

Um breve histórico do samba e do samba de enredo enquanto patrimônios culturais e instrumentos de brasilidade

André Luiz dos Santos Silva¹

nas últimas décadas, o samba vem sendo reconhecido como a expressão musical mais tipicamente brasileira. A palavra “samba”, no Brasil, significa e já significou muitas coisas diferentes. O gênero musical desenvolvido no Rio de Janeiro ao longo do século XX, é sua acepção mais comum. Entre as inúmeras variantes do samba carioca, tem sido sublinhada pelos pesquisadores do gênero, uma diferença especialmente importante entre o samba que se fez nos anos 1910 e 1920 e o que foi feito a partir dos anos 1930.

Quem falava em samba no Rio de Janeiro, no início do século XX, eram, sobretudo, pessoas ligadas às comunidades de negros e mestiços vindos da Bahia, que se instalaram nas proximidades do cais do porto em bairros como Saúde, Praça Onze e Cidade Nova, locais em que viviam, predominantemente, negros alforriados e imigrantes vindos do interior. Eram estas pessoas, muito festeiras, que gostavam de cantar, comer, beber, dançar, cultivavam muitas tradições de sua terra natal e chamavam suas festas de “sambas”. Esta mesma palavra era usada por eles para designar uma modalidade musical-coreográfica, a qual tinham especial predileção, que consistia na formação de uma roda, no centro da qual alguém começa a dançar e dançando escolhia um par do sexo oposto. A maneira pela qual esta escolha era feita, era a “umbigada”, gesto coreográfico que em uma das línguas do tronco banto chamava-se “semba”, suposta origem da palavra “samba” (LOPES, 1992; SANDRONI, 2001).

¹ Bacharel em Biblioteconomia (UNIRIO), Pós-graduando em Administração em Bibliotecas Escolares / Coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas do IFFluminense – Quissamã.

O lundu

Na música brasileira a palavra lundu designa coisas diferentes. Ela primeiro foi o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica.

O lundu dança, como concordam a grande maioria dos pesquisadores brasileiros, é de origem africana, no Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade (1999, p. 434), diz tratar-se de “uma dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”. Andrade (1944, p. 35) descreve o lundu como “uma forma característica do folclore negro, porventura a mais característica então” [fins do século XVIII], e “certamente a mais generalizada”. Araújo (1963, apud SANDRONI, p. 40) escreve que “o lundu..., descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”.

No entanto, as únicas fontes documentais citadas por estes pesquisadores, onde o lundu aparece como africano, são as portuguesas. Segundo Sandroni (2001, p. 40), em relação ao Brasil, dos autores que ele examinou, não encontrou um só documento onde “lundu” refira-se a uma atividade exclusiva dos negros, porém, ele considera que esta constatação “não muda o fato de que o sentido atribuído desde os fins do século XVIII ao lundu-dança e transmitido no século XIX ao lundu-canção, chegando até às definições dos pesquisadores modernos, é o de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro”.

Na década de 1830, quando inicia-se a impressão de música no Brasil, com o estabelecimento do francês Pierre Laforge, a palavra “lundu” passa a designar um gênero musical que não tinha qualquer ligação com alguma dança, era um tipo de canção de salão, que podia ser apresentado, em raras ocasiões, como peças instrumentais para piano ou violão. Era o lundu-canção (SANDRONI, 2001, p. 41).

Andrade (1944, p. 32-33) deixa claro como a sociedade brasileira ofereceu resistência, desde os tempos coloniais até a metade do século XIX, às manifestações artísticas do negro. Ele até admite que estas manifestações existiram, foram toleradas e às vezes até incentivadas, mas não se misturaram às

manifestações dos brancos, ambas ficaram como “compartimentos estanques”, “impenetráveis”: “de maneira que mesmo as palavras afronegras, designadoras de coisas coreográficas ou musicais, samba, urucungo, marimba, etc., designavam *coisas de negros*, e não dos brasileiros em geral”.

Para Andrade (1944), o lundu foi justamente a primeira dessas “coisas de negros” a vencer a barreira da sociedade branca:

O lundu [...] é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’. É a porta aberta da sincopação característica [...] É a porta enfrestada do texto cantando sexualmente os amores desonestos [entre senhores e escravizados], as *mésalliances*, e se especializa na louvação, sobretudo, da mulata (ANDRADE, 1944, p. 37).

Os primeiros contatos entre a sociedade branca e as manifestações culturais dos negros, foram facilitados por um meio tático:

a comicidade, a caçoada, o sorriso, era o disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes. [...] A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia [...]. Mas o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama [...]. É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera [...], mas consentido pela comicidade (ANDRADE, 1944, p. 37).

A referência ao negro, encontrada na origem do lundu, explica a comicidade. Em essência trata-se de uma canção que evidencia o universo negro, mas devido a pressão das condições sociais daquela época, ocorre uma distorção, tornando-a uma canção cômica, mostrando o negro que dança, sobretudo divertindo seus senhores brancos e não o duro cotidiano do escravizado.

Em seu estudo sobre o lundu, Sandroni (2001) concluiu que nos textos e na música, há forte presença de alusões ao universo afro-brasileiro e muitas outras alusões musicais a este mesmo universo.

O maxixe

Na segunda metade do século XIX, foi criada na cidade do Rio de Janeiro uma dança popular: o maxixe. Desde o início foi considerada uma dança muito vulgar e de baixa categoria. Jota Efegê (2009) nos informa que a primeira menção,

em veículo impresso, ao maxixe foi em 1880. Em um artigo de 1906, Raul Pederneiras atribui a invenção do maxixe aos moradores da “Cidade Nova”, bairro surgido em meados de 1860, após o aterro da região de pântano em torno do Canal do Mangue (JOTA EFEGÊ, 2009). Em 1872, além de ser o bairro mais populoso, era também considerado como o bairro dos divertimentos de má fama (SANDRONI, 2001).

Bailes característicos da Cidade Nova, os *assustados* ou *sambas*, eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória dessa invenção [...]. Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio, figura obrigada nos folguedos de antanho [...]. E vós todos, homens sisudos de agora, que transitastes pela via juvenil dos folguedos cariocas, ao ouvirdes hoje um desses musicares trepidantes, sentireis nas pernas o formigueiro saudoso dos bons tempos em que, pela calada da noite, íeis folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade Nova (PEDERNEIRAS, 1906, apud JOTA EFEGÊ, 2009, p. 23, grifo do autor).

Faz-se necessário esclarecer que a palavra samba citada acima tem o significado de festa ou baile popular, significado comum no início do século XIX.

Um fato que reforça consideravelmente a idéia de que o maxixe teria vindo da Cidade Nova através dos clubes carnavalescos é “uma versão propagada por Villa-Lobos, que teria colhido dum octogenário”, onde ele afirmava que “o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado ‘Maxixe’ que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova” (ANDRADE, 1976, apud SANDRONI, 2001, p. 64). A menção de Villa-Lobos a nova maneira de dançar o lundu, nos leva a concluir que esta foi aprendida ou imitada dos bailes da Cidade Nova e levada a círculos mais amplos da cidade, através dos clubes carnavalescos.

Desta forma, fica evidente a primeira correlação estabelecida entre o maxixe e a dança do lundu. A maneira nova de dançar o lundu, que Villa-Lobos menciona, consiste na organização global da dança. No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda, da qual participam ativamente, cantando e batendo palmas e dança somente um par de cada vez no centro da roda. No maxixe todos dançam ao mesmo tempo, os músicos não participam da dança e a roda dá lugar ao “salão de baile”, a música é somente instrumental e nenhum dos dançarinos canta.

No maxixe a dança é de par enlaçado e no lundu é de par separado. Naquele tempo, o maxixe era uma dança moderna, urbana e internacional que chegava a Europa juntamente com o tango argentino (JOTA EFEGÊ, 2009), já o lundu tinha suas origens nas zonas rurais e nos tempos coloniais do Brasil (SANDRONI, 2001).

