro exemplar organizado, apesar de autodenominado rancho carnavalesco - moldaram as novas criações musicais dentro desse espírito, com menos células rítmicas e linhas melódicas de maior extensão (LOPES, 2003, p. 46).

Ismael Silva, um dos fundadores da *Deixa falar*, explica que a designação da palavra escola em relação ao samba foi uma alusão à escola de ensino normal que existia nas imediações do bairro. Enquanto a escola normal formava professores, a escola de samba *Deixa Falar* formaria sambistas nesse novo ritmo. Para Muniz Sodré, o termo foi sintoma de abandono das características mais negras dos cordões, com objetivo de penetração do espaço urbano branco (SODRÉ, 1998).

Segundo Sandroni, este bloco teria sido o primeiro a desfilar ao som de uma orquestra de percussão, formada por surdos tambores e cuícas, ao lado dos tradicionais pandeiros, latas de manteiga e chocalhos. Foi a origem da bateria das escolas de samba. Tamanha sua importância que em seu rastro Cartola e Paulo da Portela criaram as escolas de samba que mais tarde se tornariam as mais tradicionais da cidade: a Mangueira e a Portela.

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 na Mangueira: Muito velho, pobre velho, Vem subindo a ladeira, Com a bengala na mão, É o velho, velho Estácio, Vem visitar a Mangueira, E trazer recordação (CARTOLA **apud** SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998, p.46/47).

No ano seguinte ao desfile de estréia da *Deixa Falar* no Carnaval de 1929, a pioneira já encontraria na Praça Onze outras cinco escolas de samba: Cada Ano Sai Melhor (do Morro de São Paulo), Estação Primeira de Mangueira, Para o Ano Sai Melhor (também do Estácio), Vizinha Faladeira (da própria Praça Onze) e a Vai Como Pode, futura Portela. Nesse momento as escolas sobreviviam apenas através de colaborações de comerciantes das proximidades e dos próprios foliões.

Esse novo estilo de samba logo entrou em contato com a classe média, chegando aos ouvidos de jovens de pele branca como Noel Rosa, Braguinha e Almirante. Estes se aproximaram do samba, contribuindo para transformá-lo em música urbana, símbolo marcante da identidade nacional.

Noel Rosa é um grande compositor representante desse novo estilo de fazer samba, compondo seus sambas inspirado nos sambas de batucada do Estácio e não no pessoal da Tia Ciata (MOURA, 2004). É um nome que merece destaque como um dos sambistas mais conhecidos e talentosos do país. Segundo Coutinho (2002, p.46), “o compositor era malvisto por subir o morro, em um momento em que nenhum compositor de seu nível social o fazia, em busca da linguagem e do universo do samba carioca”. Juntamente com outros compositores como Wilson Batista e Geraldo Pereira, Noel expressava em suas composições o cotidiano e os problemas do povo, uma vez que estava em contato direto com o morro e os subúrbios da cidade. Assim, Noel criou uma ponte para que a cultura popular entrasse em contato com outras classes, ou para aquilo que Vianna, em seu livro *O mistério do samba*, coloca como circulação cultural:

A vida e a obra de Noel Rosa fornecem um testemunho eloqüente do movimento de “transregionalização” do “samba carioca”. Nascido numa determinada região do Rio de Janeiro, o samba migra, num processo dinâmico de permanente recriação, para outras áreas da cidade (PARANHOS, 2003, p. 12).

Noel se destacou como compositor profissional, numa época em que a indústria musical ainda era incipiente. Era especialista em fazer segunda parte nos sambas para serem gravados e o auge de sua carreira coincidiu com os primeiros desfiles das escolas de samba. Ele foi uma peça fundamental para aceitação e popularização do samba. Levou uma vida de boêmio e morreu precocemente, aos 26 anos, deixando ao mundo duas centenas de músicas que seriam interpretados por cantores em diversas gerações.

Assim, o bairro de Vila Isabel no final dos anos 20 tornou-se um local de encontro cultural, reduto de boêmios e músicos. Além de Noel, nomes importantes na música brasileira eram moradores ou frequentadores assíduos do bairro: Almirante, Francisco Alves, João de Barro. Nesse contexto surge o samba canção, de melodia e composição mais lentas onde, mais tarde, numa espécie de intercâmbio, vão encontrar adeptos em compositores de camadas mais populares como Cartola e Nelson Cavaquinho.

O samba passa a ocupar novas dimensões, deixando de ser uma música negra exclusivamente dos morros cariocas, proporcionando uma dinâmica social em que os contatos entre pessoas e culturas possibilitaram um novo meio de convivência social.

Um novo espaço social surgirá juntamente com esse samba. Nascem novos redutos e locais de encontro: o botequim aparece como lugar de sociabilidade e criação. Segundo Moura (2004, p.123) “A roda sai do quintal para a rua. Das casas das tias para os botequins e terreiros, o espaço da rua servindo e funcionando como um elo entre o público e o privado”. Nesse ambiente de grande criação e circulação era comum os sambas serem “roubados”.

Nesse momento, a figura do malandro ganha espaço no imaginário popular. Ao lado dos “bambas”, o malandro é identificado agora como a típica figura carioca. Figura ligada ao samba e a boemia, que vivia “passando a perna nos outros”, sempre bem distante de qualquer ligação com o trabalho regular. Wilson Batista, um dos maiores sambistas de todos os tempos, foi um representante autêntico do malandro carioca, frequentador das rodas de samba da Lapa e da Praça Tiradentes, ponto de encontro de compositores e marginais.

Com a chegada do Estado Novo, a figura do malandro e, conseqüentemente o samba, passam a serem censurados. Wilson Batista, que também era negro, teve muitos de seus sambas censurados, mas nunca abandonou melodias que remetessem ao sabor malicioso da malandragem.

3. O SAMBA E A CULTURA NACIONAL

Neste capítulo, aborda-se a discussão que envolvia o samba e a modernidade no início do século XX. Analisa-se também o samba e a figura do malandro no contexto histórico, sócio e cultural que permeia a política trabalhista do Estado Novo; que levou o samba à posição de símbolo nacional com a institucionalização das escolas de samba.

3.1 O samba e a modernidade

No final do século XIX, alguns intelectuais iniciaram uma discussão levantando questões sobre a identidade e cultura nacionais. Os intelectuais atribuíam a causa do atraso cultural do país às suas raízes mestiças. O mestiço era estigmatizado e visto como um empecilho para a modernização e civilização do país. Isto acontecia porque muitas vezes linhas de pensamentos europeus eram “importadas” para nossa realidade cultural, que era totalmente diferente da européia.

A partir dos anos 20, uma parte dos intelectuais passa a defender justamente o contrário, ou seja, que o mestiço estava na origem das nossas raízes e suas manifestações são parte integrante da cultura brasileira. Gilberto Freyre, Graça Aranha, Euclides da Cunha, Lima Barreto encabeçaram esse novo movimento que buscava um entendimento maior do país e sua cultura, ajudando a construir uma nova forma de se compreender a importância do negro na implementação de uma nova identidade nacional, que se fazia necessária naquele momento de modernização. Eles imprimiram às suas obras uma visão poderosa e original dos fundamentos da sociedade brasileira, levantando temas como a República e a Abolição.

Com a Primeira Guerra Mundial percebeu-se que aqueles valores que a Europa sustentava foram ruindo, e aos poucos novas formas de ver e pensar o Brasil foram crescendo. Esse momento ficou conhecido como pré-modernismo e suas idéias culminaram na semana de Arte Moderna, em 1922.

Na década de 30, a busca das raízes e da valorização da cultura popular desencadeada pelo movimento modernista, culminou na publicação de importantes obras: *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933, que valorizava a mestiçagem e a importância do negro na cultura nacional; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936, e *Formação*

do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Júnior, de 1942. Essa valorização da cultura popular culminou na legitimação do samba como símbolo da cultura nacional.

Foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mocambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço (VIANNA, 2002, p. 75).

Essa ruptura possibilitou que manifestações como o samba, a feijoada, o candomblé e a umbanda começassem a ter um espaço na cultura oficial do país e o mestiço deixasse de ser visto como um mal, para ser considerado um traço original do povo brasileiro.

A ascensão de Getúlio Vargas e seu plano de integração nacional a presidência em 1930 reforçou ainda mais a necessidade de uma identidade nacional própria e original para sufocar as antigas oligarquias e as tendências regionalistas.

3.2 Contexto cultural no Estado Novo: o samba e a malandragem

Paralelamente às rupturas culturais provocadas pelos ideais modernistas, eclode a Revolução de 30 e Getúlio Vargas chega ao poder. Pela primeira vez o Estado valoriza o mestiço, ainda que numa estratégia política para proveito próprio. “O que não significa que o Estado abandonava de vez sua tese de branqueamento, apenas fazia uso de uma retórica disfarçada de democracia racial” (VIANNA, 2002, p. 73).

Através de uma campanha eficaz de propaganda política, Getúlio Vargas se projeta como grande líder nacional. Ele desenvolve uma política de abertura do país ao capitalismo e com isso começa a valorizar a imagem do trabalhador e exaltar o nacionalismo, defendendo amplamente a valorização da profissão e sua legislação. Com isso, iniciam-se as perseguições a figura do malandro e a censura aos compositores que usavam a temática da vadiagem em seus sambas.

