

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES (IARTE)
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOZES SILENCIADAS:
ENSAIO MUSICOLÓGICO SOBRE O SAMBA CARIOCA NO COMEÇO DO
SÉCULO XX SOB UMA PERSPECTIVA AFRICANISTA

UBERLÂNDIA
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES (IARTE)
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

VOZES SILENCIADAS:
ENSAIO MUSICOLÓGICO SOBRE O SAMBA CARIOCA NO COMEÇO DO
SÉCULO XX SOB UMA PERSPECTIVA AFRICANISTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento da avaliação da disciplina Pesquisa 3, Curso de Graduação em Música – Bacharelado em Percussão.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Alfonso

UBERLÂNDIA

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES (IARTE)
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOZES SILENCIADAS:
ENSAIO MUSICOLÓGICO SOBRE O SAMBA CARIOCA NO COMEÇO DO
SÉCULO XX SOB UMA PERSPECTIVA AFRICANISTA

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Alfonso
Presidente da banca

Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi
Membro interno (IARTE-UFU)

Profa. Dra. Flávia Pereira Botelho
Membro interno (IARTE-UFU)

Dedico este trabalho a todas as negras e negros que deram suas vidas para a construção dessa nação, mesmo com suas histórias ainda permanecendo ocultas e suas vozes silenciadas.

AGRADECIMENTOS

Nesse momento gostaria de agradecer a algumas pessoas que comigo compartilharam, direta ou indiretamente, da conclusão dessa etapa em minha vida. A todas as professoras e professores do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, pelo compartilhamento de seus conhecimentos. Às funcionárias e funcionários do curso pelos serviços prestados durante esse processo de formação. Faço aqui um agradecimento em particular à Profa. Dra. Sandra Mara Alfonso pela atenção e por aceitar, nesse momento tão tumultuado, concluir as orientações deste trabalho e também ao Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi pelas orientações iniciais e por atender prontamente ao convite de apreciação do trabalho e participação da banca examinadora, dando suas sempre bem-vindas contribuições. Em especial, gostaria de agradecer a minha companheira Carine Costa Alves, pela paciência e apoio. E ao Prof. Dr. Guimes Rodrigues Filho, que em sua luta pelo reconhecimento e defesa do povo negro sempre trouxe muita inspiração, sendo fundamental para guiar os rumos deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho discorre sobre o processo de surgimento do samba e sua penetração no recém-nascido mercado fonográfico brasileiro no começo do século XX, tendo em vista uma perspectiva africanista. À procura de estabelecer um diálogo interdisciplinar entre os estudos socioculturais e a musicologia, analisamos essa manifestação popular tanto em suas características sonoras e poéticas, quanto históricas, sociais e culturais. Aqui, a pessoa e a musicalidade negras dão o tom de nosso enredo, a partir de bens culturais dispersos que são (re)arranjados sob uma concepção africanista das peças que irão compor esse tabuleiro social brasileiro. Através de conceitos e práticas culturais afro-brasileiras, que mesmo silenciadas, forçaram barreiras e encontraram espaço para fazerem contraponto às crueldades do Estado (ou melhor, classe dominante brasileira) perpetradas ao povo negro. O samba, nessas circunstâncias, irá representar um conjunto de padrões estéticos e práticas sociais que se fundem, de maneira estratégica, ao cotidiano carioca. Sua música institui dimensões simbólicas que permitem ao povo negro se reorganizar socialmente, nos obrigando a deslocarmos nesse território movediço à procura de novas interpretações e abordagens para desvendá-la.

Palavras-chave: Samba. Perspectiva Africanista. Estudos Socioculturais. Musicologia.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Escravização do povo negro.....	10
FIGURA 2: Lei do Ventre Livre (1871).....	12
FIGURA 3: Lei do Sexagenário (1885)	12
FIGURA 4: Senado reunido para aprovação da Lei Áurea.....	13
FIGURA 5: Batuque, Rugendas (1835).....	16
FIGURA 6: Lundu, Rugendas (1835).....	18
FIGURA 7: Domingos Caldas Barbosa.....	19
FIGURA 8: Célula rítmica com síncope destacada por Sandroni.....	20
FIGURA 9: Presença da célula rítmica com síncope em arranjo para piano.....	20
FIGURA 10: Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata.....	24
FIGURA 11: Capa da Partitura de <i>Pelo Telefone</i> da Biblioteca Nacional.....	26
FIGURA 12: Disco da Odeon 78 rpm de <i>Pelo Telefone</i>	27
FIGURA 13: Célula rítmica do <i>samba</i> em escrita convencional.....	29

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. Nadando contra a maré: o desafio dos alforriados.....	9
2. Rodas, batuques e umbigadas: o <i>ethos</i> de um patrimônio cultural negro.....	14
3. Afro-musicalidade: características <i>sui generis</i> na música popular brasileira..	17
4. Negociações estratégicas: a canção <i>Pelo Telefone</i>.....	22
5. O abandono das heranças do maxixe: afirmação e conflitos do samba carioca.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	37

INTRODUÇÃO

A música popular no Brasil carrega em si um coeficiente coletivo, presente nas manifestações populares e nas sistematizações sonoras desenvolvidas pelos seus partícipes, no qual, muitos dos fios que contribuíram para tecer sua história são utilizados em novas tramas. A participação da musicalidade africana sempre foi minimizada no que tange ao processo de construção da música popular brasileira, submetendo vozes ao silêncio, fazendo-as inaudíveis diante de outras.

Trazemos aqui, parte de uma produção literária que aborda o assunto, análises contextuais e musicais que nos dão suporte às discussões sobre o samba e sua constituição enquanto gênero musical brasileiro autêntico. Aqui, buscamos desvendar outras narrativas sobre seu surgimento, tendo em vista uma perspectiva africanista como método, sendo este nosso principal objetivo. Nesse sentido, nos valem de determinadas fontes que dissertam sobre a história do povo negro, desvendando a conquista de um território simbólico pelo samba, contrapondo os discursos hegemônicos da classe dominante.

Nossa fundamentação teórica procura estabelecer um diálogo interdisciplinar entre os estudos socioculturais e a musicologia, analisando o samba enquanto uma manifestação popular do povo negro, tanto em suas características sonoras e poéticas, quanto históricas, sociais e culturais.

Confrontaremos também as relações entre o Estado Novo e seus mecanismos de coerção e os meios pelos quais o povo negro foi capaz de se inserir no novo cenário musical que se instaurava, passando a permitir um outro olhar sobre o Brasil e os brasileiros.

Nossas atenções, voltadas para uma narrativa africanista, reconhecem a imposição de um modelo hegemônico cultural europeu e racista, que se apodera de estruturas e instituições sociais, permitindo uma reiterada discriminação do povo negro e seus descendentes.

No entanto, na música, os instrumentos harmônicos europeus (com maior destaque para o piano e o violão) e suas influências sobre as concepções musicais predominantes no Brasil, não foram suficientes para conter a voraz musicalidade africana em se expressar. Suas bases, presentes nas práticas populares negras, na relação entre seus saberes e crenças, costuradas a suas experiências cotidianas,

fizeram do samba o porta voz dos morros, dos pobres e negros de todo Brasil. Contrapondo as representações construídas pela cultura dominante, que tentam imprimir um olhar desaprovador aos não-brancos, mantendo assim seus privilégios (conquistados através de brutal violência), o samba se tornou um espaço de poder, que quando aliciado pelo governo nacional, durante a Era Vargas, passou a discursar contra suas origens e se alinhar ao discurso nacionalista e trabalhista do Estado Novo.