A definição do maxixe como transformação do lundu, torna-se evidente com a substituição do lundu como dança “nacional” por excelência, no imaginário brasileiro. Mesmo sem nomeá-lo, Lindley (1803 apud SANDRONI, p. 66) descreve o lundu: “esta é a dança nacional; todas as classes, quando põem de lado o formalismo, a reserva e, posso acrescentar, a decência, entregam-se ao interesse e ao enlevo que ela excita”. Andrade (1976, apud SANDRONI, 2001, p. 66) fala do lundu como “a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade”.

O maxixe, por sua vez, no início do século XX, assume este posto. Jota Efege (2009) cita vários trechos que indicam isto. Um artigo, publicado na imprensa em 1907, era contra a repressão ao maxixe: “o maxixe banido! Ele, que na música é o vatapá do cardápio nacional!” (Ibid., 2009, p. 159). Em 1909, um anúncio de clube carnavalesco, a dança foi chamada de “maravilhosa invenção da mulata! [...] Produto genuíno do sempre lembrado Pedro Álvares Cabral” (Ibid., 2009, p. 117). Ou seja, muito antes de Gilberto Freyre, uma parcela da população já considerava a mulata o “tipo racial” por excelência. Em 1913, um outro anúncio para o carnaval: “Tudo dança à portuguesa, à inglesa, à francesa, e, com especialidade, o maxixe brasileiro!” (Ibid., 2009, p. 121). Por fim, uma charge de 1914, trazia a seguinte legenda: “— Sua mamãe consente que vossa excelência dance o tango? — Deus me livre! Mamãe é muito patriota — prefere que eu dance o maxixe...” (Ibid., 2009, p. 31).

Jota Efege (2009, p. 108) cita o maxixe “Ora, bolas!”, de Juca Storoni, de 1897, como o primeiro que foi impresso com a respectiva menção de gênero musical. Nesta época, ser compositor de maxixes não era nenhuma distinção, prova disso é que “Juca Storoni” era o pseudônimo de João José da Costa Júnior, o Maestro Costa Júnior (PALOMBINI, 2003, p. 83). O Jornal do Brasil (1902 apud JOTA EFEGÊ, 2009, p. 112), ao noticiar uma festa no Clube dos democráticos,

publicou o termo maxixe com o significado pleno de gênero musical: “[...] a banda tocou um maxixe de fazer arrepios na espinha dorsal”. Até meados da década de 1890, dançava-se o maxixe ao som de lundus, polcas e tangos ou qualquer música que estimulasse o requebrado dos dançarinos através do sincopado (JOTA EFEGÊ, 2009).

Além do lundu, Sandroni (2001) atribui mais fontes ao maxixe, como por exemplo, a polca. Entre tantas outras ele ressalta a importância do chamado “tango brasileiro”. Sandroni (2001, p. 77) esclarece que este tango, do século XIX, em nada tem a ver com o moderno tango argentino, trata-se de um outro conceito, de um “outro tango”. Segundo Carlos Vega (1967, apud SANDRONI, 2001, p. 77) “o que há de notável no emprego da palavra tango é sua tendência a referir-se, principalmente, a coisas do ambiente popular americano [...] a palavra ‘tango’ se aplica às coisas dos afro-americanos”. Vega, neste mesmo artigo, e Vicente Gesualdo (1961, apud SANDRONI, 2001, p.77), citam vários exemplos do uso da palavra no início do século XIX na região platina, em Cuba e no México, com o significado de baile de negros, o local onde esses bailes aconteciam e as músicas que dançavam.

No Brasil, há vários exemplos, em que a palavra “tango” também foi usada como sinônimo de coisa de negros e mestiços sul-americanos, como, por exemplo, em um poema satírico:

Não viste alguma vez em tua vida
Uma dança africana e que se chamava tango?
Se tal bambolear os teus quadris convida
Repara que a lição te ensina o orangotango (1881 apud JOTA EFEGÊ, 2009, p. 22).

Na coleção da Biblioteca Nacional, encontramos outras referências neste sentido, em alguns tangos da segunda metade do século XIX, como, por exemplo, *A pêra de sataná*s, de Henrique Mesquita, denominada na capa como “tango dos pretos”.

A umbigada (da Bahia ao Rio)

Desde o século XIX, em diversos pontos das Américas, a palavra “samba” é encontrada quase sempre associada ao universo dos negros (SANDRONI, 2001).

Uma gravura cubana do século XIX, de Angeliers Léon (1984 apud SANDRONI, 2001, p. 84), mostra um casal de negros dançando, com a legenda “*Samba la culebra, si siñó*”. Na região do Rio da Prata, Vicente Rossi (1958 apud SANDRONI, 2001, p. 84) menciona “a cantilena: ‘*Samba, mulenga, samba!*’, ouvida dos africanos”. Na canção “*El negro blanqueador*”, uma sátira aos imigrantes italianos que chegavam em grande número a Buenos Aires, para desempenhar ofícios até então exclusivos dos negros:

Napolitanos usurpadores
Estão tirando o trabalho dos pobres
Já não há negros garrafeiros
Nem tampouco carregadores
Porque esses napolitanos
Trabalham até como pasteleiros
Dentro de pouco tempo,
Jesus, por Deus!
Estarão bailando *cemba* ao som dos tambores (GESUALDO, 1961, apud SANDRONI, 2001, p. 84).

Percebemos no trecho acima, que mais do que os ofícios “roubados” pelos italianos, esta dança acompanhada de tambores, era muito mais característica dos negros e era denominada como “*cemba*”, o que nos remete a “*semba*”, a etimologia mais citada do samba brasileiro.

No verbete “samba” da Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1977, p. 683) esta etimologia nos remete mais uma vez ao universo afro-americano, nela consta que “samba” procede “do quimbundo *semba*”, que significa “umbigada”.

A umbigada foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros. Viajantes portugueses, no século XIX, a testemunharam em Angola e no Congo com o nome de *semba* (CARNEIRO, 1974, p. 28-31), Kubik (1979, apud SANDRONI, 2001, p. 85), ainda nos anos 1980, viu os gestos e ouviu o nome praticados em Luanda, capital de Angola. A citação mais conhecida, no Brasil, é de Aires da Mata Machado Filho (1985, p. 140): “[...] a presença de *semba* no dialeto sanjoanense, acaba de convencer da procedência afro-negra. É de notar que, ainda hoje, os negros corrigem para *semba* se alguém lhes fala em samba”.

Sandroni (2001) explica em linhas gerais, a importância da umbigada, registrada desde o século XIX, tanto no Brasil como no Continente Africano, como um gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros:

[...] efxcias consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo. (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. O acompanhamento instrumental é assegurado por membranofones como o pandeiro, idiofones como o prato-e-faca e mais raramente por cordofones, em especial a viola. A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo (SANDRONI, 2001, p. 85).

No artigo intitulado “Samba-de-umbigada”, de 1961, reimpresso em 1974, dado a importância que diversos pesquisadores atribuíram à umbigada, Edison Carneiro (1974) criou a expressão “samba-de-umbigada” para designar as danças profanas afro-brasileiras em geral, qualquer que apresentem os traços característicos descritos acima.

Outro nome também atribuído a diversas danças africanas, pelos viajantes portugueses do século XIX e também em registros brasileiros, desde o século XVIII, é “batuque”:

[...] não parece ser muito acerto em política tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo os seus batuques bárbaros a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas (VILHENA apud TINHORÃO 1972, p.122).

Até o início do século XX, batuque teve o sentido genérico destas manifestações de festejos dos negros de modo geral (CASCUDO, 2000, p. 59).

Sobre o batuque, em 1880, o viajante português Alfredo Sarmiento, publicou suas anotações da viagem que fez ao interior do Congo e de Angola, no livro “Os sertões d’África”, que hoje é considerado um clássico para os estudiosos das raízes da música afro-brasileira, descrevendo as várias maneiras de se dançar o batuque nos variados lugares por onde passou. É interessante notar as semelhanças com nossas atuais rodas de samba e partido-alto:

As cabaças de malava (vinho de palma) circulavam de mão em mão; os quissanges, as marimbas, os batuques, fazem um motim infernal, e a toada monótona das canções é repetida por todos os que tomam parte na dança e pelos espectadores.