É interessante observar como o malandro aparece como personagem de diversos sambas, numa verdadeira dualidade: de um lado o trabalhador, que legitima o sistema capitalista do Governo, do outro, o malandro e sua conhecida aversão ao trabalho. Este, diante dessa

valorização moral do trabalho, passa a ser rotulado como vadio e acusado de relação com a violência urbana.

Segundo Salvadori, em sua tese de doutorado em sociologia *Capoeiras e Malandros* (1990), o malandro seria proveniente de uma tradição popular que buscava preservar a autonomia do indivíduo sobre sua própria vida, originada nos tempos de escravidão, de forma negativa e marginalizada. Por isso a liberdade estaria ligada a não precisar se submeter à disciplina do trabalho. Num momento em que os descendentes africanos e mestiços têm grande dificuldade em arranjar um bom trabalho regular, a figura do malandro passa a ser cantada nos sambas com uma certa dose de admiração e heroísmo, por transitar entre esses dois mundos. Para DaMatta: “O malandro não cabe na ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura.” (DAMATTA **apud** MOURA, 2004, p.134).

Um exemplo que exaltava a malandragem é o samba *Caixa Econômica*, de 1933, de Francisco Nássara e Orestes Barbosa:

Você quer comprar o seu sossego
vendo morrer num emprego
Pra depois então gozar
Eu não sou Caixa Econômica
Que tem juros a ganhar
Você diz que eu sou moleque
Porque não vou trabalhar
Eu não sou livro de cheque
Pra você descontar
Sempre na primeira fila
E você vive tranqüila
Rindo e fazendo clichê
Me fazendo guichê
E você quer comprar o quê, hein?
Meu avô morreu na luta
E meu pai, pobre coitado
Fatigou-se na labuta
Por isso eu nasci cansado
E pra falar com justiça
Eu declaro aos empregados
Ter em mim essa preguiça
Herança de antepassados
(FRANCISCO NÁSSARA E ORESTES BARBOSA, 1933)

O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, é criado para garantir a censura. Este órgão supervisionava instrumentos de comunicação de massa e se encarregava da produção do noticiário oficial, demonstrando o nível de interferência do Estado nos meios de comunicação. De certa forma, utilizou-se o rádio e o samba para “disciplinar” o povo e

disseminar essa nova ideologia, através da censura, dos sambas celebrando o trabalho disciplinado e do nacionalismo exarcebado. Ao mesmo tempo, o samba como parte dessa cultura mestiça, passa a ser institucionalizado pelo Estado através das escolas de samba. A prefeitura passa a patrocinar as escolas de samba, apoiando oficialmente o Carnaval, mas exigindo adequação do samba enredo, numa espécie de controle sobre essa cultura. Ou seja, o samba passou a ser visto como símbolo da cultura popular, desde que seguisse as regras e não batesse de frente com o Estado. Assim, a única forma de burlar a repressão era a ambigüidade ou letras com duplo sentido, como fizeram muitos compositores da época que não concordavam com a política e as censuras do Estado.

Pelo estilo de vida mansa e boêmia de muitos compositores, estes passaram a ser associados à malandragem. Entretanto, Noel Rosa nunca aceitou essa identificação genérica do sambista com o malandro. Apesar de compor sobre a temática do malandro, ele a fazia com maior sensibilidade. Por conta disso permeou um conflito com Wilson Batista em forma de música, num verdadeiro “duelo musical”, que começou quando Noel compôs uma canção chamada *Rapaz Folgado*, depois de ouvir *Lenço no Pescoço*, em que Wilson Batista se orgulhava de ser vadio.

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio
 (WILSON BATISTA, 1933)

Noel rebateu:

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha
 Que te atrapalha
 (NOEL ROSA, 1933)

Enquanto Noel cantava um malandro mais humano, Wilson Batista continua a estigmatizá-lo. Foi em resposta que Noel Rosa compôs *O feitiço da Vila* em 1934:

A Vila tem
 Um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço decente
 Que prende a gente
 O sol na Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora:
 Sol, pelo amor de Deus,
 Não venha agora
 Que as morenas vão logo embora
 Eu sei tudo que faço,
 Sei por onde passo
 Paixão não me aniquila
 Mas tenho que dizer:
 Modéstia à parte,
 Meus senhores,
 Eu sou da Vila!
 (NOEL ROSA, 1934)

O malandro continuou a sobreviver em composições que não endossam a ideologia do governo getulista. “Nele encontram-se presentes a história, os conflitos, a vida social de um tipo social do Rio de Janeiro: o malandro. Trata-se, portanto, de uma fala não assimilável pela política simultaneamente paternalista e repressora do governo Vargas.” (COUTINHO, 2002, p.50). Constata-se então que apesar da repressão do Estado Novo, uma criação musical rica e constante continua a ser produzida e que muitos compositores não aderiram às imposições do Estado.

Nesse contexto surgiu um estilo de samba que ficou conhecido posteriormente como samba de exaltação. Era um samba de letra um pouco mais complexa, de caráter ufanista e com arranjo orquestral. Um samba feito nos moldes ditados pelo Governo, que cantava as belezas nacionais e enaltecia as “maravilhas de ser brasileiro”. Em 1939, Ary Barroso compôs “Aquarela do Brasil”:

Brasil
 Meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 Ô Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingá
 Ô Brasil do meu amo
 Terra de Nosso Sinhô
 Brasil! Brasil!
 Pra mim... pra mim!!!
 Ó abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 Brasil! Brasil!

Pra mim... pra mim!!!
(ARY BARROSO, 1939)

Essa canção, apesar de ter servido aos fins políticos do governo getulista, não foi feita comprovadamente para tal. Alguns trechos da música foram censurados e retirados do original, o que comprova que ela não foi composta com a intenção de ser um produto político. A intenção do governo era criar uma identidade nacional através de sambas que ressaltassem aspectos positivos do país. Dessa forma, o Estado apoiava os sambas de exaltação e considerava negativos aqueles caracterizados por letras que se relacionassem com a malandragem. Um exemplo está num artigo da *Cultura Brasileira*, revista da época que disseminava os princípios do governo Vargas, citado por Paranhos (2004, p.21): “Não toleramos os moleques peraltas, dados a traquinagens de todas espécies. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escolas para eles. A marchinha, o samba, o maxixe precisam, unicamente, de escola.”.

Estudante de Direito e bom pianista, Ary Barroso foi convidado a tocar em orquestras, fato que influenciou muito seu estilo de compor. Em 1932, foi convidado a ingressar no Rádio Philips como pianista. Em pouco tempo se tornou locutor, animador e humorista, chegando a ter um programa de calouros na Rádio Cruzeiro do Sul que, devido ao seu sucesso, chegaria mais tarde a TV Tupi.

A princípio, *Aquarela do Brasil* não obteve sucesso na voz de Araci Cortes, tornando-se mundialmente conhecida quando interpretada por Francisco Alves. Tamanho sucesso que chegou a ser fundo musical de um desenho da Disney, cujo personagem principal era o Zé Carioca, sendo tocada por cantores e orquestras do mundo inteiro.

Ary Barroso tem mais de 300 composições. “Sua obra musical é variadíssima, o que detona ainda a versatilidade, a inquietação do seu espírito” (ALENCAR, 1968, p.173).

Dessa forma, podemos notar a ebulição social e musical na qual o samba estava inserido: novos grupos sociais se aproximando do universo do samba como os sambistas de Vila Isabel, o surgimento das Escolas de Samba e sua ligação indelével ao samba, a expansão do rádio que consolidou o samba como música popular brasileira. O samba se abria para cruzamentos sonoros e culturais.

3.3 O carnaval e a oficialização do samba

No final das décadas de 10 e 20, os ranchos foram a principal forma de organização carnavalesca associada às camadas populares.

Era tradição dos ranchos visitar pessoas importantes, de maneira que estes não saíam sem passar na casa da Tia Ciata e de outras tias (assim eram chamadas as baianas mais velhas, que exerciam certa liderança na comunidade). O rancho era um préstito carnavalesco que usava marchas e maxixes como música, tocadas por uma orquestra de sopro e cordas (...) Os ranchos entraram em declínio paralelamente à ascensão das escolas de samba. Esse nome, aliás, surgiu quando um grupo de foliões, que se reunia nas imediações da Praça Onze, resolveu tomar de empréstimo o nome da Escola Normal que ficava nas proximidades, fundando assim a escola de samba Deixa Falar, que por sinal desfilava com os ranchos (ALBIN, 2008).

As escolas de samba herdaram muitos elementos dos ranchos: o abre alas, o mestre sala, a porta estandarte, o enredo. Marília Barbosa e Lygia Santos (1980, p.70) observam como as escolas de samba são “um rancho, em tudo que se refere aos aspectos plásticos, mas que substituiu os elementos por outros novos: o ritmo e a coreografia do samba”. Mas a principal mudança é no próprio samba, agora com a presença de uma bateria e uma mudança rítmica.

Saindo, então, à rua, organizado em escola, em busca de aceitação social, o samba veio incorporar e reelaborar as manifestações carnavalescas então existentes: a formação instrumental, primeiro a base de cavaquinhos e violões, tinha também elementos de percussão dos cordões e dos Zé-pereiras [...] (LOPES, 2003, p.60).