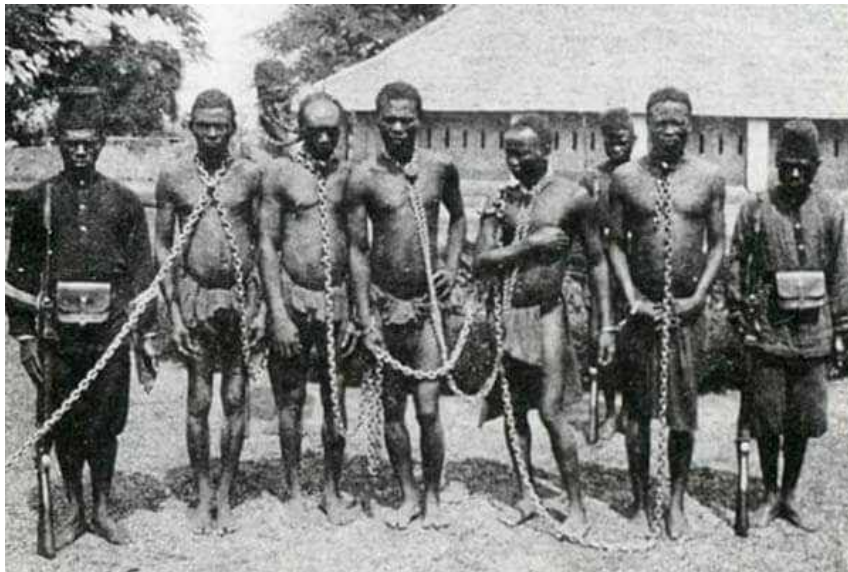
Ao desfiarmos esse novelo, seguiremos os fios que nos conduziram a uma análise, inicialmente, etimológica da palavra *samba*, que passou a figurar entre as práticas do dia-a-dia carioca, ganhando capital simbólico e significância para os afrodescendentes. Ao penetrar, de maneira pontual e estratégica, no mercado fonográfico brasileiro, sua participação no cenário brasileiro carrega ações que irão revelar suas dimensões políticas e culturais, cabendo a nós efetuarmos uma interpretação que favoreça a compreensão dos sentidos africanistas em discussão.

1. Nadando contra a maré: o desafio dos alforriados

No Brasil, o regime escravista buscava estabelecer o controle da população negra não só mediante a violência, mas também através de todo tipo de desconstrução de seu caráter humano, desumanizando-a à luz de conceitos, que legitimavam as agressões e torturas perpetradas contra sua carne. O domínio das instituições de poder, herdadas pelos massacres e genocídios, sob o discurso expansionista das nações europeias, permitiram tamanho privilégio, que os sistemas financeiros, legislativos e bélicos estivessem a seu favor, dificultando o acesso aos mecanismos de poder pelas demais populações não-brancas. Se tratando da população negra a perpetuação de condições de submissão, mesmo após a abolição, permanecem presentes nas relações sociais até os dias atuais, segregando, discriminando e impedindo-a de obter bens, serviços e emprego, limitando através do exercício de práticas racistas instituídas o direito à cidadania.

Primeiramente, os povos escravizados não eram considerados seres humanos pelas leis vigentes no país, eram designados como “coisas”, passando a ser tratados como propriedade, ou seja, desprovidos de qualquer capacidade civil e direitos. Caso o escravizado fosse acometido de algum crime, não se consideraria uma violação a si, mas sim um dano ao patrimônio de seu proprietário, que, obrigatoriamente, seria devidamente indenizado.

FIGURA 1: Escravização do povo negro.



Fonte: Disponível em: <https://www.gestaeducacional.com.br/escravidao-no-brasil/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

No entanto, entre as armadilhas colocadas em território inóspito, o povo negro sempre encontrou maneiras de se afirmar: os quilombos, a capoeira, as religiões das matrizes africanas e o samba, que passaram a desfrutar de um certo prestígio entre os brancos nas primeiras décadas do século XX, tão caro aos seus predecessores. O exercício de liberdade se manifestava em gestos e práticas que reconduziam valores culturais e bens simbólicos africanos, possibilitando (não só em regime de liberdade, mas principalmente nele) uma reorganização de sua postura no enfrentamento às adversidades do contexto social brasileiro.

A experiência com a liberdade, vivenciada por negros, ocorreu de maneira gradativa e pouco revelada pelos estudos de História. Sua participação na sociedade brasileira sempre esteve vinculada à exploração de sua mão de obra e se reduzia à dinâmica dos fluxos migratórios da economia agroexportadora e mineradora. Nesses deslocamentos e fixações temporárias, a quantidade de negros forros começava a crescer nos campos e cidades desde o século XVIII, passando a adquirir uma maior organização no século XIX, acompanhada pelo declínio vagaroso do regime escravista no Brasil, que sofria pressões internacionais pelo seu fim, mas resistia em mantê-lo.

A abolição da escravidão no Brasil em 13 de maio de 1888, além de ser a última proclamada em todo mundo, trouxe paralelamente aos seus supostos avanços, políticas de cerceamento da população negra, impedindo estruturalmente sua

ascensão, relegando a construção histórica de seu papel social a uma condição de subalternização e marginalidade. A partir do momento que um grande número de afrodescendentes forros passa a ocupar os espaços urbanos e rurais, a estrutura hegemônica branca logo tratou de defender seus privilégios.

No mesmo ano em que se promulgava a Lei Eusébio de Queiros¹, também passa a valer a Lei de Terras², enquanto que a primeira garantia a partir de então a liberdade aos africanos desembarcados no Brasil e o fim do tráfico negreiro para terras brasileiras, a outra impossibilitava a aquisição de terras através do seu cultivo e uso, sendo adquirida apenas através da compra junto ao Estado.

Burlar as regras em benefício próprio sempre foi uma alternativa plausível para a coroa brasileira que sofria com as incursões da Inglaterra, dificultando o ainda rentável e já ilegal tráfico negreiro. Sendo assim, suas próprias legislações não tinham o efetivo intuito de transformar a condição do povo negro e sim de retardar seu processo de abolição e fazer uma transição harmônica entre o regime escravista e seu sucessor.

As leis que sucederam as acima citadas, como a do Ventre Livre (1871) e a do Sexagenário (1885), serviram para continuar a exploração de jovens até 21 anos, que muitas vezes tinham sua idade alterada para beneficiar o proprietário e para permitir o abandono dos mais velhos sem que os proprietários tivessem que ser responsabilizados, mas na verdade, poucos chegavam aos 65 anos.³

¹ A Lei Eusébio de Queiros (Lei nº 581, de 4 de setembro de 1850), estabeleceu medidas para a
² A Lei de Terras (Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850) "(...) teve seu diferencial em alguns aspectos em relação ao projeto apresentando em 1843, apesar de ainda apresentar dois de seus grandes problemas: a regularização territorial e a imigração. A partir da criação dessa lei, a terra só poderia ser adquirida através da compra, não sendo permitidas novas concessões de sesmaria, tampouco a ocupação por posse, com exceção das terras localizadas a dez léguas do limite do território. Seria permitida a venda de todas as terras devolutas. Eram consideradas terras devolutas todas aquelas que não estavam sob os cuidados do poder público em todas as suas instâncias (nacional, provincial ou municipal) e aquelas que não pertenciam a nenhum particular, sejam estas concedidas por sesmarias ou ocupadas por posse." (CAVALCANTE, 2005, p. 4).