A letra das canções gentílicas é sempre improvisada de momento, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras.

Há negros que adquirem a fama de grandes improvisadores, e são escutados com o mais religioso silêncio e aplaudidos com o mais frenético entusiasmo.

A toada é sempre a mesma e invariável o estribilho que todos cantam em cântico – batendo as mãos em cadência e soltando de vez em quando gritos estridentes (SARMENTO, 1880 apud CASCUDO, 1965, p.137-138).

O samba urbano

Nei Lopes (1992) afirma que o samba urbano nasceu do samba rural. Tal afirmação é justificada porque o lugar apontado como o “berço” do samba urbano carioca, a “Cidade Nova”, mais especificamente nas casas das “tias” baianas², formou-se basicamente a partir da migração de um número incalculável de negros oriundos do “Nordeste açucareiro”, na segunda metade do século XVI, para regiões das Minas Gerais, e de lá para a “lavoura cafeeira” nas regiões do Vale do Paraíba e vizinhanças (norte dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo), por volta de 1808, some-se a isso, a grande rebelião dos malês em 1835, que também obrigou boa parte dos negros perseguidos na Bahia a virem para o Rio de Janeiro (LOPES, 1992), o posterior declínio do café a partir de 1860, o término da Guerra do Paraguai em 1870, que das tropas a porcentagem era de um branco para cada 45 soldados negros (CHIAVENATO, 1980 apud LOPES, 1992), apesar do imenso número de mortos, muitos voltaram para Capital do Império, a maior seca da história do Nordeste, de 1877 a 1879, fez com que enormes contingentes de escravos fossem vendidos para os grandes centros, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, a abolição do trabalho escravo em 1888 e finalmente, o fim da Guerra de Canudos em 1897, que trouxeram mais e mais negros, vindos de diversas regiões do país, mas principalmente de províncias vizinhas (LOPES, 1992).

² As baianas mais velhas que exerciam liderança na organização da família, religião e do lazer.

Foi nesta época e neste contexto, que vieram para o subúrbio e zona rural carioca, entre tantos outros, figuras expressivas do mundo do samba como: a mais famosa das “tias” baianas, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (1854-1924), avó de outro grande sambista, Bucy Moreira (1909-1982), tias Amélia e Perciliana, mães de Ernesto dos Santos, o Donga (1889-1974) e João Machado Guedes, o João da Baiana (1887-1974), respectivamente; Clementina de Jesus (1902-1987), nascida em Valença, sul do Estado do Rio de Janeiro, criada em Jacarepaguá e adolescente em Oswaldo Cruz; Alfredo Costa, fundador da Escola de Samba Império Serrano, nascido em Minas Gerais; Antônio Rufino dos Reis, fundador da Portela, nascido em 03/03/1907, em São José das Três Ilhas, Minas Gerais, de onde veio para Oswaldo Cruz em 20/09/1920 (MUNIZ JÚNIOR, 1977; LOPES, 1992).

Oneyda Alvarenga (1960, apud LOPES, 1992, p. 25) “traça claramente a linha de evolução” do samba carioca, reafirmando sua origem rural e a gênese do “samba de morro carioca” e do partido-alto em particular:

A estrofe solista improvisada acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturas de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o samba rural brasileiro (1960, p. 294 apud LOPES, 1992, p. 25).

Lopes (1992) conclui que, pelo menos desde o século XIX, os batuques festivos de Angola e do Congo “já tinham moldado a fisionomia do nosso samba sertanejo”, como podemos constatar em texto extraído do clássico de Euclides da Cunha, *Os sertões*:

Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no choradinho ou baião, e os casados levando toda a obrigação, a família. Nas choupanas em festa recebem-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos e troncos, e raros tamboretas, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão de baile. Despontam o dia com uns largos tragos de aguardente, a teimosa. E rompem estridulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado ralha na viola. Serebam, em vagarosos meneios, as caboclas bonitas. Revoluteia “brabo e corado”, o sertanejo moço (CUNHA, E. 1998, p. 126).

O famoso padre Lopes Gama, mesmo décadas antes de Euclides da Cunha, em 1842, em Pernambuco, publicou um conhecido texto onde se lia em *O Carapuceiro*: “[...] não se sabia de outra coisa senão a dança do samba” (apud CASCUDO, 1965, p. 135).

Estes escritores quando mencionavam o samba, referiam-se ao batuque e ao samba apenas como danças. Mas Aluísio Azevedo (1997), em *O Cortiço*, descreve um *pagode* de portugueses e brasileiros na casa da personagem Rita Baiana, em que se tocava e cantava o “chorado” da Bahia, um tipo de lundu:

[...] o cavaquinho do Porfírio, acompanhado pelo violão do Firmo, rompeu vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhes fustigasse o corpo com urtigas bravas. [...] Firmo principiava a cantar o chorado, seguido por um acompanhamento de palmas (AZEVEDO, 1997, p. 61).

Sandroni (2001) concorda com a afirmação de Lopes (1992) sobre a origem rural do samba, ao citar um trecho do jornal satírico pernambucano *O Carapuceiro*, de 03/02/1838, onde surge a primeira menção impressa da palavra “samba”, não como dança, mas como música – “samba de almocreves”. Porém, no mesmo jornal, depois, o articulista menciona a “dança do samba”, referindo-se a ela como diversão de gente da roça, em contraste com a da capital, Recife.

A limitação do samba à zona rural, no século XIX, é reforçada por Sandroni (2001), citando um testemunho de 1859 no interior do Ceará, do botânico Freire Alemão em que ele chama um “divertimento de negros” como um “fado que eles chamam de samba”. Aquela época fado era um dos nomes que designava certas danças das camadas desfavorecidas da população no Rio de Janeiro, ou seja, “samba” seria uma “espécie de fado”, nome genérico dos divertimentos populares. Porém, quando se mencionava o samba no Rio de Janeiro havia outros nomes além do fado que serviam de referência. França Júnior (apud SANDRONI, 2001) que publicou uma crônica em um jornal da Capital, na década de 1870, sobre a Bahia explica: “[...] nos sambas, que são nossos cateretês [...]”, “nossos” porque eram familiares ao público leitor do Rio de Janeiro.

Com estas citações fica claro, portanto, que ao escrever para um público da Capital, os autores viam-se obrigados, ao apresentar uma palavra desconhecida, “samba”, a compará-la a palavras já conhecidas que denominavam realidades consideradas mais ou menos equivalentes. Desta maneira podemos ter segurança ao afirmar que, até meados dos anos 1870, o público carioca ainda não tinha ouvido falar em samba. O samba inicialmente é um estranho no Rio de Janeiro, primeiro, pela sua localização social na roça, totalmente oposta à cidade, principalmente a capital federal, o Rio de Janeiro, segundo, também por estar geograficamente localizado no Nordeste do país, especialmente na Bahia.

Listando as diversas manifestações musicais e coreográficas brasileiras, que com suas “toadas” deram sua contribuição para formar o chamado samba carioca, Nei Lopes (1992) nos dá uma noção da variedade destas manifestações que foram trazidas pela maciça migração de negros para a cidade do Rio de Janeiro: batuque, baiano ou chorado, cateretê, côco, capoeira, calango, chula, cantos de trabalho, tirana, batucada ou pernada carioca, cantigas de roda, poesia dos cantadores, samba baiano, samba paulista, o maxixe e o lundu.

Fragmentos de muitas destas canções, de autores anônimos ou conhecidos, criados na Bahia, em Minas Gerais, em São Paulo ou até mesmo no Rio de Janeiro, contribuíram para compor o repertório tradicional do samba carioca. Assim como o lundu e o samba rural, todas as manifestações listadas acima, são também importantes na constituição deste acervo (LOPES, 1992).