No final dos anos 20, o Carnaval sofreu uma série de modificações. Para Vianna: "Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros ritmos no Brasil passaram a ser considerados regionais" (VIANNA, 2002, p. 11).

A origem das escolas de samba no Brasil já foi objeto de muitos estudos. Há unanimidades e divergências e isso se explica pelo fato de que é muito recente o registro sistematizado desses fatos: eles fazem parte de uma trajetória dos marginalizados, que não detêm o poder sobre os rumos da história oficial publicada ou sobre a visão que os meios de comunicação transmitem. Alguns trabalhos tiveram de ser organizados principalmente a partir de dados recolhidos da memória oral e, por isso, é compreensível que exista algumas divergências quanto a nomes, datas etc. Entretanto, todos os autores são unânimes em afirmar que quem dará início às escolas de samba será a população muito pobre que habita os morros em torno dos bairros ricos ou os mangues do fundo da baía da Guanabara (TRAMONTE, 2001, p. 35).

Os sambistas que fundaram e participaram das primeiras escolas de samba se reuniam nos quintais de suas casas. Os quintais eram chamados de terreiros. Segundo Cartola, foi no terreiro do sambista Zé Espinguela, no Engenho de Dentro, que surgiu “esse negócio de

concurso de samba” (CABRAL,1996, p.19). O evento aconteceu em 1929 e a campeã da disputa foi a Vai como Pode (futura Portela) com um samba de Heitor dos Prazeres. Todas as escolas ganharam uma taça com fitas decoradas com suas respectivas cores para evitar desavenças entre elas (CASTRO, 2004, p.25). Isso prova que esse concurso foi feito por sambistas para sambistas. O concurso foi realizado dentro da casa de santo, pois não foi permitida sua realização nas ruas. Essa realidade mudaria nos carnavais seguintes.

Em 1932, o carnaval carioca foi oficializado pelo governador da cidade Pedro Ernesto. Nesse mesmo ano foi realizado na Praça Onze o primeiro concurso das escolas de samba da história (CABRAL, 1996). A iniciativa foi de Mário Filho, jornalista do *Mundo Esportivo*. Sérgio Cabral enfatiza o papel dos cronistas carnavalescos:

Foram figuras muito importantes para a projeção dos chamados sambistas de morro, porque, na época, os jornais eram os maiores veículos de divulgação. O rádio ainda engatinhava e somente descobriria os sambas das escolas anos depois (CABRAL, 1996, p.59).

Em 1933 o jornal *O Globo* resolveu patrocinar os desfiles com alguns requisitos e uma banca julgadora, formada praticamente por intelectuais e jornalistas que se interessavam por samba. Eles avaliaram poesia, enredo, originalidade e conjunto (CABRAL, 1996).

Em 1935 as escolas de samba também foram institucionalizadas pelo Estado, sendo realizado o primeiro desfile oficial das escolas de samba. As regras do regulamento foram decididas pela prefeitura e a UES (União das Escolas de Samba, criada em 1934). A nova fase implicou mudanças importantes na realização da festa e, conseqüentemente, no samba. A partir de então teve dia e local certo. Entre as definições estava a regulamentação do samba-enredo, que devia ser apresentado antes para a comissão julgadora. Jair do Cavaquinho, da Portela, registrou: “No começo não havia samba-enredo, o mais cantado na quadra era o que valia para o desfile”. O samba era praticado nos terreiros durante todo ano e em fevereiro saía para a Praça Onze. Esses sambas não tinham nada a ver com o tema da escola. Paulo da Portela foi um dos primeiros a compor um samba relacionado ao tema. Os portelenses iam fantasiados de alunos enquanto se cantava:

Vou começar a aula perante a comissão
Muita atenção que eu quero ver
Se diplomá-los posso
Salve o ‘fessor’
Dá notas a eles, senhor
Quatorze com dois doze, nove fora tudo é nosso
Cem dividido por mil
Cada um com quanto fica

Não pergunte a caixa surda
 Não peça cola à cuíca
 Lá no morro, vamos vivendo de amor
 Estudando com carinho
 O que nos passa o professor.
 (PAULO DA PORTELA, 1939).

Em 1934, o grande sambista Carlos Cachça, da Mangueira, compôs o samba *Homenagem*, que também é considerado precursor do samba enredo, já que foi o primeiro samba a falar da história do país dentro dos terreiros das escolas de samba.

Recordar Castro Alves
 Olavo Bilac e Gonçalves Dias
 E outros imortais que glorificavam nossa poesia
 Quando eles escreveram,
 Matizando amores,
 Poemas cantaram,
 Talvez nunca pensaram
 Ouvir os seus nomes
 Num samba algum dia.
 (CARLOS CACHÇA, 1934)

Muitos pesquisadores consideram que o primeiro registro do samba ligado ao enredo é de 1933, quando o jornal *O Globo* registrou: “[...] surge outra escola, a Unidos da Tijuca, com o enredo *O mundo do samba*, cujo samba principal estava de acordo com enredo”.

O formato de samba descompromissado acabou de vez quando Getúlio Vargas baixou uma norma obrigando a temática histórica no samba enredo (TINHORÃO, 1991, p.177).

Outra mudança significativa foi que as letras dos sambas passaram a serem registradas integralmente, não mais dando espaço a improvisação. Antes as escolas desfilavam cantando um samba que só tinha a primeira parte e os versadores improvisavam a segunda. Também ficou determinado que a bateria deveria ser formada exclusivamente por instrumentos de percussão, que melhor nos mostra a diferença entre o "samba do morro" e o "samba urbano" (ALENCAR, 1968).

Como se pode observar, o Estado passou a controlar a organização dos blocos e a determinar uma série de coisas como: fim dos instrumentos de sopro, obrigatoriedade de temas relacionados com o nacional bem como a proibição da crítica à política e ao sistema, entre tantos outros já citados. Isso ocasionou o fim da diversidade rítmica de cada escola de samba, "reconhecível de longe pela percussão da bateria" (TRAMONTE, 2001, p. 54), bem como o aparecimento, na década de 40, da preocupação excessiva com a estética, que é uma

consequência direta da preocupação estrutural e organizacional que penetrava nas escolas de samba.

No final da década de 30, o desfile das escolas de samba despontava como o principal espetáculo do carnaval carioca, com a mídia enorme destaque as escolas (CABRAL, 1996).

Desde a institucionalização do samba até meados dos anos 60, as rodas de samba no terreiro das escolas foram vivenciadas intensamente. Os grandes sambistas se conheciam e se respeitavam. Mesmo nos samba-enredos dava para perceber que o clima dentro das escolas era fraternal e convidativo (MOURA, 2004).

Antigamente, até ali pelos anos 60, a única vaidade do compositor de escola de samba era ser admirado pelos seus camaradas e pelas mulheres. Admirado pelo talento de músico ou de poeta. (...) Os heróis-fundadores são sempre compositores, como é o caso de Cartola na Mangueira, Antenor Gargalhada no Salgueiro, Paulo da Portela, Mano Elói no Império Serrano, por aí fora. Além da vaidade de poeta, havia o envolvimento comunitário. Porque escola de samba era coisa de parentes, amigos, vizinhos, colegas de trabalho. Uma ala de compositores, nessa época que estamos falando, era a elite intelectual da escola. Os compositores eram intelectuais orgânicos, embora muitas vezes fossem iletrados e até analfabetos. Havia um código de ética, nas escolhas do samba enredo, que fazia com que renunciasse a disputa diante de um concorrente nitidamente superior. (LOPES *apud* MOURA, 2004, p.134).

Moura (2004) relaciona as mudanças significativas que ocorreram nas escolas de samba à passagem do “terreiro de chão de terra batida e clima familiar” para a “quadra de cimento”.

Dessa forma vemos o samba, estilo musical popular, sendo institucionalizado pelo Estado a partir da organização das escolas de samba. Se por um lado, essa institucionalização provoca o reconhecimento da importância do desfile, por outro o Estado passa a controlar a organização dos blocos e a fiscalizar o samba enredo, com proibição de crítica política e a obrigatoriedade de tratar de temas da História Nacional, numa verdadeira tentativa de controle político e ideológico.

O ápice do afastamento dos antigos compositores se deu com o ritual do samba de terreiro, que foi extinto com a prática das escolas no correr da década de 70 (...) Os sambas sem tema que tinham lugar nos terreiros e, posteriormente, nas quadras das escolas de samba, são exemplos de uma manifestação que acabou devido ao agigantamento das agremiações carnavalescas, mas que permaneceu na memória dos que vivenciaram. (CASTRO, 2004, p.15).

Carlos Cachça e Cartola, dois dos maiores nomes do samba na Mangueira e no mundo, assistiram a transformação do samba e do carnaval, tanto na quadra quanto na avenida. Mais tarde, eles comporiam juntos o samba-enredo *Tempos Idos*:

Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vem mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E junto dela balança
Onde os malandros iam sambar
Depois aos poucos o nosso samba
Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônia ele entrou
Já não pertence mais a Praça
Já não é samba de terreiro
Vitoriosa ele partiu para o estrangeiro
E muito bem representado
E foi inspiração de geniais artistas
O nosso samba, humilde samba
Foi de conquistas em conquistas
Consegui penetrar no municipal
Depois de percorrer todo universo
Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty.
(CARLOS CACHAÇA E CARTOLA, 1968)

4 O SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Neste Capítulo será analisada a influência da indústria fonográfica e do rádio na música popular a partir do processo de desestruturação da cultura popular e de sua reestruturação em função das necessidades do mercado, tendo como base o conceito de Indústria Cultural e o pensamento filosófico de Theodor Adorno.