³ "A Lei dos Sexagenários, Lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885, libertava os proprietários dos velhinhos improdutivos; Lei do Ventre Livre, Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871, cujo primeiro artigo dizia: "Art. 1º - Os filhos da mulher escrava, que nascerem no império desde a data desta lei, serão considerados de condição livre". "§ 1º - Os ditos filhos menores ficarão em poder e sob autoridade dos senhores de suas mães, os quais terão obrigação de criá-los até a idade de oito anos completos". Chegando o filho da escrava a esta idade o senhor da mãe terá a opção ou de receber do estado a indenização de 600\$000 ou de utilizar-se dos serviços do menor até 21 anos completos". Na realidade, o proprietário recebia a indenização e os menores eram entregues pelo Estado às associações e terminavam abandonados pelas ruas das cidades, da mesma forma que os velhinhos sexagenários." (PRUDENTE, 1988, p. 139).

FIGURA 2: Lei do Ventre Livre (1871).



Fonte: NOVAES, Carlos Eduardo & LOBO, César. **História do Brasil para principiantes.** São Paulo, Ática, 1998.

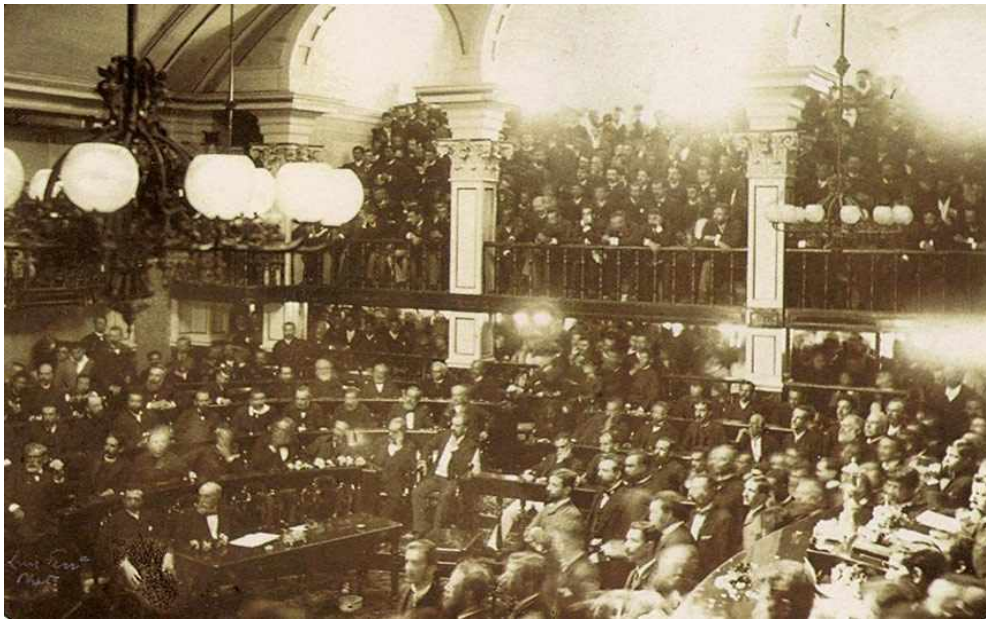
FIGURA 3: Lei dos Sexagenários (1885).



Fonte: SCHWARCZ, Lilia M. & ANGELI. **Cai o império!** República vou ver. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 59.

Embora em 1888 a escravidão tenha chegado ao seu fim no Brasil, a tão almejada liberdade, para os povos escravizados, acabou por transcorrer dentro de um projeto das elites brasileiras, que legitimava a concentração das propriedades de terra, o êxodo forçado das populações negras para as cidades e sua conversão em uma nova forma de exploração e submissão, além de concorrerem com a mão de obra europeia importada para proporcionar o branqueamento do povo brasileiro, preferida nos processos de contratação.

FIGURA 4: Senado reunido para aprovação da Lei Áurea.



Fonte: Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/05/13/ha-131-anos-senadores-aprovavam-o-fim-da-escravidao-no-brasil>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Dessa forma, a abolição veio como um acontecimento isolado, sem o acompanhamento de políticas de inclusão social que lhes permitisse o acesso a condições básicas de cidadania, como educação, moradia e trabalho. Sem terem supridas as necessidades mínimas de sobrevivência, negros e negras se tornaram indivíduos errantes, sem qualquer tipo de assistência ou proteção, incapazes de conduzir seu próprio destino e construir sua própria narrativa, sendo silenciados e invisibilizados.

Para não assumir qualquer responsabilidade com os ex-cativos o Estado brasileiro estendeu seu olhar reservado aos indígenas, não muito respeitoso, aos povos negros, usando do etnocentrismo europeu e de pseudociências para incutir na mentalidade e práticas de sua população uma naturalização dos acontecimentos ao justificar a exclusão social dessa parcela da população.

Mesmo após a abolição da escravidão, outras políticas contra os processos de reorganização dos povos negros em solo brasileiro foram aplicadas, como a proibição da capoeira em 1890⁴, a exclusão do direito ao voto, já que o acesso a este se dava

⁴ “Código Penal do Brasil, instituído pelo Decreto nº. 487 de 11 de outubro de 1890. Estabelecia em seu capítulo XIII: Artigo 402 - Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecido pela denominação de capoeiragem pena de dois a seis meses de reclusão. Parágrafo Único - É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira, alguma Banda ou Malta. Aos chefes, ou cabeças, impor-se-á pena em dobro. Artigo 403 - No caso da reincidência, será aplicado ao capoeirista, no grau máximo, a pena do Artigo 400 (reclusão por três anos, em Colônias Penais e

através de renda e alfabetização⁵, requisitos que até então eram quase que inalcançáveis.

Logo, é nos estilhaços de sua cultura, nos padrões e estruturas africanas esfacelados, que serão encontrados os signos e significados para uma nova existência, pautada em sua ancestralidade, presente na memória e sua (mesmo que distante) íntima relação com a África, muito recorrente em todas manifestações modernas de sua cultura. Esses fragmentos da cultura africana permitiram a construção de um patrimônio simbólico que se insere inquestionavelmente nas digitais e nos genes da sociedade brasileira, fazendo de suas práticas culturais um território sob seus próprios domínios, capaz de fazer o povo negro ser ouvido, em meio a tantos outros barulhos da cidade.

2. Rodas, batuques e umbigadas: o *ethos* de um patrimônio cultural negro

O samba é uma entidade maior, extrapolou as barreiras formais da música, influenciou comportamentos, reconectou negros ao espírito de liberdade e mesmo diante de toda miséria e abandono, soube suturar seus traços culturais às sonoridades que se faziam ouvir durante o processo de modernização do país imposto pelo Estado Novo. Através de suas canções se reergueram vozes há muito tempo silenciadas.

Sendo compreendido no processo de divulgação do discurso nacionalista e trabalhista do governo Vargas, somado aos limites alcançados pelas ondas de rádio e as produções de uma indústria fonográfica em construção, o samba, que frequentara vários terreiros, botequins e bibocas da capital portuária, que é coisa de preto, lascivo, que tem cachaça, se espalha sem limites pelo cotidiano carioca se embrenhando nos fazeres de seu povo.