Lopes (1992) traça uma linha evolutiva que vai do batuque dos bantos africanos até o samba carioca, da qual ele conclui que o lundu, que foi registrado por vários viajantes estrangeiros no Brasil, nos séculos passados, é o elo fundamental.

Primeiro o lundu dançado, que deu origem ao lundu canção, aos sambas rurais da Bahia e São Paulo e a outras manifestações, depois de todas estas expressões, confluíram para o que Lopes (1992) denomina de “samba da ‘Pequena África da Praça Onze’”, cujo núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata; depois ainda o “samba amaxixado da Pequena África”, que deu origem ao samba de morro, do qual

derivou-se o samba urbano a partir do Estácio, próprio para ser dançado e cantado em cortejo (LOPES, 1992).

Consideramos importante ainda, abordar a associação do samba ao universo dos negros, antes mesmo deste gênero musical chegar ao Rio de Janeiro. Podemos encontrar esta associação em dois textos do século XIX, que não deixam sombra de dúvidas de que o samba era uma manifestação dos negros: os capítulos dedicados ao tema nos romances *Til*, de José de Alencar (2007) e *A Carne*, de Júlio Ribeiro (1996).

O ambiente em que se desenrolam ambos os romances são as fazendas de café de São Paulo, que representavam a principal atividade econômica do país e eram movidas pelo braço escravizado. No entanto, na impossibilidade de ignorá-los, nos dois romances os escravizados somente aparecem como pano de fundo. Em *Til*, o único momento em que os negros estão no centro da narrativa é numa descrição do samba:

[...] enquanto os escravos fazem seu samba [título do capítulo] ou batuque [descrito no texto várias vezes], os 'feitores e camaradas', mestiços e brancos pobres, ficam a parte, tocando viola e cantando chulas (ALENCAR, 2007, p. 128).

É interessante notar aqui como Alencar faz questão de dividir socialmente os divertimentos.

Já em *A Carne*, somente no capítulo 10 os negros ocupam sozinhos a cena, onde se trata especificamente de um “samba”, com os participantes muito bem definidos: “Negros e negras formados em vasto círculo, agitavam-se, palmeavam compassadamente, rufavam adufes aqui e ali. Um figurante no meio saltava [...]” (RIBEIRO, 1996, p. 68)

Devemos acrescentar que todas estas localizações sociais do samba: coisa da roça, do Nordeste, de negro, devido aos valores que lhes eram atribuídos, tiveram conseqüências óbvias.

Dias depois de uma festa no Palácio do Catete, em que a Sra. Nair de Teffé, esposa do então presidente da República, tocou o *Corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga, Ruy Barbosa discursou no Senado Federal no dia 07/11/1914:

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados, elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (JOTA EFEGÊ, 2009, p. 161)

Parece que para Ruy Barbosa, Wagner representava um modelo artístico privilegiado entre as elites brasileiras. Mas se o fato por si só motivou o discurso de Ruy Barbosa, é sinal de que este quadro estava começando a mudar. Chiquinha Gonzaga havia composto uma música, que segundo Sandroni (2001), se inspirava no samba folclórico e mesmo custando uma polêmica ao Senado Federal, a música tocou em uma recepção presidencial.

Uma série de cartas publicadas na imprensa de Salvador, Bahia, no início do século XX, evidenciava como o samba “que vem da roça para dentro da cidade”, incomodava (RODRIGUES, 1945). A presença ostensiva dos negros na cidade durante o carnaval, era uma das reclamações contidas nestas cartas, mostrava bem como o preconceito contra os negros e a desvalorização de sua música se confundiam:

[...] acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torso, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização [...]. Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrabaldes e nas roças, como hão de campear dentro das cidades em um dia festivo como o carnaval!? (RODRIGUES, 1945 p. 255-256).

Ouvir o samba das roças na cidade provocava o protesto dos leitores, por meio de um juízo estético, para eles “uma barulhada sem tom nem som”. Em primeiro lugar percebemos que, o que mais desagradava é a presença física do negro

no carnaval: “o modo como tem se africanizado, entre nós, esta grande festa da civilização” (Ibid.). Em segundo lugar soma-se a isso, o desagrado musical.

Percebemos que até aqui o que prevalecia era a localização geográfica do samba na Bahia ou no Nordeste.

Sandroni (2001) chama-nos à atenção para o que denominou como o processo de “nacionalização do samba”, ele recorre a mais uma passagem de *O Cortiço* onde o “violão baiano” surge como um símbolo nacional e faz o personagem Jerônimo, um português, “abrasileirar-se”:

Estava completamente mudado. Rita apagara-lhe a última réstia das recordações da pátria; secou... a derradeira lágrima de saudade, que o desterrado lançou do coração com o extremo arpejo que a sua guitarra suspirou.

A guitarra! Substituiu-a ela pelo violão baiano [...] e embebedou-lhe os sonhos de amante prostrado com as suas cantigas do Norte [...]

O português abrazeou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos [...] fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer [...] (AZEVEDO, 1997, p. 149-150)

Sandroni (2001) aponta “*O Cortiço*” como um romance que representa uma etapa intermediária no processo de “nacionalização”, nele o samba é identificado à Bahia e ao Brasil simultaneamente, a mulata Rita Baiana, a comida que ela faz, a música que dança e tudo o mais que vem da Bahia, nos é apresentado como o mais autenticamente brasileiro.

Em 1897, Silvio Romero (apud SANDRONI, 2001) afirmou que entre os vários potenciais candidatos ao posto de “emblema musical do Brasil”, como a “xiba” do Rio de Janeiro, o “cateretê” de Minas, o “fandango” da Região Sul, entre outros, o “samba da Bahia” é o vencedor, iniciando uma longa ascensão.

Essa “nacionalização” a que Sandroni (2001) se refere, culminará com a identificação do samba ao Rio de Janeiro, que depois de Salvador, tornou-se a capital do país de 1763 a 1960. O samba carioca começa com o sucesso de *Pelo Telefone*, composto por Ernesto dos Santos, o “Donga”, e batizado por ele de “samba”, seus contornos definitivos são assumidos no início da década de 1930,

com muitas mudanças rítmicas. Só então o samba assume indiscutivelmente a condição de ritmo nacional por excelência.

Pelo Telefone

Donga registrou na Biblioteca Nacional, no final de 1916, no Rio de Janeiro, uma composição em que ele indicou como gênero musical “samba carnavalesco” e tinha o título de “Pelo telefone”. Flávio Silva (1975 apud SANDRONI, 2001) foi quem pesquisou mais profundamente esta canção, ele constatou que em discos antes de 1916, havia outras composições com essa indicação de gênero registrada ou gravada em discos, porém, passaram despercebidas, não são lembradas, não foram registradas por pesquisadores e estudiosos da música popular brasileira e nem nos textos literários produzidos até o início do século XX. O grande sucesso da composição registrada por Donga, no carnaval de 1917, tornou o “samba” muito mais popular. De acordo com Silva (1975 apud SANDRONI, 2001), a imprensa carioca, no carnaval de 1916, só mencionou a palavra “samba” 3 vezes, em 1917, 22 vezes e em 1918, 37 vezes. A partir daí a palavra ganhou um prestígio que aumentou vertiginosamente.

Sandroni (2001, p. 118), analisa as conseqüências no início da evolução do samba:

Na década de 1920, o mais importante compositor de canções populares, Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), será conhecido como o “Rei do Samba”. No final da década seguinte — isto é, em pouco mais de 20 anos — o samba será conhecido em todo o país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil. No início disso tudo, está o sucesso de “Pelo telefone”.

A história da criação de “Pelo telefone” é um dos assuntos da música brasileira que mais rendeu páginas. Muitos pesquisadores da nossa música afirmam que “Pelo telefone” foi criado em 1916 na casa da Tia Ciata, numa roda de samba, onde participavam Hilário Jovino, Mestre Germano, a própria Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e o jornalista Mauro de Almeida (SOARES, 1985).

Muito mais tarde, em uma entrevista ao jornal O Globo, o próprio Donga reconheceu: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...” (SILVA apud SANDRONI, 2001, p. 119).