4.1 A Indústria Cultural

Em 1947, Max Horkheimer e Theodor W. Adornos, dois dos principais filósofos da Escola de Frankfurt, criaram o conceito Indústria Cultural. O termo aparece no livro *Dialética do Esclarecimento* e refere-se ao sistema de comunicação de massa no capitalismo, segundo o impacto do contexto norte-americano. O objetivo dessa indústria era obter sucesso comercial, representando para Adorno a destruição social da arte.

Teixeira Coelho faz uma análise do conceito Indústria Cultural:

Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e outra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral (TEIXEIRA, 1980, p. 10).

Com a Revolução Industrial na Europa, no século XVIII, o surgimento da burguesia e a hegemonia do capitalismo têm como consequência o surgimento de um novo tipo de mercado: o de bens culturais. Nasce uma nova visão sobre a arte, inicia-se um tipo específico de produção para um novo tipo de mercado de consumo.

A Indústria Cultural remete à visão de Marx sobre o capitalismo e o conceito de mais-valia, seguindo a lógica do capital e o fetichismo da mercadoria, no qual as instancias econômicas e ideológicas se conectam. A cultura torna-se uma indústria que produz um bem: a mercadoria cultural. Esta é primordial ao sistema, transformando a cultura em espetáculo, contendo a racionalidade técnica e impondo-se como ideologia dominante, sem se restringir aos valores éticos e morais. Para Adorno: “O público não experiencia nada de novo

verdadeiramente, mas apenas sua aparência; a mudança superficial de assuntos encobre um esqueleto fixo que não muda os modos de fruição cristalizados na mentalidade das massas” (ADORNO, 1987, p.97).

Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer discutem inicialmente esse novo espaço cultural criado pela burguesia, valorizando o fato dela criar novos padrões que rompessem com as formas ditadas pelas sociedades tradicionais. Posteriormente, revelam nesta obra "como esta autonomia, que eles pensam como o espaço da liberdade, é pouco a pouco invadida pela racionalidade da sociedade industrial" (ORTIZ, 2001, p. 22). O homem, nessa Indústria Cultural, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo, ou seja, objeto. Surge a “mercantilização da cultura” (ORTIZ, 2001, p. 18).

Cristina Tramonte, seguindo a análise de Teixeira Coelho, explica os dois processos básicos que seriam frutos da Indústria Cultural:

A reificação (ou coisificação) e a alienação (a separação do indivíduo do fruto de seu trabalho seja pela impossibilidade financeira de adquiri-lo, seja pela incompreensão da totalidade do processo de sua produção). A cultura produzida em série passa a ser não um instrumento de crítica e conhecimento, mas um produto qualquer, trocável por dinheiro [...] feito para um público que não tem tempo de questionar o que consome, e perecível, que quase não tem valor de uso, mais simplesmente valor de troca (TRAMONTE, 2001, p. 43).

Adorno contrapõe os produtos da Indústria Cultural com o sentido de obra de arte autêntica e autônoma. Para Adorno (1970, p. 49), “o conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico”, um conteúdo que não se encontra “fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras” (ADORNO, 1970, p. 154).

O filósofo analisa também a reprodução técnica da obra, em resposta ao mestre Walter Benjamin, ao relacionar a arte reprodutiva com fetichismo na arte: "A técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à reprodução em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social" (ADORNO, 1987, p. 115). Para Adorno, toda reprodução contribui para perda da identidade da obra original, estando à disposição de uma elite que manipula os que não tem acesso ao original através de cópias feitas em série com características mercadológicas. Ao contrário disso, Benjamin acreditava que, uma vez observada as técnicas, essa reprodução tornava o acesso às obras mais democrático, gerando uma politização capaz de moldar o senso crítico do observador.

Adorno dedicou dois terços de sua produção à música, pois acreditava que ela devia ser discutida filosoficamente e sociologicamente. No artigo *O Fetichismo na Música e a*

Regressão da Audição (1938), Adorno faz uma crítica ao ouvinte moderno, afirmando que a sociedade sofreu uma regressão na capacidade auditiva, uma vez que a música teria se tornado um “ruído de fundo” e os indivíduos não se concentram para ouvi-la, transformando a música numa mercadoria abstrata. O ouvinte perde a capacidade de reconhecer o que ouve, pois a música só é lembrada enquanto tocada em constante difusão nos meios de comunicação. Para ele, “a música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências” (ADORNO, 1983, p. 166). Assim, a obra de arte, nesse caso a música, perde seu valor em meio ao universo de mercadorias padronizadas.

No Brasil esse processo de formação de uma “sociedade de massa” ocorreu de forma diferente em relação à Europa, e somente no final dos anos 40 e início dos anos 50 o mercado de bens culturais se expandiu.

[...] a padronização promovida por e através dos produtos culturais só é possível porque repousa num conjunto de mudanças sociais que estendem as fronteiras da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo [...] procura mostrar que na sociedade moderna os espaços individualizados são invadidos por esta racionalidade e integrados num mesmo sistema (ORTIZ, 2001, p. 46).

Deste modo, Adorno propõe uma nova leitura da arte a partir de um pensamento crítico. O que ele espera da arte contemporânea é “que recupere a capacidade de auto-reflexão; que dialogue com indivíduos autênticos, e não com membros de uma massa amorfa” (SELLIGAMANN-SIVA, 2003, p.38).

4.2 As influências do rádio e da indústria fonográfica no samba

A primeira estação de rádio brasileira foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 1923. Nos anos 20, o rádio ainda estava em fase de experimentação, voltado principalmente para atividades não comerciais. Segundo Vianna, “No início, a programação consistia apenas de música erudita e palestras culturais” (2002, p.125).

Nos anos 30, um decreto de Getúlio Vargas passa a permitir a publicidade no rádio e ao longo desta década o rádio cresceu enormemente, chegando ao seu auge nas décadas de 40 e 50. As principais emissoras de rádio passam a pagar pela apresentação dos artistas. Aos poucos foram surgindo programas de grande audiência como o pioneiro *Programa Casé*, que inicialmente tinha uma parte com música popular e outra com música erudita e mais tarde

ficou inteiramente dedicado a música popular devido ao sucesso desta parte do programa. Este programa, através de seu caráter popular, influenciou muitos outros no rádio brasileiro, chamando atenção dos patrocinadores com seu sucesso. Os investimentos publicitários exigiam uma postura mais profissional das rádios e, conseqüentemente dos músicos. As rádios começaram a contratar os artistas de forma permanente e, aos poucos, legalizando o trabalho do músico, incluindo muitos sambistas negros.

Esse caminho para os programas realmente populares havia sido aberto em 1932 com a criação, na Rádio Philips, do logo famoso Programa Casé, e no qual, em clima de improvisação geral, Noel e Marília Batista tinham liberdade, inclusive para promover a loja do anunciante O Dragão, improvisando com base no estribilho de partido alto “de babado sim/ meu amor ideal/ de babado não”. Isso em meio a uma confusão de artistas e assistentes acotovelados numa mesma sala (TINHORÃO, 1991, p. 61).

Favorecido pelos ventos nacionalistas que embalavam o país, em 1936, a Rádio Nacional coloca seus programas em rede nacional, tornando ritmos regionais conhecidos em todo país, como o samba e o baião. Artistas de todo o Brasil dirigiam-se para o Rio de Janeiro, por ser a capital política e cultural e sediar muitas rádios. O rádio também facilitou o encontro e a convivência de artistas de classes sociais diferentes, como Cartola, Wilson Batista, Ari Barroso, Geraldo Pereira e Mário Reis e abriu a porta para participação de mulheres. O número de artistas de classe baixa era grande e os programas de auditório revelavam talentos para a indústria fonográfica.

Com a propagação através do rádio, o samba passa a ser reconhecido como música popular brasileira e conseqüentemente vai se tornando um produto da Indústria Cultural. A música popular passa a ser inserida numa nova lógica. Segundo Tinhorão.

Com o aparecimento das gravações - em discos a serem comercializados - a produção de música popular passa a ter ampliada tanto a sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização de cantores [...], da participação mais ampla de instrumentistas e do surgimento de figuras novas (o maestro arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento de fábricas que capital, técnica e matéria prima. (TINHORÃO, 1998, p. 247).

Vale lembrar que, no Brasil, somente teremos uma verdadeira sociedade de massa aliada a Indústria Cultural no final dos anos 40 e início dos anos 50. O que se observava é que devido ao demorado acesso da maior parte da população aos novos meios de comunicação tanto pelos baixos salários, que impossibilitavam a compra de um aparelho, quanto pela própria formação da sociedade brasileira, que contava com a presença de oligarquias mesmo após a Revolução de 30; o Estado ainda não havia conseguido, embora muito quisesse, efetuar uma

integração cultural necessária para caracterizar uma "sociedade de massa". Nesse período a sociedade de massa e o mercado de bens culturais estavam em estado “embrionário” (ORTIZ, 1999).

De qualquer forma, a canção popular passou a ocupar espaços cada vez maiores com a difusão do rádio ao longo dos anos 20 e 30. O samba carioca sofreu transformações que resultariam no que ficou conhecido como “samba urbano”, que seria uma variação do samba feito no Estácio. Conforme explica Tinhorão, a introdução do surdo de marcação passa a interessar as fábricas de discos (TINHORÃO, 1998).