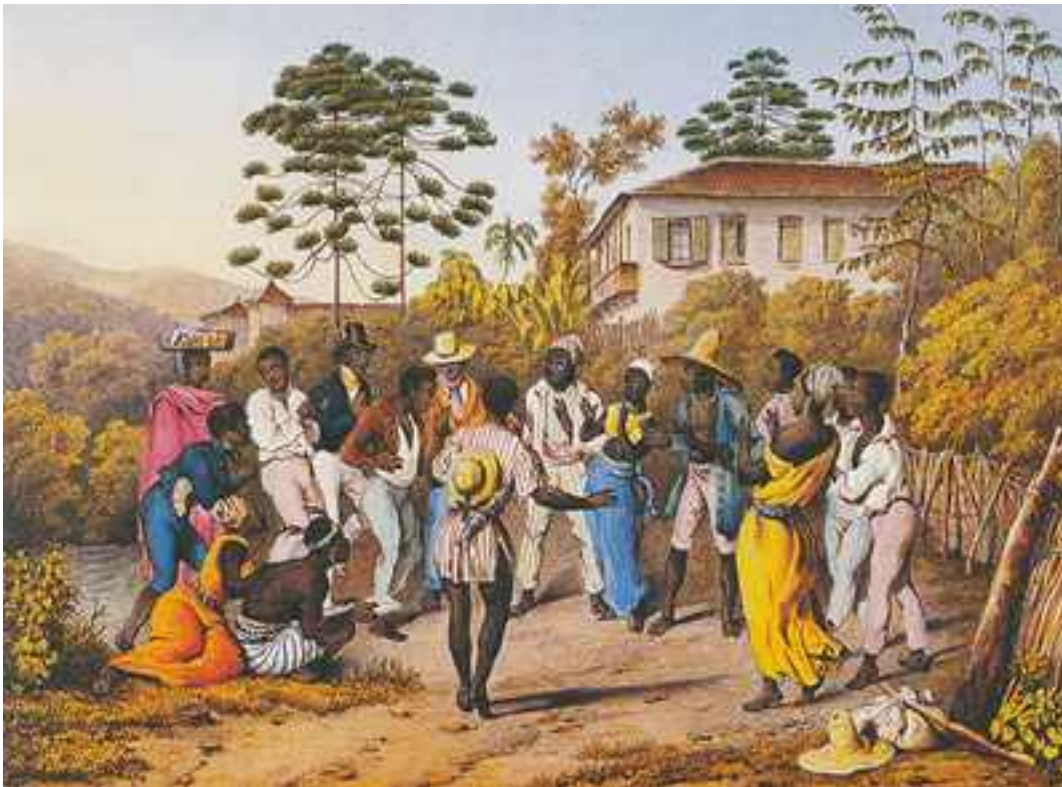
Presídios Militares na Fronteira). Artigo 404 - Se nesse exercício de capoeira, perpetrar homicídio, provocar lesão corporal, ultrajar o poder público ou particular, e perturbar a ordem, a tranquilidade e a segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá nas penas cominadas para tais crimes” BRAGA, Pedro Paulo de Freitas. **Capoeira Angola**: mandingas de criação, representações de luta e permanência de um ritual. 2009. Monografia (Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009, p. 23).

⁵ “Em 1881, ainda durante o Império, foi promulgada a Lei Saraiva ou Lei do Censo, que estabelecia uma modificação nas eleições: elas passaram a ser diretas e ocorreu um aumento no requisito para participação: a exigência de 200 mil réis. A justificativa para não tornar o voto universal, e sim censitário, era que as pessoas sem renda não estavam interessadas em resolver os problemas do país, pois, segundo essa concepção elitista, o povo não possuía ilustração e capacidade para exercer o direito do voto.” In: CHAIA, Vera. **A longa conquista do voto na história política brasileira**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/fundasp/textos/downloads/O_voto_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

No processo de sua constituição são depositados bens culturais que vão admitir parcelas exclusivamente pertencentes a cultura afro-brasileira, ou seja, que parte de sujeito negros, ex-cativos e descendentes de escravizados e de sua cultura no Brasil. Outra parcela diz respeito a hegemonia cultural europeia, que, subvertida pelo negro, passa a universalizar seus bens culturais e torna-los acessíveis a outras classes, para além das barreiras e muros que separam seus espaços sociais marginalizados dos demais. E mais, o empenho de um coletivo que ao ser impedido de ascender socialmente se organizou e esperou o momento exato para dar o “pulo do gato”, estabelecendo estratégias para ocupar territórios simbólicos.

Podemos dizer que se tornou quase consenso entre os interessados no tema, que a palavra *samba* é uma derivação do termo *di semba* de origem banto, proveniente dos povos, vindos na diáspora africana para o Brasil das regiões onde hoje se encontram o Congo e Angola, da corrupção do termo para *semba*, e posteriormente para *samba*. Ney Lopes argumenta que o termo *samba* nessas regiões do continente africano atualmente, entre os povos quiocos de Angola, significa cabriolar, brincar, divertir-se como um cabrito. Já entre os bacongós angolanos congoleses o termo designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito de outro, se assemelhando muito com as coreografias da umbigada. Essas duas fontes epistemológicas presentes em África podem provavelmente ter-se originado da mesma raiz banto encontrada no termo *di-semba*, assim como o candombe, gênero de dança e música da região da Prata, em que o termo *samba* ou *semba*, também serve para designá-lo (LOPES, 2004, p. 48).

Em território brasileiro, as diversas acepções para o termo *samba* também trazem uma correlação com o *batuque*, dança acompanhada de tambor, que se tornou uma denominação genérica para toda dança de negros africanos ou afrodescendentes. Esse nome foi dado pelos portugueses às diversas manifestações negras, pois não há coreografia típica que carregue especificamente esse nome no Brasil (CASCUDO, 2012, p. 104-105).

FIGURA 5: Batuque, Rugendas, 1835.

Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2992/batuque>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Tinhorão dirá que a umbigada e o batuque carregam as bases africanas desse suposto *samba* primordial. Para o autor, a umbigada está presente no *lembamento* ou *lemba*. O *lembamento* é uma cerimônia matrimonial na qual cenas da vida dos casados são representadas, com referências explícitas aos jogos amorosos e atos sexuais dos cônjuges. Essas danças, presentes nas regiões subsaarianas e em muitos dos registros dos povos europeus, presenciadas em viagens no século XIX pela região, caracterizam-se como parte da cultura congo-angolana, referindo-se às festividades que precediam aos casamentos, ou seja, como a cultura do dote era bastante forte nessas comunidades, era bastante comum a família da noiva negociar o preço do seu *m'lemba*, digo, sua virgindade (TINHORÃO, 2013, p. 12).

Essas regiões de onde vem as embarcações do tráfico negreiro, tem nos portos de Angola e Benguela os principais centros de envio de negros para o Brasil, isso devido a intensa atividade comercial existente entre os portos cariocas, africanos e europeus, o que os tornavam polos de embarque e desembarque de navegações e mercadorias. Essas características, além da incrível capacidade de atender a grande demanda do Sudeste brasileiro, contribuíram para que a região Centro-Occidental da

África figurasse como a maior exportadora de gente negra para os portos do Rio de Janeiro, durante o século XIX (FLORENTINO, 1997, p. 58-103).