Em outro momento Donga afirma ainda:

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

Nas casas das tias baianas, dentre elas, Tia Ciata, o samba estava confinado a sala de jantar, como podemos comprovar nos testemunhos: “Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro” (Pixinguinha apud MOURA, 1983, p. 83). “Baile na frente, samba nos fundos” (Carmem do Xibuca ibid. p. 158). “A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (João da Baiana ibid. p. 160). “As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada” (DONGA, 1970, p. 77). “O samba era dançado na sala de jantar e o baile era na sala de visitas” (Ibid. p. 85).

Quando Donga diz que queria introduzir o samba na sociedade, significa torná-lo público levá-lo a “sala de visitas”, a festa “civilizada”. Em outro depoimento ele explica o que significava este empreendimento: “mostrar àquela gente que o samba não era aquilo, que eles pensavam” (DONGA, 1970, p. 80), ou seja, que as melodias cantadas nos sambas de umbigada também podiam, com certas adaptações, ser cantadas nos bailes de carnaval.

Não pretendemos entrar no mérito de Donga ser ou não o autor de “Pelo telefone”, mas chamar a atenção para o fato de que ele moldou uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética, etc., em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação da época: partituras que viriam a ser comercializadas, o arranjo para a banda, a impressão da letra e a gravação em disco (SANDRONI, 2001). Sem contar que dependia ainda de outros fatores: a preservação dos direitos autorais, por meio do registro na Biblioteca

Nacional, o que segundo Silva (1975 apud SANDRONI, 2001) demandou muitas idas e vindas e a obtenção de um aliado branco, que era jornalista e figura de destaque no Clube dos Democráticos, uma das principais instituições do carnaval oficial da época, Mauro de Almeida. Todo este esforço de Donga, transformou algo que até então estava restrito à região que Heitor dos Prazeres denominou de “Pequena África” (LOPES, 1992), em um gênero de canção popular, com autor, gravação, acesso à mídia impressa e sucesso na sociedade.

O samba do Estácio, o samba carioca

A história do samba carioca, como a de seu irmão de cor, o jazz americano, é a história da ascensão contínua de um gênero de música popular, de suas raízes populares e negras para as classes médias constituídas na maioria de brancos e mestiços (CARVALHO, 1980, apud SOARES, 1985, p. 89).

Inúmeros pesquisadores afirmam que no final dos anos 1920, havia, no Rio de Janeiro, uma separação do samba em dois tipos. Máximo e Didier (1990, p. 138) nos explicam: “Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras ‘tias’ baianas”.

O samba associado a Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha, era o tipo mais antigo. O mais recente é um novo tipo de samba que se auto afirmava “moderno” e “bamba”³, associado ao bairro do Estácio de Sá e aos compositores que viviam e circulavam por ali, como Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-1935) e outros (LOPES, 1992).

O segundo tipo de samba:

surgiu a poucos anos [por volta de 1929] no Estácio de Sá, bairro da Zona Norte carioca, localizado entre os bairros do Rio Comprido e Catumbi, o morro de São Carlos e Zona do Mangue. Dali se espalhou pelas vizinhanças, galgou as encostas da Saúde, Salgueiro, Mangueira... (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 118)

Sobre as diferenças entre estes dois tipos de samba Tinhorão propôs uma explicação:

³ Palavra que vem do quimbundo *mbamba*, que significa “mestre” (LOPES, 1992).

Todos esses sambas já produzidos para a gravação em disco nessa primeira fase que se estenderia de 1917 a 1927, guardam entre eles a marca sonora de seu parentesco com os sambas de partido-alto dos baianos. [...] Foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saída das camadas baixas cariocas, igualmente herdeiras de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos [...] fizesse sua entrada no cenário da criação popular no Rio de Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio (TINHORÃO, 1990, p. 229).

O samba criado no Estácio difundiu-se rapidamente, chegando aos compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e transformando-se em sinônimo de samba moderno, tal qual o reconhecemos hoje.

Em um debate realizado no dia 1º de maio de 1965, sobre as causas e efeitos da descaracterização das escolas de samba, Tinhorão (1965 apud SOARES, 1985) fez a seguinte declaração sobre o samba carioca: “Cada zona possuía seu próprio samba, que era cantado mais tarde nos carnavais pelos blocos”.

Os blocos aos quais Tinhorão se refere, foram os primeiros a introduzir a música no carnaval carioca. Até os anos 1920, nos dias de carnaval, o que se via pelas ruas do Rio de Janeiro, eram grupos de foliões mascarados, alguns fantasiados, outros vestidos de ‘sujo’ (bloco de sujos)⁴, que eventualmente seguiam um tocador de bumbo ou caixa, promovendo desordem ou tumulto (SOARES, 1985).

Mas haviam os ranchos, grupos considerados organizados pelas autoridades, que conservavam tradições folclóricas, como o maracatu, eram acompanhados por uma música arrastada e dolente, remetendo as procissões religiosas católicas e que também eram denominados de blocos de corda, por delimitarem seu espaço com cordas arduamente mantidas por seus simpatizantes. Este ritmo de música resultava em um desfile quase monótono, sem vibração, causando nos carnavalescos mais jovens, irritação, pois queriam dançar em um ritmo mais alegre (SOARES, 1985).

⁴ Grupamentos esparsos que se formavam espontaneamente nas ruas, sem prévia combinação, com roupas de uso diário improvisadas em fantasia, geralmente rotas ou enxovalhadas, seguindo um batedor de surdo ou simples tocadores de lata (SOARES, 1985, p.90 e 98).

Segundo Soares (1985), este foi o motivo que levou Ismael e seus companheiros, compositores que viviam no Largo do Estácio e arredores, a criar um novo ritmo que permitisse cantar, dançar e desfilar, ao mesmo tempo.

O próprio Ismael em uma entrevista concedida a Sérgio Cabral explicou:

“É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua [...] O estilo [antigo] não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumpruburundum*” (CABRAL, 1996, p. 28)

Ainda na mesma entrevista, Ismael reivindica a invenção do novo estilo como uma necessidade decorrente da prática do desfile (CABRAL, 1996). Máximo e Didier (1990, p. 118), em outra entrevista concedida por Ismael, esclarecem: “segundo Ismael, à necessidade que os blocos têm de cantar sua música *marchando* e não *dançando*, deve o samba do Estácio de Sá as suas características”.

O pioneirismo do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca não é contestado por ninguém. Angenor de Oliveira, o famoso compositor Cartola, da Mangueira, admite:

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 (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989, p. 46).

Do bairro de Oswaldo Cruz, da importante escola de samba Portela, Candeia, um dos maiores compositores desta escola e do samba carioca, dá o seu testemunho:

É bom deixar claro que Ismael Silva, Baiaco, Brancura e outros compositores do Estácio participavam de reuniões de samba [...] em Oswaldo Cruz. Evidentemente não pretendemos desmerecer o processo de legalização e reconhecimento, perante a opinião pública, que se deve ao Estácio inegavelmente (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 57).

O samba carioca teria uma batida diferente, um ritmo que o diferenciava das demais composições musicais que eram chamadas genericamente de “samba”:

O samba carioca não é batucada, nem choro, nem lariate, nem lundu, nem xote, nem cateretê, nem coco, nem baião ou baiano, ou

seja, dança de roda ou umbigada, mas contém elementos de todas essas entidades (PAIVA, 1961 apud SOARES, 1985, p. 92).

A mudança da batida e do ritmo, tantas vezes explicada por Ismael Silva, foi uma inovação que resultou no samba carioca, assim afirma Sérgio Cabral:

Eu tenho uma opinião: o samba carioca só pegou a sua forma definitiva por causa daquela geração de sambistas do Estácio, na qual Ismael era um líder.

Antes chamava-se de samba um tipo de música que tinha muito de maxixe.

Quando o pessoal do Estácio de Sá começou a divulgar os seus sambas, os compositores da época protestaram muito dizendo que aquilo era deturpação (CABRAL, 1978 apud SOARES, 1985, p. 92).