Os anos 30 seriam lembrados no Brasil como a “era de ouro” da música popular brasileira, expressão criada pelo radialista Renato Murce (FENERICK, 2004).

O surgimento do disco revolucionou a forma de se distribuir e comercializar as músicas populares, que até o fim do século XIX se deu através do comércio de partituras de piano.

O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, sede Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus casts (VIANNA, 2002, p. 110).

Com o advento das gravações o samba sofre modificações na sua estrutura para se adaptar aos novos procedimentos. O estilo improvisado de partido alto, por exemplo, passa a ter uma segunda parte fixa. Como era inviável gravar com apenas um refrão, foram criadas segundas partes compostas, alterando seu formato. Alguns compositores tinham grande facilidade em criar essas segundas partes, como Noel Rosa, que várias vezes fez a segunda parte nos sambas de Ismael Silva. (SANDRONI, 2001, p.152-153).

A *malandragem*, de Bide, foi o primeiro samba de compositor de escola a ser gravado. Originalmente, só havia uma parte:

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

Quando gravado, foi inserida uma segunda parte. Os sambas também ganharam uma orquestração na hora de serem gravados, no lugar da tradicional pura e simples batucada. Entretanto, alguns sambistas conseguiram gravar suas músicas com ritmo das escolas de samba, introduzindo a “batucada” na gravação. Foi dessa forma que Almirante e Candoca da Anunciação gravaram *Na Pavuna*.

Desde quando surgiu o modelo de samba do Estácio, compositores de várias escolas passaram a ser procurados com frequência por cantores de sucesso. Surgem novos cantores que compravam sambas de músicos populares e se incluíam na parceria. Como exemplo, pode – se citar a parceria de Francisco Alves com Ismael Silva, num acordo para que seus sambas levassem o nome dele.

Havia várias modalidades de compras de sambas: o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria - ou seja, seu nome não aparecia nem no disco, nem na partitura. Em outros casos, os direitos autorais eram vendidos, mas a autoria era reconhecida, no disco, na partitura ou em ambos. Por fim, havia o caso em que o cantor propunha uma barganha segundo a qual gravaria o samba se lhe fosse cedida uma parte dos direitos autorais. (SANDRONI, 2001, P.147-148).

O sucesso de cantores e compositores ligados ao samba converge o interesse da indústria cultural para o "morro": “Muitos cantores famosos da época tiveram que subir o morro para conseguir alguns de seus grandes sucessos” (FENERICK, 2002, p. 165).

Dessa forma, vários músicos buscaram se profissionalizar. Muitos desses músicos populares eram chamados de músicos intuitivos, pois não sabiam ler partituras. Ao mesmo tempo em que compositores se profissionalizavam, os sambas de partido alto foram cedendo lugar para sambas com segunda parte fixa, uma vez que esta se tornou uma exigência das gravadoras.

O Rio de Janeiro, cidade de essência musical, também veria o prestígio do Teatro de Revista consolidado, no início dos anos 20. Assumindo inteiramente a função de vitrine, abriria os palcos para compositores populares, que os levariam à celebridade, transformaria vedetes - cantoras nas mulheres mais desejadas e cobiçadas do país. Muitos compositores chegaram ao sucesso depois de interpretados por mulheres como a conhecida Araci Cortes, a mais polêmica e importante vedete brasileira. A fase é de destaque para Freire Júnior, Eduardo Souto, Henrique Vogeler, Luiz Peixoto, Lamartine Babo, Hekel Tavares, Ary Barroso e, é claro, Sinhô “O Rei do Samba”.

Com o teatro de revista irá se consolidar a tendência da compra de sambas, tanto melodia quanto letras. Eram músicas feitas sob "encomendas" e que depois, ao serem gravadas em disco, mantinham seu formato do palco. Com o aumento do mercado da música popular brasileira e reconhecimento dos compositores, estes se organizaram para defender seus direitos em organizações como a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) e o Centro Musical Carioca, que cuidavam de regulamentar o trabalho do músico. (FENERICK, 2002).

Assim, o samba passou a ser um elemento da cultura brasileira, transcendendo os limites dos terreiros. A Indústria Cultural tentou dissociar o samba de seu aspecto religioso, mas os cultos afro-brasileiros e o samba jamais se desligaram. Essa conexão sempre se mostrou viva dentro dos terreiros e no meio de sambistas populares.

O samba então já existia por si mesmo, música brasileira genuína. Mudou muito desde os velhos tempos de Ciata, Donga, João da Baiana e Pixinguinha. Chegou a se transformar em música universal, música para todos os mercados do mundo, virou Bossa e não parou por aí. Nos terreiros a música dos orixás nunca deixou de ser tocada, cantada, dançada. Seu transbordamento para a cultura popular brasileira não arrefeceu o ritmo dos tambores sagrados (PRANDI, 2005, p.70).

Assim, durante os anos 40, o samba esteve presente nos ambientes culturais do Rio de Janeiro: nos teatros, no rádio e nas salas de cinema (o cinema contava com artistas de sucesso do rádio em seus musicais). Nessa época, o Brasil teve contato com as primeiras imagens de Carmem Miranda no exterior. Ela viajou para os Estados Unidos para uma temporada de teatro, o musical *Streets of Paris*, após dois artistas americanos se encantarem com suas apresentações no Cassino da Urca, convidando-a para participar do espetáculo na Broadway.

Carmem Miranda era portuguesa de nascimento, mas brasileira de coração. Por isso, desde o início da carreira nos anos 20 ela se vestia de baiana e cantava sambas. Seu primeiro sucesso no Brasil foi com a gravação de *Pra você gostar de mim*, também conhecida como *Taí*, que nos anos 30 atingiu a venda de 35 mil cópias. Cantando músicas de compositores famosos da época, como Ari Barroso, consolidou o auge de sua carreira no Brasil.

O Ministro das Relações Exteriores da época, Oswaldo Aranha apoiou a viagem de Carmem Miranda e seu grupo Bando da Lua para uma temporada nos Estados Unidos. Por isso, ela tornou-se embaixatriz da Política da Boa Vizinhança, que visava a aproximação dos dois países, sob os interesses norte americanos. Assim, Carmem Miranda e sua banda se apresentaram na Feira de Nova Iorque, no pavilhão brasileiro onde estavam expostos produtos como café e frutas tropicais.

No jogo da aproximação entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, entraram em cena importantes elementos simbólicos para a construção de uma geografia cultural que enfatizasse o poder norte-americano abaixo do Equador. O caminho entre as Américas deveria ser uma avenida de mão dupla: os brasileiros tinham de ser convencidos de que o *american way of life* (jeito americano de viver) era o ideal da democracia, e os americanos acreditariam nos brasileiros como inofensivos amantes do samba e das mulatas (MAUAD, 2004, p.56).

Carmem Miranda chegou a se apresentar no aniversário do presidente americano Roosevelt e em outros acontecimentos da Casa Branca. Como não poderia deixar de ser, ela

virou referência entre as mulheres americanas, que se vestiam com seus colares e pulseiras. Com o sucesso, ela foi convidada para trabalhar no cinema. Seu primeiro filme *Serenata Tropical* estreou em 1940. No Brasil, a imagem de Carmem Miranda passou a representar a americanização pela qual o país passava. Segundo Vianna:

A denúncia da americanização de Carmem Miranda mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura de samba com a música norte-americana, por exemplo, não podia ultrapassar certos limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira (VIANNA, 2002, p. 130).

Uma crítica da Revista *Cruzeiro*, em 22 de novembro de 1942, mencionava como Carmem Miranda havia se “americanizado”.

Ora, com Carmem Miranda cantando coisas detestáveis, com um péssimo “maquillage”, vestindo fantasias incrivelmente feias e “dirigida” como se fosse uma alucinada, não vai bem. Ou melhor, vai muito mal, apesar de milhares de dólares de seu contrato, e que terão brevemente sabor amargo (MAUAD, 2004, p. 60).

Em resposta a tantas críticas, Carmem Miranda lançou a música *Disseram que eu voltei americanizada*, de Vicente de Paiva e Luiz Peixoto:

E disseram que eu voltei americanizada
 Com o burro do dinheiro
 Que estou muito rica
 Que não suporto mais o breque do pandeiro
 E fico arrepiada ouvindo uma cuíca
 Disseram que com as mãos estou preocupada
 E corre por aí, que eu sei certo zunzum
 Que já não tenho molho ritmo, nem nada
 E dos balangandãs já não existe mais nenhum
 Mas pra cima de mim pra que tanto veneno
 Eu posso lá ficar americanizada
 Eu que nasci com samba e vivo no sereno
 Topando a noite inteir a velha batucada
 Nas rodas de malandro minhas preferidas
 Eu digo é mesmo *Eu te amo*
 e nunca *I love you*
 Enquanto houver Brasil
 Na hora das comidas
 Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!
 (VICENTE DE PAIVA E LUIZ PEIXOTO – 1942)

O fato é que Carmem Miranda virou referência cantando para o mundo músicas como *Tico-tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, entre muitas outras canções de grandioso sucesso. Mas para muitos brasileiros, ela havia se corrompido pelos valores norte-americanos que

invadiam cada vez mais o Brasil, e passou a ser considerada como um exemplo de expropriação do samba pela Indústria Cultural.