As nações, que muitas vezes identificavam os africanos, eram definições inventadas por comerciantes do tráfico negreiro em intercâmbio com parceiros africanos do mercado das almas. As denominações de Angola, Benguela, Congo, Mina, dentre outras, que muitas vezes encontramos e supomos definir a origem dos negros escravizados no Brasil, representavam regiões específicas do continente africano, porém não indicavam o pertencimento a um determinado grupo étnico, mas sim a uma possível fonte de aquisição e/ou local de comercialização daquele africano que ali se encontrava (SOARES, 2004, p. 124-134).

Tais denominações atribuídas, por comerciantes de escravos, não levavam em consideração aspectos humanos dos povos africanos, como sua língua e cultura, e são quase sempre definidas por termos generalizadores. No entanto, características presentes nos padrões rítmicos de sua música, nos permitem reconstituir o percurso da diáspora e suas relações de parentesco com a África.

3. Afro-musicalidade: características *sui generis* na música popular brasileira

Percorrendo esse imbricado caminho à procura das influências e características africanas presentes, não só na música popular brasileira, mas em seu contexto de formação, o *lundu* pode nos fornecer informações importantes sobre esse processo a medida em que reconhecemos, nessa manifestação de música e dança, as parcelas ofertadas pela cultura negra. Sobre o *lundu*, encontramos argumentos que remontam indiscutivelmente às origens africanas, porém, é também conhecido que a dança era muito popular em Portugal no século XVI, recebendo sanções do rei Dom Manuel por apresentar um caráter lascivo demais para os padrões portugueses. Acredita-se que a chula portuguesa, o tango brasileiro e o fado português tenham sofrido bastante influência do *lundu* africano (CASCUDO, 2012, p. 406-407).

FIGURA 6: Lundu, Rugendas, 1835.

Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas_lundu_1835.jpg. Acesso em: 05 dez. 2020.

Encontramos um conjunto de registros históricos sobre o lundu, dos quais podemos extrair várias referências que o associam, tanto a negros africanos, como a brancos e mestiços. Dentre esses registros destacam-se o lundu-dança, trazido por negros bantos de Angola e Congo para o Brasil, porém, muito cultivado por brancos e mestiços também e o lundu-canção, dança de salão popularizada em Portugal pelas mãos do padre negro Domingos Caldas Barbosa no final do século XVIII, juntamente com suas modinhas. Esses dois gêneros muitas vezes foram confundidos entre si, por apresentarem padrões que mais os aproximavam do que os diferiam (SANDRONI, 2001, p. 40-42).

FIGURA 7: Domingos Caldas Barbosa.

Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Caldas_Barbosa. Acesso em: 05 dez. 2020.

As derivações do gênero e a adaptação a outros espaços sociais deram notoriedade ao lundu, caracterizado pelas suas raízes africanas inegáveis e sua apropriação por brancos e mestiços que desencadeou um processo de erudição e apreciação pelas elites, fazendo-o chegar à corte portuguesa no século XVIII e estar presente na cultura popular brasileira. O lundu, juntamente com a modinha, para muitos estudiosos, demarcam o surgimento dos primeiros gêneros de música popular brasileira, nos quais os aspectos culturais negros se apresentarão determinantes para a estilização do gênero, já que a música europeia e sua hegemonia tonal vão se massificar, enquanto as matrizes musicais africanas vão funcionar muito mais no processo de diversificação dos gêneros musicais no Brasil e no mundo.

Severiano apontará possíveis ligações estéticas dos lundus e modinhas com o samba carioca, destacando composições presentes na coletânea *Viola de Lerenó*⁶ que

⁶ “Em 1798 foi publicado em Lisboa o volume I da *Viola de Lerenó: coleção de improvisos e cantigas de Domingos Caldas Barbosa*. (...) O livro registra o que de melhor se conhece sobre sua obra. (...) Segundo Mozart de Araújo, todo o material publicado na *Viola de Lerenó* foi musicado por Barbosa. Infelizmente, nenhuma de suas melodias chegaria até nós, embora seja provável que algumas tenham sido incorporadas ao folclore. O que há são cinco peças publicadas no *Jornal de Modinhas*, de Lisboa, na década de 1790, descobertas por Mozart e cujas letras estão em *Viola de Lerenó*.” SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade**. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 15-16.

apresentam compassos na fórmula binária e na sua grande maioria das vezes em tom maior, além de ser uma música alegre, satírica e maliciosa, com variações em seus esquemas formais, elementos que constantemente são associados ao samba do início do século XX. O autor aponta uma possível trajetória traçada para sua constituição, amarrando boa parte das ideias aqui expostas, vejamos:

(...) submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que, na década de 1870, nasceram o tango brasileiro, o maxixe e o choro, ao mesmo tempo em que se abasileirava a técnica de execução de vários instrumentos, como o violão, o cavaquinho e o próprio piano. Parentes próximos, os três gêneros teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese (SEVERIANO, 2013, p. 28).

Sandroni traz algumas polcas e lundus que carregam síncopes, demonstrando sua recorrência no processo de composição desses gêneros, sendo assim, essas células rítmicas se tornam essenciais para caracterização de um tipo de música brasileira. Essas síncopes serão encontradas em diversas circunstâncias do arranjo musical, sem que consigamos estabelecer uma regra bem definida para sua utilização. Assim, irá se introduzir características musicais de matrizes africanas, porém, não são apenas os elementos musicais que nos atentam para uma atmosfera afro-brasileira, mas também, as alusões textuais ao universo do negro no Brasil (SANDRONI, 2001, p. 61).

FIGURA 8: Célula rítmica com síncope destacada por Sandroni.



Fonte: SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 61.

FIGURA 9: Presença da célula rítmica com síncope em arranjo para piano.

O que é da tranca?, compassos 1-3



Fonte: SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 62.

O que temos aqui, como exemplo das primeiras manifestações da música popular brasileira, é a convergência de várias práticas musicais que se formatam e passam a extrapolar os limites dos seus redutos de criação, tornam-se mais visíveis e aceitas por outras parcelas da sociedade, se tornando uma prática popular. Podemos dizer que existem nesse período, espaços que serão responsáveis pela propagação e circulação desses gêneros musicais. Um deles é a rua, espaço compartilhado, em que as manifestações estão constantemente sendo submetidas à dinâmica social de suas relações, presentes nos carnavais, nas festas nos terreiros, nas praças e festividades locais. O outro é o salão, ambientes reservados as classes mais ricas que imprimem um processo de erudição às manifestações populares para maior aceitação dessas camadas sociais, além das produções posteriores do teatro de revista, gênero teatral em que as sátiras sociais e políticas que são permeadas por danças e músicas de cunho popular.

Esses ambientes vão exercer significativa influência nos tratamentos sonoros empregados na música produzida na época. Nessa convergência de saberes musicais se destaca sempre a característica sincopada das músicas produzidas no Brasil. Assim como os tangos brasileiros e os maxixes que vieram substituir os lundus e modinhas nos salões, o choro tem suas origens num jeito abasileirado de tocar a polca, passando de música dançante para música instrumental virtuosística.

Nas ruas, os tradicionais festejos das irmandades dos negros e cortejos à santos católicos compartilhavam o mesmo espaço com as festividades profanas como o carnaval, por onde as marchinhas carnavalescas serão grande sucesso. A rua e os salões vão compartilhar essas inovações musicais que posteriormente se consolidarão nos principais gêneros musicais brasileiros.