Tinhorão endossa a opinião de que a nova batida dos sambistas do Estácio foi o diferencial que adequou o ritmo do samba ao ritmo carnavalesco:

Fixados que foram os gêneros da música carnavalesca, um pouco antes de 1930, o samba e a marcha, toda a sua evolução posterior só fez acompanhar, passo a passo, a evolução social das classes a que se dirigiam: o samba vacilante de Donga, Sinhô e Caninha, da década de 20, ganhou no Estácio o ritmo batucado com a geração de compositores da camada mais baixa (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres) [...] (TINHORÃO, 1975, p. 125).

Assim nasceu “o samba tipo Estácio” (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989), o samba carioca, que antes de pertencer ao Brasil teve até jurisdição própria:

Criou um território, pequeno, mas só dele. Mandava num quadrilátero que ia da Saúde ao Estácio, e da Praça da Bandeira à Onze. Esta sempre servindo de sede para os acontecimentos mais importantes de sua vida. Na praça a aglomeração cresceu, sempre em torno dele. Era o pessoal descendo o morro para brincá-lo no Carnaval, eram os ranchos, blocos e cordões se chegando para a festa. Samba fora da Praça Onze não tinha graça. Não podia ser. A praça-mãe devia ter calor maior. Enfim, feitiço de berço (PERIN; PEÑA NETO, 1972 apud SOARES, 1985, p. 95).

Este novo estilo criado por Ismael e seus amigos, ultrapassou os limites das agremiações carnavalescas e firmou-se como a mais importante contribuição das camadas populares urbanas do Rio de Janeiro à história da música brasileira.

Os lugares sociais do samba carioca

Da mesma forma que o samba de estilo antigo estava associado à casa de Tia Ciata, o novo estilo, dos compositores do Estácio, teve também seus lugares sociais, vamos nos ater a dois que nos parecem especialmente interessantes: os blocos e os botequins. Os predecessores imediatos das escolas de samba foram os blocos, também chamados de cordões, que caiu em desuso nos anos 1910 e ranchos, que um pouco mais tarde passa a denominar agrupamentos de proporções bem maiores. Nos anos 1920, o termo “bloco” ganha importância e a imprensa carioca, a grande promotora dos desfiles dos diversos agrupamentos, cria no carnaval de 1926, o “Dia dos Blocos” (Moraes, 1987). Alguns blocos cantavam as músicas de sucesso daquele ano, outros cantavam composições feitas por seu participantes. Como nos dias atuais, grupos de carnavalescos, normalmente do mesmo bairro, cantavam e dançavam pelas ruas em torno de um estandarte.

O botequim é para o Rio de Janeiro, o que o *pub* é para Londres ou o *café* para Paris, ou seja, nada mais que um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade. Encontraremos nas biografias dos sambistas do estilo novo, inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados do samba. O samba “Conversa de botequim”, de Noel Rosa e Vadico, apresenta uma das melhores descrições deste espaço. Na letra enumeram-se os serviços que se espera de um garçom de botequim:

[...] além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente ‘pendurar’ a conta (SANDRONI, 2001, p. 143)

Para os sambistas dos anos 1930, o botequim é um ponto tão habitual, que muitas vezes era chamado, por eles, de “escritório”, como podemos confirmar na biografia de Ismael Silva (SOARES, 1985, p. 50). Sendo assim, trabalho e diversão dividiam o espaço do botequim, era lá que o sambista era encontrado por seus eventuais “empregadores”, naquela época a maioria dos sambistas que iniciavam sua profissionalização como compositor, não tinham telefone e nem podiam, ao contrário de Tia Ciata, receber gente importante em sua própria residência (SANDRONI, 2001).

As casas das tias baianas serviam de ponto de encontro e prestação de pequenos serviços, neste aspecto os botequins as substituíram.

Naquele tempo, nos blocos e botequins, havia uma maior abertura social, os brancos eram admitidos quase sem restrição, já na casa de Tia Ciata, os freqüentadores brancos eram “gente escolhida”, que pelas mais variadas razões tinham o privilégio de desfrutar da intimidade das baianas. O fator comum é que nos dois ambientes, conviviam pessoas que em tudo diferenciavam-se umas das outras: riqueza, profissão, cultura, religião e, principalmente, cor da pele. Desta maneira, o samba aumenta de forma prodigiosa a sua capacidade de circulação nos seus novos lugares sociais (SANDRONI, 2001).

Antigos Carnavais do Rio de Janeiro

Uma das principais características das diversas manifestações culturais populares brasileiras, é que se expressam em formato de procissão. As festas de Nossa Senhora do Rosário, dos Santos Reis, as procissões católicas e os afoxés, que são fortemente ligados aos candomblés, confirmam isto.

Na segunda metade do século XIX, no carnaval de rua carioca já estava presente a tradição do cortejo. Porém, o carnaval daquela época era muito diferente dos dias atuais. As organizações carnavalescas principais eram constituídas predominantemente por jovens de classe média alta, empregados públicos e alguns poucos comerciantes de boa colocação, bem diferente das atuais escolas de samba compostas, em grande parte, pelas classes populares. Nos dias de carnaval daquela época, o destaque entre as camadas mais abastadas da população do Rio de Janeiro, eram os Desfiles das Grandes Sociedades. Em 1855, no dia 14 de fevereiro, o Congresso das Sumidades Carnavalescas foi o responsável pelo primeiro desfile de carnaval e no mesmo ano foi fundada a Euterpe Comercial, núcleo de origem da Sociedade Carnavalesca dos Tenentes do Diabo. A primeira vez em que um trecho de ruas do Centro do Rio foi enfeitado para o desfile das Sociedades, foi em 1856 na Rua das Violas (atual Rua Teófilo Otoni), no trecho

entre a Rua da Candelária e Rua da Quitanda (MORAES, 1987; MUSSA; SIMAS, 2010).

Em seu trabalho intitulado “Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana”, a cientista social Maria Isaura Pereira de Queiroz ilustra bem o panorama desta época:

[...] durante um século, somente as pessoas mais ou menos abastadas tinham o direito pleno de se exibir nas ruas durante o reinado de Momo: elas ‘divertiam o povo’, ao qual era concedido o simples papel de espectador. Grupos de vizinhanças pouco abastados que habitavam os morros ou periferia, não podiam nem mesmo se reunir numa esquina no período carnavalesco sem desenvolver imediatamente a perseguição da polícia. Divertiam-se, por assim dizer, clandestinamente, em ruelas afastadas ou no fundo dos quintais. Revoltavam-se por vezes; pequenos artesãos juntavam-se a operários, a gente de trabalho esporádico, até a vagabundos, resolviam afrontar a proibição e chegar até o Centro da cidade, cantando e dançando, com o resultado habitual de verdadeira batalha contra a polícia, seguida de prisão (QUEIROZ, 1984 apud SOARES, 1985).

Como podemos constatar acima, as camadas mais populares divertiam-se em blocos improvisados, cordões de mascarados e ranchos, que são fundamentais para entendermos o surgimento das escolas de samba.

Deixa Falar, a primeira escola de samba

Anos antes do surgimento das escolas de samba, no início da década de 1920, haviam blocos carnavalescos improvisados, denominados por Ismael Silva de “ajuntamento de bairros”, que transformavam a cidade do Rio de Janeiro em um verdadeiro campo de batalha, estes grupos eram reprimidos pela polícia, que aproveitava a ocasião para usar e abusar da força, em nome da ordem e da lei (SOARES, 1985).

Os conflitos iniciavam em fins de dezembro, quando acontecia a primeira batalha de confete, nesses festejos pré-carnavalescos a competição bairrista era acirrada pelo noticiário da imprensa que elogiava mais a batalha de uns bairros que de outros e ia num crescendo até chegar o Carnaval. Havia prêmios e concursos para fantasias e blocos, com o patrocínio do comércio, que, no fim das contas, era o mais beneficiado pelas compras de adereços, decorações, tecidos, alimentos, etc.