[...] a caricatura de Carmem/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da política da boa vizinhança, compôs um quebra-cabeça continental com peças que não se encaixavam, sendo, por conta disso, rejeitada por grande parte do público. Afinal, o Brasil nunca foi Cuba e a Bahia não é o Brasil; tampouco Carmem é baiana. (MAUAD, 2004, p. 61).

Costa e Mauad (2004), assim como outros estudiosos do tema, rejeitam a idéia de que Carmem Miranda deva ser considerada americanizada. Eles justificam que os adereços utilizados por ela eram uma tentativa de representar o Brasil, mas acabaram perdendo relação com nossa diversidade cultural.

Não houve benevolência por parte do público e da imprensa americanos em prestigiá-los. Prova disto é que até hoje Carmem Miranda é uma referência obrigatória e uma relação direta que os americanos - e não só eles - fazem com o Brasil (COSTA, 2002, p. 100).

O fim da Segunda Guerra Mundial marca uma reviravolta no mercado musical brasileiro. Com a invasão da cultura norte-americana no Brasil e no mundo, as músicas brasileiras que ocupavam quase a totalidade do mercado perdem espaço para as músicas norte-americanas. O modelo capitalista norte-americano e o *american way of life* eram, respectivamente, os novos paradigmas político e cultural da burguesia e da ascendente classe média brasileira. Com a abertura às importações, um novo comportamento consumista começa a influenciar os brasileiros. Esses valores influenciaram a música popular brasileira e restringiram o espaço do samba no mercado musical. Segundo Tinhorão, o samba resistia apenas em uma versão abolerada: “O samba-canção florescente das décadas de 30 e 40 abolerou-se (chegando à tentativa de criação de um hibridismo chamado sambolero)” (1998, p.307).

O samba passou a ocupar um segundo plano na mídia e no mercado fonográfico, os compositores populares das camadas mais baixas passaram a não ser mais contratados pelas gravadoras e suas músicas deixaram de fazer parte da programação das rádios. A Indústria Cultural focalizava sua atenção na ascendente classe média, onde se concentrava o potencial consumista. Com o fim do Estado Novo, o gosto pelo nacional-popular dá lugar ao “s sofisticado”, abrindo espaço para que a cultura estrangeira invadisse as rádios e a indústria fonográfica. Os temas africanos, os orixás e o cotidiano do morro dão lugar a uma temática menos popular. Somente nos anos 60, com a radicalização política, a

procura pelo popular voltaria à tona e a busca incessante de uma identidade nacional através da música popular encontraria novamente o samba.

5 TRADIÇÃO E RESISTÊNCIA DO SAMBA

Apesar deste estudo refletir sobre os elementos que influenciaram direta ou indiretamente o samba nas primeiras décadas do século XX - a Indústria Cultural, o Estado, a indústria fonográfica, a classe média - optou-se por, neste penúltimo capítulo (que antecede as conclusões desse estudo), pautar e debater alguns dos movimentos responsáveis pela resistência do samba e dos discursos que criticaram a desestruturação dos sentidos tradicional e comunitário da música popular que irão permear as décadas seguintes.

5.1 O discurso da autenticidade e da tradição

A discussão que envolve a problemática da pureza e da transformação do samba em mercadoria é antiga. Vagalume já reclamava sobre a comercialização do samba e seu afastamento das rodas, Sinhô fazia críticas ao samba de Ismael Silva, Carmem Miranda sofreu acusações de “americanização”. Em momentos diferentes, todas essas questões tiveram origem na mesma preocupação: a autenticidade do samba.

Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda para o disco de vitrola. Quando ele passa a ser artigo industrial - para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produção dos outros (VAGALUME **apud** MOURA, 2004, p.76)

José Ramos Tinhorão é um dos mais importantes estudiosos, crítico musical e historiador brasileiro, herdeiro do pensamento folclorista das tradições populares, que defende a preservação de formas autênticas das manifestações culturais. Para Tinhorão, a “pureza” do samba deveria ser preservada não apenas da influência da Indústria Cultural e da modernização capitalista, mas também da hegemonia e da interferência das classes dominantes. Para ele, existe uma diferença marcante entre o popular e o folclórico: a música folclórica seria aquela transmitida oralmente de geração para geração, de autor desconhecido; já a música popular seria a divulgada nos meios de comunicação. Sob sua ótica, a música brasileira foi considerada popular e folclórica enquanto as criações, ainda que individuais,

estavam organicamente inseridas no universo da coletividade. Com o direcionamento para o rádio nos anos 30 ela foi dissociando-se das suas bases sociais, rompendo com suas origens.

No caso especial do Brasil, a realidade desse mecanismo de dominação cultural (o mercado internacionalizado) gerou uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média se foi apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural. (TINHORÃO, 1969, p. 9).

Tinhorão defende ainda a tese de expropriação da música popular pela classe média, que em busca do “nacional-popular” teria se apropriado dessa música, desestruturando-a sistematicamente em dois momentos: nos anos 30 pelos jovens sambistas de Vila Isabel e nos anos 50 pela Bossa Nova. O tema de expropriação cultural continua norteando toda sua obra, denunciando e criticando os rumos da música popular brasileira.

Todavia, essa “pureza” em torno das práticas musicais a qual Tinhorão se refere, na prática, não existiu. Mesmo nas casas das tias baianas já circulavam diversos grupos e identidades, numa rede de relações complexa, onde elementos brancos e negros se entrecruzavam de uma forma dinâmica, como uma manifestação viva. Ainda que houvesse, evidentemente, um peso maior da cultura negra, ela não estava isolada (MOURA, 1983).

Para os tradicionalistas, as inovações e transformações trazidas pelo tempo ou por contato com outras classes sociais são tidas como deturpações do verdadeiro “autêntico”. Estes defendem uma cristalização imutável das formas da cultura popular. Coutinho afirma que o tradicionalismo, ao aprisionar o passado no campo do sagrado, este permaneceria cristalizado, totalmente resguardado da capacidade humana de transformação. Uma vez cristalizado este legado corre o risco de se perder, visto na cadeia sucessiva novas gerações podem aderir a novos costumes. Ao contrário, se esse legado acompanha o movimento da comunidade através das gerações numa rede de relações e diálogos, ele mantém-se vivo e dinâmico. Essa rede sustenta a teia que mantém a tradição no presente. Para o autor, “Os sujeitos do presente reiteram as mensagens do passado, reproduzindo os traços de modo a conservar seu antigo passado significado” (COUTINHO, 2002, p.24).

Entretanto, se por um lado os tradicionalistas adotam como estratégia de preservação da cultura popular a negação de qualquer tipo de mediação ou transformação, na busca de preservar o “puro” e “autêntico”, por outro estes tem o mérito de reconhecer a necessidade de preservação.

Para Coutinho, o autêntico não estaria relacionado a um modelo “puro” e “ideal” de um original, mas “(...) aquilo que, por articular organicamente sujeito e objeto, possui representatividade sócio-cultural” (COUTINHO, 2002, p. 26).

Vianna (2002) defende que o samba não nasceu “autêntico”, mas sofreu um longo processo de “autenticação” ao longo dos anos 20 e 30. Esse processo se deu através da nacionalização do samba, quando o samba passa de ritmo marginalizado e perseguido ao status de música brasileira. Para o autor, o samba não foi simplesmente expropriado pelos brancos e transformado em produto. Este teria sido um processo muito mais complexo, uma vez que a fluidez na sociedade carioca propiciou o encontro de diferentes segmentos sociais.

Em meados dos anos 70, o compositor Paulinho da Viola gravou o samba *Argumento*, dando sua contribuição para a discussão: até que ponto o samba poderia sofrer transformações sem perder sua essência e sua autenticidade?

Tá legal, eu aceito o argumento
 Mas não altere o samba tanto assim
 Olha que a rapaziada está sentindo falta
 De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim.
 Sem preconceito ou mania de passado
 Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
 Faça como um velho marinheiro
 Que durante o nevoeiro
 leva o barco devagar.
 (PAULINHO DA VIOLA, 1975).

Diante das análises feitas por esses estudiosos sobre autenticidade e tradição na música popular, conclui-se que a tradição no samba deve ser entendida a partir de um contexto social, cuja história deve ser lembrada e respeitada. O dinamismo faz parte da própria cultura popular, que é orgânica e está sempre em constante processo de reelaboração. Como nos mostra o sambista Paulinho da Viola, o popular não é sinônimo de massificante, nem tão pouco de folclórico, mas essencialmente está ligado ao que é produzido na marginalidade, ao não hegemônico.

Quando falo em samba, não falo apenas no que é difundido pelo rádio, pela televisão e pelo disco; falo também daquele que está ligado a vida do povo nas escolas, cantando nos barracos, botequins e lugar de trabalho dessa gente, que o faz por necessidade de se expressar (PAULINHO DA VIOLA **apud** COUTINHO, 2002, p.125)

Apesar da interferência da Indústria Cultural, voltando a música brasileira para o mercado interno e externo, e da assimilação do samba pelas classes dominantes, o samba carioca não

morreu. Seu caráter comunitário sobreviveu e ainda sobrevive na marginalidade, ainda que em escala menor se comparado ao turbilhão de músicas reiteradas pela indústria do entretenimento.