Na música popular na cidade do Rio de Janeiro, há uma constante transformação das formas musicais que se tornam, à medida que se fundem e vão sendo lapidadas, características que identificam a música brasileira e fornecem as bases para o surgimento do samba urbano carioca nas primeiras décadas do século XX.

Da fusão entre as elaborações harmônicas desenvolvidas pelos europeus e a rítmica plural das manifestações musicais afrodescendentes, surgem práticas populares híbridas, porém, não podemos reduzir a influência negra apenas às questões rítmicas. É sabido que em África já haviam instrumentos harmônicos, que permitiam

a sobreposição de notas, possibilitando o conhecimento sobre relações intervalares em sequência e simultâneas.

Muitos desses instrumentos no Brasil foram caindo em desuso por perderem suas funções nas práticas culturais e sociais, como é o caso do alaúde de arco africano, o *kora*, e o *lamelofone*, que através das mãos de *luthiers* interessados em instrumentos africanos podem ser reconstruídos atualmente. Outros passaram a se integrar a outras práticas musicais, como a *marimba* e o *xilofone* que mediante um processo de erudição de suas estruturas e sonoridades, passaram a fazer parte do conjunto de instrumentos orquestrais.

Isso talvez sirva para explicarmos a transposição das concepções musicais africanas para os instrumentos europeus, além da incrível capacidade criativa dos negros, que no momento em que os centros urbanos passavam a ditar as novas tendências, o entretenimento se torna um meio para a afirmação da identidade cultural negra.

Os padrões culturais intercambiados por europeus e africanos sob as condições de temperatura e pressão de uma realidade urbana carioca, passam a gerar novos padrões, com resultados estéticos que carregam significados que se ligam a um significante cultural, étnico. A circulação de saberes musicais que se encontram disponíveis nesse contexto social brasileiro, favorece a combinação de elementos estéticos, ao mesmo tempo que insere questões simbólicas através da prática musical, populariza valores semânticos que se multiplicam e se ancoram nas relações entre os sons e os sentidos.

4. Negociações estratégicas: a canção *Pelo Telefone*

Para garantir sua sobrevivência, o povo negro foi obrigado a ceder, a entrar no jogo, porém, se posicionando de maneira estratégica, assumiu outros papéis sociais e se reinventou. A cultura foi de longe sua principal arma, reestabeleceu conexões ancestrais difíceis nos tempos do cativo, orientou indivíduos, deu voz a falas silenciadas, tornou possível novas formas de estar no mundo.

A musicalidade de matriz africana, diante da nova condição social, a qual era submetida nos centros urbanos do mundo, abriu um canal pelo qual o povo negro poderia expressar suas vontades, dizer sobre si, se valorizar. O *jazz* norte-americano, como um desdobramento do *blues*, o *choro* brasileiro e posteriormente o *samba* são,

inquestionavelmente, um advento dessa concepção musical de afrodescendentes em diálogo com a realidade social que viveram. Ao adquirirem consciência das convenções harmônicas e melódicas europeias e dos modos de construção musical que diferiam de sua concepção total de música, forjaram outra forma de entretenimento e apreciação. Os negros fundiram sua criatividade rítmica com os conhecimentos musicais europeus, criando novas possibilidades de se conceber e se integrar com sua própria música às paisagens urbanas em desenvolvimento.

No Rio de Janeiro do começo do século XX, de Pereira Passos e Lauro Müller, empenhados no projeto reformista de modernização e saneamento urbano da capital do Brasil de Rodrigues Alves, o povo negro seguia seu calvário. Era despejado de suas malocas e cortiços obrigado a se alojar nos morros e ribanceiras ao redor do centro da cidade, além de ser submetido à truculência e ao autoritarismo das equipes de vigilância sanitária dos programas de combate a varíola de Oswaldo Cruz. É verdade, que mesmo após sua liberdade essas comunidades negras, se viam lançadas a sua própria sorte (SCHWARCZ, 2015, p. 325-328).

Esse Rio de Janeiro que sofreu um crescimento acelerado, devido ao êxodo das comunidades rurais de diversas partes do Brasil para os centros industriais, porém, sem nenhum tipo de planejamento. A marginalização, subalternização e perseguição do povo negro, vão posteriormente se converter em contradições sociais crônicas, que atuam nas situações de violência por ele sofrida. No século XIX o alvo das perseguições eram as casas de quitanda, assim como os *zungus* (casas de angu) e outros estabelecimentos que reunissem uma grande quantidade de negros e/ou mestiços, sendo constantemente sujeitos às abordagens policiais, mostrando um estigma social que irá transpor o período imperial até a República dos dias de hoje (SOARES, 2004, p. 199-217).

Vejamos Hilária Batista de Almeida, mulher preta, que gozava de relativo prestígio nas regiões da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Tia Ciata, como era conhecida, desenvolvia em sua casa e terreiro de candomblé situados na Rua da Alfândega, festas com batucada que varavam horas, viravam dias. Neto, sobre sua casa vai dizer:

As festas [...] era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidos pelos novos tempos, ditos civilizados. Festeiros e festeiras tradicionais compareciam em

massa à casa para pedir a benção, no mais das vezes levando a filharada ao colo. Daí ser natural a presença recorrente de uma meninada irrequieta e barulhenta, criada de pés descalços e familiarizada desde o berço ao som dos atabaques. Caso, por exemplo, dos pequenos João [da Baiana], José [Sinhô] e Ernesto [Donga] (NETO, 2017, p. 41-42).

Alguns autores vão tornar Tia Ciata uma figura central no cotidiano do povo negro carioca, delegando a responsabilidade de uma suposta resistência cultural e admitindo certo protagonismo no processo de organização das comunidades negras no Rio de Janeiro. A *Pequena África* era reconhecida pela sua autenticidade cultural. Nela encontramos os embriões da cultura carnavalesca dos blocos e escolas e as expressões mais características da música popular brasileira, de onde nasce o samba.

FIGURA 10: Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata.



Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tia_Ciata. Acesso em: 05 dez. 2020.

Devemos imaginar um cenário repleto de redutos de negros e mestiços vindos de outras regiões do país, povoando a cidade do Rio de Janeiro e compondo, não só a pequena África, mas um conjunto de outras pequenas Áfricas espalhadas pela geografia da cidade. Não nos espanta ser nesse reduto o *locus* onde vão se convergir elementos de culturas tradicionais afrodescendentes ao frescor dos ares da

modernidade carioca, desenvolvendo estruturas que se tornaria grandes pilares da cultura popular carioca.

De Henrique Alves Mesquita, Anacleto de Medeiros, passando por Baiano e chegando a Pixinguinha, dentre outros vários que os antecederam, o meio artístico brasileiro ainda antes da abolição e nas primeiras décadas da república, gozava de relativa participação de músicos negros e mestiços que se destacavam pelas suas habilidades musicais, sendo talvez uma das poucas práticas que permitiam transpor (mesmo que temporariamente) sua marginalização.

O ato de colocar em prática o que se aprende é vivenciar uma experiência ancestral e fazer dela seu domínio, é falar a mesma linguagem, porém, com um sotaque que revela outras insinuações, é integrar-se em relação a suas habilidades inseparavelmente da experiência coletiva, é construir um novo sentido para o estar presente.