Todo um jogo de interesses comerciais criando e/ou reforçando antagonismo entre os componentes de grupos de bairros como: Vila Isabel, Catete, Rio Comprido, Grajaú, Estácio, nestes grupos destacavam-se os sambistas que compunham suas músicas que mais tarde seriam cantadas no Carnaval, após ensaios preliminares (TINHORÃO, 1965 apud SOARES, 1985).

Enquanto os “ajuntamentos de bairros” eram vítimas constantes das arbitrariedades policiais, haviam agremiações carnavalescas que recebiam proteção até das autoridades por sua organização e disciplina: os ranchos, que Ismael, chamava pitorescamente de “blocos de corda”, porque o espaço destinado à exibição e divertimento de seus componentes era limitado por um cordão de isolamento mantido, a duras penas, por elementos do grupo. Os ranchos se caracterizavam por serem constituídos por foliões bem comportados que além de se divertirem, faziam um carnaval bonito, disciplinado e divertiam o povo (SOARES, 1985).

Os sambistas do Estácio gostavam de brincar no Carnaval, mas decidiram que não era mais possível continuar a mercê da polícia, sofrendo agressões físicas nos dias de folia, é importante ressaltar que haviam abusos de ambas as partes (MORAES, 1987).

Quando os componentes do grupo do Estácio começaram a pensar em criar um “bloco de corda” que pudesse desfilar sem problemas com a polícia, brincando a vontade, decidiram que o novo grupo carnavalesco deveria ser, na medida do possível, bem diferente dos ranchos, que eram aplaudidos pelos brancos por seu carnaval bem comportado (SOARES, 1985). Mas Tinhorão em um depoimento, afirma:

Eu espremi muito o Ismael Silva para tirar isso dele e consegui tirar, que realmente os sambistas que eram muito perseguidos pela polícia resolveram imitar os ranchos, fazendo um bloco de corda organizado, que a polícia deixasse sair sem bater (TINHORÃO, 1965 apud SOARES, 1985, p. 97).

Em um depoimento Ismael conta sobre a criação do seu “bloco de corda”:

Bem, eu fundei a primeira escola de samba, a Deixa Falar! Havia naquela época o que se chamava agrupamento. Saía aquela meia

dúzia de pessoas, fantasiadas cada uma como bem entendia: Pai João, Pierrô, etc. Não havia uma idéia predominante, um tema. Eu fazia música para o agrupamento do bairro. Resolvi agrupar a turma e daí saiu o Deixa falar. O nome – vou dar a explicação: havia uma rivalidade entre os agrupamentos (Piedade, Estácio, Mangueira e outros). Cada um queria, naturalmente, ser o melhor. Saímos com esse nome, sabe como é, vamos para frente, ou seja... 'deixa falar' (SILVA, Ismael, 1966 apud SOARES, 1985, p. 98).

Além de Ismael Silva, Soares (1985) aponta como principais autores da idéia de criar a Deixa Falar, o grupo dos chamados Bambas do Estácio: Alcebíades Barcelos (Bide), Nilton Bastos e Edgar Marcelino dos Santos (Edgarzinho).

A Deixa Falar foi fundada no fim do ano de 1927, surgiu para substituir o bloco União Faz a Força, do Rubem Barcelos, irmão de Alcebíades, que havia morrido de tuberculose no dia 15 de junho do mesmo ano, com 23 anos. Deste bloco foram copiadas as cores, o vermelho e branco. Atribui-se ao desfile inaugural o número de 700 participantes. Evoluindo de um bloco já existente, a Deixa Falar passou apenas a obedecer a uma nova estrutura e organização (SOARES, 1985).

Ismael sempre deixou claro, que sua intenção ao fundar a Deixa Falar foi a de criar um espaço amplo e livre onde se pudessem cantar e dançar no Carnaval, “sem levar porrada de polícia” (SOARES, 1985, p. 99). Ele exigiu que houvesse uma ala de baianas, aceitou, a contragosto, algumas idéias copiadas dos ranchos e inovações, porém, sempre foi contra o enredo, evoluções e destaques, bailados estranhos ao samba e também a regulamentos. Ele queria que todos brincassem em liberdade. Quanto ao enredo, ele justificava-se dizendo que não aceitava nenhum plano preestabelecido, mas sua vontade não era soberana, haviam outros dirigentes e no ano seguinte ao da sua criação, a Deixa Falar já saiu com enredo, porta-bandeira, mestre-sala e destaques. O enredo teria sido O Inferno de Dante (DEIXA..., 1970).

No desfile de estréia a Deixa Falar saiu muito semelhante aos ranchos: sob um dossel de trepadeiras floridas, nos tons vermelho e branco, protegidos por sambistas, pelas cordas contidas por espontâneos colaboradores

[...] e tinha seu caminho aberto por uma comissão de frente que mostrava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins numa

imitação de fanfarra do desfile dos carros alegóricos das grandes sociedades (TINHORÃO, 1966 apud SOARES, 1985)

Ela saiu do Buraco Quente, no Morro da Mangueira e o objetivo de Ismael, de que todos brincassem sem apanhar da polícia, foi atingido (SOARES, 1985).

A idéia foi bem aceita e copiada pelas comunidades vizinhas. No ano seguinte já desfilavam também a Estação Primeira de Mangueira, depois a Verde Amarelo, a Vizinha Faladeira e a Portela.

Muitas coisas não puderam ser alteradas, mas o ritmo do desfile foi considerado fundamental. O novo ritmo adotado era “brejeiro e saltitante” e quanto à letra, Ismael utilizou um vocabulário todo especial, que viria a ser assimilado pela cultura do branco, que através de seus versos tomaria conhecimento de um linguajar novo próprio do grupo do Estácio. Desde então, incorporou-se à terminologia dos sambas, expressões como “bamba”, “malandragem”, “orgia”, “batente”, ao mesmo tempo em que se preconizava um viver sem compromissos sociais estabelecidos, louvando-se a boa vida boêmia, inconseqüente e irresponsável (SOARES, 1985).

À proporção que os blocos foram se estruturando, essa linguagem sofreu a crítica dos poderes constituídos, ficou decidido que deveriam ser registrados na polícia e ter autorização para desfilar. Aproveitando o ensejo, as autoridades começaram a interferir em sua organização, impondo logo de início a proibição do uso de determinadas palavras nas letras dos sambas, era proibido falar em malandragem e fazer apologia a vadiagem.

Com a primeira escola de samba, criada por Ismael e seus amigos do Estácio, nasceu o samba carnavalesco e logo em seguida o samba de enredo. Posteriormente as escolas criavam um enredo, uma história era contada pelas alas e pelos seus sambas de enredo, isto é, um samba escrito como um romance cantado (MUSSA; SIMAS, 2010).

Os primeiros concursos de escolas de samba

A primeira disputa entre escolas de samba não ocorreu no dia de carnaval, mas sim no dia 20 de janeiro de 1929, dia de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. O pai de santo Zé Espinguela organizou o concurso com o apoio do

jornal A Vanguarda. As agremiações de Oswaldo Cruz, da Mangueira e do Estácio de Sá concorreram com dois sambas cada, para que apenas um, o melhor, fosse o escolhido. O grupo de Oswaldo Cruz foi o vencedor com o samba A tristeza me persegue, de Heitor dos Prazeres (MUSSA; SIMAS, 2010).

Esse concurso em nada se assemelha ao que se consagrou como um desfile de escolas de samba. Uma das principais diferenças é que não houve desfile em cortejo, mas sim um embate entre Oswaldo Cruz, Mangueira e Estácio, para que o melhor samba, com temas livres, fosse escolhido (COSTA, 2001).

Nos dias atuais poderíamos comparar o evento a um concurso de sambas de terreiro ou as disputas, nas quadras das escolas de samba, para escolha do hino para o próximo carnaval. Como não houve o desfile, uma das características marcantes das escolas de samba, Mussa e Simas (2010) desconsideram este concurso como o primeiro.