5.2 Agoniza, mas não morre

A partir do momento em que os desfiles das escolas de samba passaram a ser o principal acontecimento do carnaval carioca, o espaço de divulgação e criação nas quadras das escolas foi se restringindo cada vez mais ao samba enredo. Em meados dos anos 40, grandes sambistas se afastaram de suas escolas. O próprio Cartola, fundador da Mangueira ao lado do amigo Carlos Cachça, viu seus sambas serem preteridos pelo desfile, depois de ter sofrido uma grave doença. Magoado, ele se afastou temporariamente do morro.

Carlos Cachça se recorda de uma prática que, com a introdução e fixação do samba enredo (e a necessidade cada vez mais de ensaiá-lo para vencer o desfile na avenida), aos poucos foi morrendo, ou ao menos se transformou. Carlos Cachça fala da importância do samba de terreiro [...] Esses sambas de terreiro propiciavam a cada compositor, desta ou daquela escola, apresentar seus novos sambas, e todo mundo cantava e sambava, como um esquentar para a grande festa. Vários sambas que tinham os temas mais variados possíveis foram lançados (e/ou compostos) como samba de terreiro (FENERICK, 2002, p.125).

Em 1941, Paulo da Portela, afastou-se de sua querida escola depois de um desentendimento em pleno desfile. Infeliz, ele compôs os versos de *O meu nome já caiu no esquecimento*:

O meu nome já caiu no esquecimento
 O meu nome não interessa a mais ninguém
 E o tempo foi passando
 E a velhice vem chegando
 Já me olham com desdém
 Ai quantas saudades
 De um passado que se vai no além
 Chora, cavaquinho, chora,
 Chora, violão também
 O Paulo no esquecimento
 Não interessa a mais ninguém
 Chora, Portela, minha Portela querida
 Eu que te fundei
 Serás minha toda vida.
 (PAULO DA PORTELA, 1941).

Assim, o samba chegou à década de 60 com muitos de seus compositores esquecidos - Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e o próprio Cartola (CASTRO, 2004). Em 1973, surgiu o restaurante *Zicartola*, comandado por Cartola e sua mulher Dona Zica. O *Zicartola* foi um ponto de encontro entre sambistas do morro e a juventude universitária, tão imersa na Bossa Nova que não conhecia os grandes nomes do samba. Apesar do pouco tempo de funcionamento, apenas 20 meses, o restaurante representou um momento de ressurgimento do samba (e do próprio Cartola), reabrindo algumas portas para esses artistas. Compositores que se apresentavam no restaurante como Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho e outros, formaram o conjunto *A Voz do Morro* e participaram dos musicais *Rosa de Ouro* e *Opinião*. (CASTRO, 2004).

Um episódio que antecedeu o carnaval de 1974, ocorrido na quadra da Portela, ilustra como o problema da “ditadura do samba enredo” foi se agravando com o passar dos anos:

João Nogueira pegou o microfone para cantar um samba seu que andava tocando na rádio: “Mulher valente é a minha mãe”. Velho interrompeu o som, dizendo que só o samba enredo podia cantar ali. Os dois compositores acabaram brigando, mas o fato é que o episódio acabou marcando a rotina dos ensaios. Samba de terreiro, nunca mais (MOURA, 2004, p. 161).

Em 1974, Candeia, indignado com os rumos comerciais tomados pela diretoria da escola fundou o Grêmio recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo, na tentativa de criar uma nova escola de samba que exaltasse os valores do samba e da cultura afro brasileira, desfilando extra-oficialmente por não aceitar as regras do desfile oficial. Segundo Candeia:

[...] tudo fosse feito pelo povo. As costureiras do lugar fazendo as fantasias. Não ia ter esse negócio de figurinista, não. As alegorias, também, tudo de lá mesmo, escolhido lá. Uma escola sem destaques de fora, sem bicão. Desfile à moda antiga, com cordas e gambiarras”.(CANDEIA **apud** CABRAL, 1996, p.209).

A proposta era a criação de um espaço comunitário que funcionasse como reduto de criação e valorização da cultura negra e da manifestação da arte popular. Candeia reuniu moradores da comunidade em Rocha Miranda e convidou sambistas de prestígio para participar dessa empreitada: Paulinho da Viola, Monarco, Elton Medeiros, Nei Lopes, Wilson Moreira, Nei Lopes, Clementina de Jesus, entre muitos outros. Em entrevista, Candeia assim justifica a fundação do Quilombo: “A criação do Quilombo foi por amor ao sambista e a nossa gente.[...] Quilombo é uma tentativa de reabilitar o espírito comunitário da nossa gente e de sacudir a consciência desse pessoal.” (PIMENTEL, 2003, p.30).

Para Candeia, o problema não estava na modernização das escolas de samba, estava nas desenfreadas transformações desencadeadas pela indústria do consumo, numa expropriação mercadológica do samba. Quando questionado quanto a uma possível “evolução” das escolas, Candeia responde: “Essa evolução não existe, ninguém aqui é saudosista, mas o que há é a deturpação da nossa cultura” (MOURA, 2004, p.94). Sua morte em 1978 marcou o fim do Quilombo e de sua luta pela preservação da tradição na cultura popular de origem negra.

O compositor Paulinho da Viola foi o primeiro sambista a chamar atenção para necessidade de registrar e preservar sambas guardados na memória de poucos. Em 1970, produziu o disco *Portela, Passado de Glória* (RGE) para homenagear membros históricos da escola fundada em 1923. Homens e mulheres de Oswaldo Cruz e Madureira que escreveram a história da Portela ano após ano e que mereciam um lugar de destaque. Nasce a Velha Guarda da Portela, instituição nascida dessa reunião de artistas através da iniciativa de Paulinho da Viola. O conjunto original da Velha Guarda era composto por Ventura, Aniceto, Alberto Lonato, Francisco Santana, Antonio Rufino dos Reis, Mijinha, Manacea, Alvaiade, Alcodes Dias Lopes, Armando Santos e Antônio Caetano. Este LP contava ainda com composições dos mestres Paulo da Portela, Heiror dos Prazeres e João da Gente (COUTINHO, 2002).

A Velha Guarda da Portela deu a esses sambistas nova força e significação, tornando-os conhecidos e respeitados também fora da comunidade. Com o sucesso do disco, o grupo passou a fazer shows, resgatando antigos sambas e sambistas que estavam esquecidos.

Jair do Cavaquinho e Argemiro Patrocínio são dois grandes sambistas que fizeram parte da Velha Guarda da Portela. Ambos têm muitas composições de sucesso, interpretados por artistas como Beth Carvalho e Elizeth Cardoso, mas até esta década nunca haviam entrado num estúdio para gravar seus próprios discos. Segundo uma reportagem à Revista Veja, no artigo *Sambas guardados* (MARTINS, 2002), seu Argemiro chegou ao estúdio com um caderninho velho onde havia anotado mais de sessenta sambas de sua autoria. Jair do Cavaquinho, que também contava com músicas inéditas, emocionou-se “Finalmente vou ter um documento sobre a minha carreira” (MARTINS, 2002). Os dois lançaram o primeiro disco de suas carreiras em 2002. Por esse tipo de samba não ser “campeão no mercado”, demorou-se tanto tempo para registrá-lo. O mais importante, porém, foi a oportunidade de resgatar e registrar belas canções que arriscavam se perder. Seu Argemiro faleceu em 2003, aos 80 anos, e Jair do Cavaquinho três anos depois, em 2006, aos 84 anos.

O documentário sobre a Velha Guarda da Portela *O mistério do Samba* (2008), de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, revela parte da pesquisa que cantora Marisa Monte realizou na tentativa de recuperar composições dos anos 40 e 50 que ainda não haviam sido

gravadas. Envolto em poesia, senhores e senhoras do pequeno bairro de Oswaldo Cruz abrem suas casas e revelam canções e histórias que só existiam em suas memórias.

Por todos esses motivos, a Velha Guarda da Portela deve ser reconhecida como um movimento de resistência, resgate e valorização da memória do samba e suas tradições.

Paulinho da Viola não se limitou a Velha Guarda da Portela. Ele também gravou com compositores de outras escolas, como Cartola e Nelson Cavaquinho da Mangueira (COUTINHO, 2002).

Nelson Sargento, Seu Argemiro, Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros, Guilherme de Brito, Casquinha começaram a compor cinquenta anos atrás, num clima que já não existe mais. Segundo Jair do Cavaquinho, nessa mesma entrevista dada a Revista Veja: “Os enredos nasciam na quadra da escola. A gente levava o pandeiro e fazia o povo cantar” (MARTINS, 2002).