O próprio Mario de Andrade, preocupado com a construção e o reconhecimento de uma identidade nacional e as demandas de uma nova concepção de Brasil, percebia, assim como outros, que algumas contradições presentes na monarquia eram recorrentes na recém conjuntura política republicana, o que não lhes agradava. O mergulho em um Brasil desconhecido (como Villa Lobos o fez para compor grande parte de suas obras) e oculto fará da casa de Tia Ciata um local de referência, para os artistas que viriam a realizar a Semana de Arte Moderna de 1922. Ao tecer sua trama com outros personagens, Tia Ciata, afirmando sua identidade, passou a reunir compositores, malandros, intelectuais, artistas, jornalistas. Em sua casa circulavam várias das ideias que estavam na cabeceira dos movimentos da época e a música produzida nesse reduto acompanharia esse desenvolvimento (SCHWARCZ, 2015, p. 339-340).

A canção *Pelo Telefone*⁷, marco da música popular brasileira, que preparou o terreno para inserção da cultura afro-brasileira no panteão dos símbolos da identidade nacional, interferiu de maneira irreversível, não só na música, mas no que estaria por vir nas políticas propostas pelo Estado Novo. Imprimir uma característica particular na música produzida no Brasil se apresentava como a circunstância oportuna para afirmação de um componente negro no processo de formação de uma imagem moderna do país, mesmo que nesse momento as políticas sanitárias e de imigração de

⁷ “Pelo Telefone” (Donga e Mauro Almeida), Baiano. 78 rpm., Odeon, 1916.

mão-de-obra europeia fossem de encontro a esses anseios, uma vez que esse grande contingente de negros, na visão do Estado, fazia parte de um passado arcaico, que não condizia com o momento de modernização do país, um passado que deveria ser esquecido a partir do incentivo ao branqueamento do povo brasileiro, atestando toda sua inclinação racista.

Sob o filtro dos sagazes músicos e poetas que frequentemente destilavam suas notas e versos no terreiro de Tia Ciata, as experiências da comunidade negra serão catalisadas e, por conseguinte, possibilitarão o sucesso da canção *Pelo Telefone* e posteriormente do samba.

Toda a discussão que acompanha sua criação – sua autoria; se trata ou não de um samba; se é ou não o primeiro gravado – farão parte de toda a mística que envolve sua gênese, já que os próprios envolvidos não carregam um consenso sobre essas questões. Fato é, na atitude de Donga, em registrar a canção na Biblioteca Nacional em 1916, se revelou um projeto a longo prazo muito bem arquitetado para introduzir nos embriões da indústria fonográfica brasileira uma marca indelével na música produzida no Brasil.

FIGURA 11: Capa da partitura de *Pelo Telefone* da Biblioteca Nacional.



Fonte: Disponível em: <https://www.bn.gov.br/content/pelo-telefone-samba-donga>. Acesso em: 05 dez. 2020.

FIGURA 12: Disco da Odeon 78 rpm de *Pelo Telefone*.



Fonte: Disponível em: <http://conversandoalegredientesobrehistoria.blogspot.com/2016/01/100-anos-de-pelo-telefone-na-masemba.html>. Acesso em: 05 dez. 2020.

A tentativa de conquista desse território simbólico, não se encerra com a canção. Seu reconhecimento como evento que inaugura o gênero se daria *a posteriori*. Na medida em que o samba era aceito em outras esferas sociais, em meio às forças que moviam o mercado musical da época, torna-se uma estratégia de demarcação de espaços culturais e políticos, além da inserção de novas concepções e formas de composição e arranjo, de circulação e escuta musical, em uma sociedade em avassaladora transformação.

5. O abandono das heranças do maxixe: afirmação e conflitos do samba carioca

A cultura negra, ao começar a escrever sua própria história, a partir da introdução de um novo jeito de se fazer música no Brasil, as estratégias e táticas de ocupação de um território simbólico através de sujeitos negros, foram se desenrolando entre as formas e estruturas dominantes, as concepções e padrões afrodescendentes e o aparato tecnológico de rádiodifusão, que estabelecia novos alcances para a transmissão de conteúdos.

Muitos instrumentos africanos, por perseguição ou proibição, foram caindo em desuso, desaparecendo, e sendo substituídos por instrumentos europeus, dentre eles o mais popular instrumento harmônico brasileiro, o violão, que carregará, por vezes, o estigma dessa perseguição ao povo negro. Esses indivíduos que carregam conhecimentos e concepções musicais africanas que se aproximam e assimilam

conceitos musicais europeus, compreenderão os códigos e padrões exigidos na indústria fonográfica brasileira, favorecendo sua penetração.

Dessas relações de pertencimento, que se revelam sob implicações afetivas e normativas, pensadas a partir de interiorizações de novas experiências, práticas e cognitivas, o samba passa a significar um conjunto de representações sociais que demarcam sujeitos e atividades, orientam e organizam condutas, intervindo em processos variados de comunicação social, agindo na difusão e assimilação de linguagens e falas.

Devemos destacar que a grande maioria dos compositores brasileiros responsáveis pela inovação mais profunda na música popular brasileira eram negros. Sua presença no universo musical carioca era notória. Logo, o abandono das heranças associadas ao maxixe era questão de tempo. Porém, a elaboração de uma forma musical que pudesse se distanciar dos sambas da primeira geração, se revelava um desafio. Não se negava a popularidade de alguns formatos, tanto do público em geral como das comunidades negras. A forma *rondó*, oriunda da música barroca e muito presente entre as modinhas, lundus, maxixes e característica marcante do choro, era bastante utilizada na música popular da época, sendo, aos ouvidos de seus apreciadores, um padrão familiar, a exemplo de outras manifestações populares como o *samba de roda* que tem no *canto e resposta* seu padrão mais usual, que também servirá aos interesses de elaboração dessa nova fórmula.

A capacidade de absorção dos saberes musicais europeus pelos negros brasileiros, demonstra suas habilidades como músicos. As cadências harmônicas, como por exemplo, as recorrentes cadências de II, V, I, serão utilizadas ao sabor das estruturas rítmicas africanas. Essas concepções, submetidas a sua criatividade, desencadearam novas leituras e caminhos harmônicos na música popular brasileira. As relações construídas entre as linhas de baixo e o acompanhamento harmônico, a rítmica sincopada, seus fraseados e referências às cantigas populares são fundamentos permanentes no samba.

As inovações sugeridas pelo pessoal do Estácio de Sá, inseria uma nova cadência aos passos que o samba iria trilhar a partir dali. Segundo Paranhos:

Com o samba do Estácio ocorria, por exemplo, a valorização da(s) segunda(s) parte(s) da música e da letra das composições. Em lugar da improvisação costumeira das rodas de samba de partido-alto – apoiado numa célula-mãe, o estribilho, com base no qual corriam

soltos os versos improvisados –, tinham-se agora sequências preestabelecidas, com unidade temática e possibilidade de se encaixar tudo na duração média das gravações de 78 rpm, que girava ao redor de três minutos (PARANHOS, 2015, p. 51).

Por sua vez, as características rítmicas que se inserem no samba a partir do pessoal do Estácio, tem como base fundamentos rítmicos africanos, como é o caso, das chamadas *linhas guia*, também denominadas como *claves*. Essas estruturas funcionam como referência, guiam os demais elementos sonoros de uma música, organizando as vozes da composição e arranjo. É um elemento regulador em muitos tipos de música africana, representando um núcleo estrutural denso, que concentra as possibilidades e alternativas de movimentos mais abertos dos músicos (MENEZES, 2017, p. 82).