Somente no carnaval de 1932, idealizado pelo jornalista Mário Filho e com o patrocínio do jornal Mundo Sportivo, aconteceu a primeira disputa com um pequeno cortejo. Deste concurso participaram 19 agremiações desfilando em frente a um coreto montado na Praça Onze, com muitos espectadores. Mangueira, Vai Como Pode (atual Portela), Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca foram as premiadas pelo júri. O regulamento da época permitia que cada escola apresentasse até três sambas, com temática livre e não era obrigatória a apresentação de sambas relacionados a um enredo (COSTA, 2001).

O concurso do carnaval de 1933 trouxe um novo regulamento e foi organizado pelo jornal O Globo. No julgamento seria considerada a poesia do samba, o enredo, o conjunto e a originalidade. Neste mesmo ano foi o primeiro em que houve o auxílio do poder público ao desfile das escolas. A prefeitura do então Distrito Federal, Rio de Janeiro, no governo de Pedro Ernesto, liberou uma pequena verba para ajudar na festa. A prefeitura e o Touring Club inscreveram o concurso no programa oficial da folia (COSTA, 2001).

O desfile de 1934 aconteceu no Campo de Santana, novamente no dia de São Sebastião, durante uma festa em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto.

Naquele mesmo ano de 1934, com a nítida proposta de alcançar, para as novas escolas de samba, a mesma projeção já conseguida pelas grandes sociedades, ranchos e blocos, foi fundada, no dia 6 de setembro, a União das Escolas de Samba (UES) (COSTA, 2001). Flávio Paulo da Costa, o seu primeiro presidente, enviou uma carta ao prefeito Pedro Ernesto, que mudou definitivamente a história do carnaval carioca (MUSSA; SIMAS, 2010). Na carta dizia que as escolas de samba pretendiam funcionar como “núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade” e que era

“composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, seus instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima” (apud MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17).

A carta deu bons resultados e em poucos dias a prefeitura sancionou a presença das escolas de samba no carnaval carioca, reconheceu a UES como sua única representante e prometeu apoio financeiro às agremiações. Em contrapartida, para ter direito às verbas públicas, as escolas de samba deveriam se legalizar na polícia do Distrito Federal (PRESTES FILHO, 2009).

A partir deste momento, percebemos que estão se delineando as regras do jogo. Em troca do apoio do poder público e conseqüente legitimação das escolas e aceitação de suas comunidades, o poder público, por sua vez, aproveitava a oficialização dos desfiles para disciplinar e controlar as camadas populares urbanas e seus redutos mais significativos.

Podemos constatar também, que partiu dos próprios integrantes das escolas, em sintonia com a perspectiva nacionalista características da atuação do Estado no início da Era Vargas, a ideia de usarem temas de exaltação nacional. Afinal, era uma ótima estratégia para buscar o reconhecimento formal das escolas de samba. Para garantir a sobrevivência das agremiações, os sambistas se anteciparam a provável imposição, falando da pátria e buscando, assim, a aceitação social pretendida.

O jornal A Nação patrocinou, em 1935, o primeiro concurso promovido diretamente pela prefeitura. Os quesitos julgados foram: originalidade, harmonia, bateria e bandeira. O quesito poesia do samba, que constava do regulamento de

1934, foi contestado pela escola Vizinha Faladeira, que argumentou ser impossível estabelecer critérios precisos para julgar versos de improviso, como geralmente ocorria nas segundas partes dos sambas apresentados. A obrigatoriedade de que o samba fosse atrelado a um enredo previamente proposto e sem versos de improviso, era, para a Vizinha Faladeira, o único critério viável para se julgar o samba (COSTA, 2001).

A ascensão das escolas resultou em uma série de transformações na estrutura do desfile. Uma das mudanças mais marcantes foi o término do trabalho dos “versadores”, os sambistas que improvisavam as letras das composições durante os desfiles.

A partir de 1935, a letra dos sambas passou a ser registrada em uma folha de papel, de forma integral, não mais deixando espaço a improvisação. A mudança foi realizada com objetivo de superar as dificuldades de os jurados acompanharem o samba-enredo apenas ouvindo a apresentação durante o desfile (PRESTES FILHO, 2009, p. 50).

Verificamos que a oficialização das escolas de samba proporcionou uma espécie de “cidadania cultural” ao povo do samba, porém, implicou em uma certa subordinação desses novos cidadãos à ordem que se organizou para recebê-los. Mas somos obrigados a reconhecer que, no entanto, ela foi resultado de uma negociação entre o Estado e uma organização criada pelas próprias escolas de samba, com a intenção de defender seus interesses.

Prestes Filho (2009) afirma que, na época da oficialização, a intervenção do estado não foi percebida como uma estratégia de controle, mas sim, como reconhecimento da necessidade de incentivo ao carnaval.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Til**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999. (Reconquista do Brasil. 2. Série, v. 162).
- _____. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. X, p. 17-39, 1944.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: O Globo ; São Paulo: Klick, 1997.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAMPELLO, Bernadete Santos. Encontros científicos. In: **Fontes de informação para pesquisadores e profissionais**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 55-71.
- CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARNEIRO, Edison. Samba-de-umbigada. In: _____. **Folgedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. p. 27-57.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros. **Ismael Silva: Samba e Resistência**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.
- _____. **Made in Africa: pesquisas e notas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de C. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Local: Editora, 1998.
- DEIXA falar: primeiro recado do samba. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 fev. 1970.
- DONGA. In: FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). **As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, Donga, João da Baiana**. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970. p. 73-95. (Ciclo de Música Popular Brasileira, v. 1) Extraído dos depoimentos gravados pelo Museu de Imagem e do Som.

DUMONT, Lígia Maria Moreira. Romance de literatura de massa. In: CAMPELLO, Bernadete Santos; CALDEIRA, Paulo da Terra; MACEDO, Vera Amália Amarante (Orgs.). **Formas e expressões do conhecimento**: introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998. p. 27-50.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. (Temas Brasileiros, v. 16).

FERNANDES, Ricardo Luiz da Silva; NAZARETH, Henrique Dias Gomes, REIS, Maria Amélia Gomes de Souza. Negritudes e aprendizagem cotidiana. **Revista África e Africanidades**. Ano I - n. 3 - Nov. 2008. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Negritudes_e_aprendizagem.pdf> . Acesso em: 18 fev. 2010.

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

_____. **O samba na realidade**: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1985. (Reconquista do Brasil, v. 88).

MARCONDES, Marco Antônio (Ed.). **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977. 2v.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília, DF: UnB, 1990.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORIGI, Valdir José; BONOTTO, Marta E. K. Kling. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/revistaemquestao/article/view/3655/3445>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INM, 1983.

MUNIZ JÚNIOR, José. **Do batuque à escola de samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro, 2010.

PALOMBINI, Carlos. Pega na chaleira. **Per Music**: revista acadêmica de música da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 7, p. 83-84, jan./jun. 2003. Resenhas. Disponível em:

<<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/07/resenha1.html>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Coord.). **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009. Disponível em: <www.fundaj.gov.br/geral/ascom/economia/economia_carnaval.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2010.

RIBEIRO, Júlio. **A carne**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1945.

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

SIGILIANO, Cláudia Couto. **Duas tendências de re-africanização**: Rio de Janeiro e Salvador. 2009. 265 f. Tese (Doutorado em Sociologia)—Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/4105?mode=full>>. Acesso em: 30 jul. 2010.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Cartola**: os tempos idos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985. (Coleção MPB, v. 17).

SUAIDEN, E. J.; LEITE, C. Dimensão social do conhecimento. In: TARAPANOFF, K. (Org.) **Inteligência, informação e conhecimento em corporações**. Brasília, DF: Ibiact; Unesco, 2006. p. 99-114.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

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

VARGENS, João Baptista M. **Candeia**: luz da inspiração. 3. ed. Rio Bonito, RJ: Almádena, 2008.

_____; MONTE, Carlos Sabóia. **A Velha Guarda da Portela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Manati, 2004.