Este capítulo se encerra com uma letra de Monarco em homenagem aos antigos artistas da Portela e de outras grandes escolas:

Portela, eu às vezes meditando, quase acabo até chorando
 Que nem posso me lembrar
 Teus livros têm tantas páginas belas
 Se for falar da Portela, hoje não vou terminar
 A Mangueira de Cartola, velhos tempos do apogeu
 O Estácio de Ismael, dizendo que o samba era seu
 Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira
 Todos só falavam Paulo Benjamin de Oliveira
 Paulo e Claudionor quando chegavam
 Na roda de samba abafavam
 Todos corriam para ver
 Pra ver, se não me falha a memória
 No livro da nossa história tem conquistas a valer
 Juro que não posso me lembrar
 Se for falar da Portela, hoje eu não vou terminar.
 (MONARCO – 1970)

6 CONCLUSÃO

Não, ninguém faz samba só porque prefere
 Força nenhuma no mundo interfere
 Sobre o poder da criação
 Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
 Nem se refugiar em lugar mais bonito
 Em busca da inspiração
 Não, ela é uma luz que chega de repente
 Com a rapidez de uma estrela cadente
 Que acende a mente e o coração
 É faz pensar que existe uma força maior que nos guia
 Que está no ar
 Bem no meio da noite ou no claro do dia
 Chega a nos angustiar
 E o poeta se deixa levar por essa magia
 E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
 E o povo começa a cantar, lá laia laiá
 Lá lá laia laiá.
 (JOÃO NOGUEIRA E PAULO CESAR PINHEIRO - 1994)

Para concluir este trabalho, resta refletir sobre algumas questões. Esse “poder de criação” revestido de uma aura mágica que desde sempre esteve presente nos sambas cariocas ainda existe? Seria atualmente o carnaval a prova concreta de que o samba foi engolido pela indústria do entretenimento? Todas essas transformações pelas quais o samba passou devem ser entendidas como perda de autenticidade?

O samba permanece até hoje no imaginário popular como o maior símbolo da identidade brasileira. Aquele samba negro, nascido nos terreiros, cantado e dançado nas casas das tias baianas, e que foi renegado e expurgado um dia. O samba passou por um processo de legitimação político e cultural, mediado por parte da elite branca e pela Indústria Cultural. Os interesses políticos do Estado Novo necessitavam dessa identidade nacional, que se consolidou estrategicamente através da valorização do mestiço e sua cultura. Nesse processo de legitimação criou-se o samba urbano, perdendo sua ligação afro-religiosa, mais adaptado aos novos valores da Indústria Cultural.

Exemplo destas transformações sofridas ao longo de sua história é que o samba recebe inúmeras classificações e até mesmo subgêneros, como coloca Nei Lopes: samba de partido-alto, samba de morro, sambolero, samba-canção, samba de breque, sambandido, sambabalada, samba-choro, samba-enredo, samba de gafieira, samba-rock etc.

A consolidação do samba também foi importante por desencadear inúmeras discussões na sociedade brasileira da época e nos dias de hoje. A questão do direito autoral, da profissionalização do músico, do desenvolvimento de um mercado musical e até mesmo

discussões sobre o papel do mestiço em nossa sociedade, são alguns dos temas que estavam diretamente relacionados ao surgimento e desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro.

Desde o início, este trabalho tenta provar que o samba possui várias formas e significados, influenciando e sendo influenciado por outros ritmos. É difícil saber o quanto do samba foi absorvido pela Indústria Cultural. Como festa, música, dança ou como expressão máxima da cultura nacional, o samba sobrevive guardando suas características brasileiras: o samba é malandro e tem ginga, é tradicional e popular. Por todos esses motivos, *na procura pela batida perfeita*, o samba é um dos mais conhecidos ritmos brasileiros e possivelmente a maior manifestação cultural do Brasil.

Ninguém faz samba porque prefere
sobre o poder da criação força nenhuma no mundo interfere
e fabricado em série é o coringa do baralho
resistência cultural [...]
e passo a passo foi tomando conta de mim
é coisa fina, DJ com tamborim
fortaleceu meus braços, abriu minha cabeça
um ser humano digno aconteça o que aconteça
hip hop rio um punhado de bamba
e sabe o que que é isso a maldição do samba.
(MARCELO D2 e ZÉ GONZALES, com citação de JOÃO NOGUEIRA e PAULO
CÉSAR PINHEIRO – 2003).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural - O esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. 2.ed. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165-191.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em outubro/ 2008.

ALENCAR, Edgar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BARBOSA, Marília, Santos, Lígia. *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

BATISTA, Wilson. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1971. 1 LP.

BRITO, Guilherme de, CAVAQUINHO, Nelson, MEDEIROS, Elton, CANDEIA. *Quatro Grandes do Samba*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977. 1 CD.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANDEIA. *Candeia*. Rio de Janeiro, Equipe, 1970. 1 LP.

_____. *Filosofia do samba*. Rio de Janeiro, Atlantic/WEA, 1977. 1 LP.

_____. *Raiz*. Rio de Janeiro, Equipe, 1971. 1 LP.

CÂNDIDO, Antônio. *O significado de Raízes do Brasil*. In: Hollanda, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1995.

CARTOLA. *Cartola*. Rio de Janeiro, Marcos Pereira Discos, 1974. 1 CD.

_____. *Cartola II*. Rio de Janeiro, Marcos Pereira Discos, 1976. 1 CD.

_____. *Nova história da MPB*. Rio de Janeiro, Marcos Pereira Discos, 1977. 1 LP.

_____. *Verde que te quero rosa*. Rio de Janeiro, Marcos Pereira Discos, 1977. 1 CD.

CASTRO, Maurício de. *Zicartola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CAVAQUINHO, Jair do. *Seu Jair do Cavaquinho*. Rio de Janeiro, EMI, 2002. 1 CD.

- CAVAQUINHO, Nelson. *Série Documento*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1972. 1 LP.
- CONJUNTO ROSA DE OURO. *Rosa de Ouro*. Rio de Janeiro, Odeon, 1965. 1 LP.
- CONJUNTO VOZ DO MORRO. *Roda de Samba*. Rio de Janeiro, Musidisc, 1965. 1 LP.
- COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COSTA, Haroldo. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2002.
- COUTINHO, Eduardo Coutinho. *Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Uerj, 2003.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945*. Tese (Doutorado em História Econômica, 2002) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003160547>. Acesso em: outubro/2008
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- GUIMARÃES, Francisco (VAGALUME). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: São Benedicto, 1933.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- _____. *Sambeabá - o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Folha Seca, 2003.
- MARTINS, Sérgio. *Sambas Guardados*. 2002, Edição 1937, Revista Veja on-line. Disponível em http://www.veja.abril.com.br/060202/p_110.html. Acesso em novembro/2008.
- MAUAD, Ana Maria. *A Embaixatriz dos balagandãs. Nossa História*. Rio de Janeiro, 2004, vol.6, p. 56-61.
- _____. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1972. 1 LP.
- MONARCO. *Monarco*. Rio de Janeiro, Continental, 1976. 1 LP.
- MOREIRA, Wilson, LOPES, Nei. *A arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes*. Rio de Janeiro, EMI, 1980. 1 LP.
- MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1983.
- _____. *No princípio era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.
- NOGUEIRA, João. *Bem transado*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1983. 1 CD.

- _____. *Wilson, Geraldo e Noel*. Rio de Janeiro, Polydor, 1981. 1 CD.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PARANHOS, Adalberto. *A transformação do samba em símbolo nacional a partir da análise da produção musical das décadas de 20 a 40 no século XX*. 2003. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>. Acesso em: agosto/2008.
- _____. *Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo. Nossa História*. Rio de Janeiro, 2004, vol. 4, p. 16- 22.
- PATROCÍNEO, Argemiro. *Argemiro Patrocínio*. Rio de Janeiro, EMI, 2002. 1 CD.
- PEREIRA, Gerald. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1971. 1 LP.
- PIMENTEL, Luís. *Candeia: lição permanente de samba e resistência*. Rio de Janeiro, 2003, Edição número 80, ano VII, Revista Caros Amigos.
- PIXINGUINHA. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1976. 1 LP.
- PIXINGUINHA, JOÃO DA BAIANA E DONGA. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: MIS, 1970.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROSA, Noel. *Inéditas e desconhecidas*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1983. 1 LP.
- _____. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1977. 1LP.
- SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma sonora tradição popular 1890-1950*. Tese (Doutorado em Sociologia, 1990). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/dissertações/1990/54>. Acesso em outubro/ 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente (Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SILVA, Ismael. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1970. 1 LP.
- SILVA, Marília Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SILVA, Moreira da. *O último dos moicanos*. Rio de Janeiro, Odeon, 1963. 1 CD.
- SINHÔ. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1977. 1 LP.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade – a forma social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

_____. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRAMONTE, Cristina. *O samba conquista passagem*. Petrópolis: Vozes, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VARGENS, João Batista e MONTE, Carlos. *A velha guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

VASCONCELOS, Ari. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

VASCONCELLOS, Gilberto e SUJUKI JR, Matinas. *A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VELHA GUARDA DA PORTELA. *Homenagem a Paulo da Portela*. Rio de Janeiro, Nikita Music, 2001. 1 CD.

_____. *Portela Passado de Glória*. Rio de Janeiro, RGE, 1970. 1 CD.

_____. *Tudo Azul*. Rio de Janeiro, EMI Music, 2000. 1 CD.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

VIOLA, Mano Décio da, OLIVEIRA, Silas de. *Nova História da MPB*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1977. 1 LP.

VIOLA, Paulinho da. *Foi um rio que passou em minha vida*. Rio de Janeiro, Odeon, 1970. 1 CD.

_____. *Memórias cantando*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1976. 1 LP.

_____. *Nervos de aço*. Rio de Janeiro, Odeon, 1973. 1 LP.

VIOLA, Paulinho da, MEDEIROS, Elton. *Samba na Madrugada*. Rio de Janeiro, Premier, 1966. 1 CD.