Essa característica rítmica, que divide o samba em dois compassos binários, vem de uma concepção tradicional na música africana⁸ adaptada de maneira apropriada aos padrões hegemônicos de produção musical da época.

FIGURA 13: Célula rítmica do *samba* em escrita convencional.



Fonte: MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 70, ago. 2018, p. 86.

O tipo de samba que supostamente teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando compositores em toda cidade, estabeleceu padrões que se tornaram hegemônicos. Esses padrões musicais são os mesmos que orientam sambistas até os dias de hoje, tanto na instrumentação, levadas e fraseados, quanto no

⁸ Kubik (2013, p. 15) afirma que “esse padrão tem uma distribuição regional característica na África negra. Ele é quase exclusivamente concentrado na África banto, principalmente em Angola e áreas adjacentes do Congo e Zâmbia. Na costa oeste da África ele não é importante. É associado ao movimento de dança chamado kachacha, popular entre os povos luvale, chokwe e luchazi, podendo ser ouvido em gravações de campo feitas por Hugh Tracey (1957). Em relação a sua presença no Brasil, Kubik (2013, p.15) afirma que é esse padrão que marca o samba urbano do carnaval do Rio e das praias de Salvador. Ou seja, em um resumo um pouco grosseiro do caso brasileiro, enquanto o standard pattern de doze pulsos, característico da costa oeste africana (iorubá, fon, ewe), se encontraria mais presente na região da Bahia, o padrão de 16 pulsos característico da África centro-ocidental (grupos banto) se encontraria mais difundido no Sudeste, no Rio de Janeiro em particular, embora os dois padrões possam ser encontrados nas duas regiões. Para Kubik (2013, p. 15), esse padrão de 16 pulsos é o “padrão característico que permeia essa música [o samba urbano brasileiro] como o traço mais persistente [...] é um elemento focal no qual todos os outros instrumentistas, o cantor e os dançarinos encontram um pivô para sua orientação.” MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 70, ago. 2018, p. 78-103.

versar, definindo a forma mais característica do gênero. Pixinguinha e os conjuntos musicais sob sua “batuta”, foram de fundamental importância na formatação orquestral do gênero para a radiodifusão. Suas inovações não se restringiam aos tratamentos harmônicos e rítmicos, dizia respeito à comunicação. Noel Rosa e Ismael Silva imprimiram uma cadência própria ao desfile de seus versos. Os subgêneros *samba de asfalto*, caracterizado pela cadência e melodia e o *samba de morro*, com andamento mais acelerado e mais acentuado, vão definir suas assinaturas.

O samba, devido às proporções simbólicas que adquiriu, tornou-se um espaço de disputas ideológicas e identitárias, sendo constantemente atravessado por relações de poder, que vão interferir nos caminhos que então irá tomar. Esse mesmo território simbólico, que muitos negros sonharam em conquistar, agora corre perigo. A sedução dos generosos cachês pagos aos compositores que porventura quisessem colaborar com o discurso nacionalista e trabalhista de Vargas, apresentaria suas contradições.

Um suposto caráter democrático, inculcido nos sambas por compositores, favorecia sua ascensão, versando sobre uma convivência harmoniosa entre todas as classes sociais, sem preconceitos ou qualquer tipo de discriminação. A imagem das lutas classes, da exploração do trabalho, que viera a reboque com o avanço da industrialização no país, deveria desaparecer no imaginário popular e nada mais apropriado que o samba para ser esse instrumento de diminuição das tensões sociais.

Vários compositores vão representar esse caráter democrático em suas canções, rompendo de maneira poética as barreiras sociais que outrora relegava o samba a marginalidade e às características da cultura negra. Paranhos dirá que:

O samba, ao extrapolar os territórios e os grupos sociais e onde se originara, era motivo de orgulho para os sambistas. Ele atuava como fator de afirmação social e identificação sociocultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação de bens simbólicos (PARANHOS, 2015, p. 86).

Porém, esse processo de democratização do samba, irá minimizar ao mesmo tempo os conflitos sociais em que o samba está inserido, colocará o negro novamente a margem, agora de sua própria criação. A desigualdade social e a exclusão vivenciadas pela comunidade negra, não iriam desaparecer, como em um passe de mágica, as contradições entre os rumos que o samba passava a tomar a partir de então, se tornaria mais evidentes.

Mesmo com sambas que versavam a vida dos malandros, da negação ao

trabalho, das brigas e noites de boêmia, sem pertencer a esse universo, Noel passará a compor apresentando um certo alinhamento com as políticas de Estado varguistas, contribuindo de maneira discursiva para uma nova forma de marginalização do povo negro, porém, esse seu comportamento não passaria despercebido. Caldeira diz:

[...] apontando a “comercialização” como responsável pelo surgimento de, digamos assim, falsos malandros que faziam música ser ter ganho experiência na escola da malandragem. E desse ponto de vista Noel não passaria de um estranho ao samba (CALDEIRA, 2007, p. 127).

O fato de Noel Rosa, não trazer uma ancestralidade africana, dos conhecimentos historicamente construídos e cotidianamente compartilhados, das experiências coletivas de exclusão e miséria, por não carregar o gene, responsável por pavimentar os caminhos da música popular brasileira e do samba até o momento, não desqualifica suas contribuições ao gênero, porém, muitas de suas canções se inclinam, ou melhor, se curvam aos interesses nacionalista-trabalhista de Vargas. Tal discurso nega de maneira explícita as tradições que o precederam, propondo sugestões moralistas a sua poética e submetendo o samba a abandonar em seu discurso as referências da cultura negra, como é o caso de um dos versos da canção *Feitiço da Vila*, em que o compositor, descreve que o samba feito em Vila Isabel é diferente, uma negação às tradições e contornos da cultura afro-brasileira, sendo bem destacada tal narrativa na parte B, quando diz que “[...] 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”.⁹ Muito diferente de *Brasil Pandeiro* de Assis Valente, que incorpora às qualidades do país elementos da cultura afro-brasileira:

[...] O Tio Sam está querendo conhecer
A nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana
Melhorou seu prato
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará
Na Casa Branca já dançou
A batucada de Ioiô, Iaiá

⁹ “Feitiço da Vila” (Vadico e Noel Rosa), João Petra de Barros. 78 rpm., Odeon, 1934.

Brasil, esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros
 Que nós queremos sambar¹⁰

Esse distanciamento pregado pelo Estado, buscava criar uma imagem de unificação mediada pelo samba, não pertencente a um determinado grupo social, mas que representaria uma nação, passando a se alinhar aos propósitos nacionalistas, visando inculcar no imaginário coletivo a conciliação entre as classes, a mestiçagem como resultado da convergência harmoniosa entre as etnias e a invenção do mito da democracia racial, que tentava amenizar as tensões sociais e camuflar problemas civis estruturais do país.

É notável que para que o samba fosse reconhecido por outros estratos da sociedade brasileira seria necessário que este transpusesse barreiras sociais, geográficas, econômicas e étnicas, sendo elevado à condição de mediador entre as contradições sociais as quais lhe são inerentes. A industrialização emergente, os avanços da urbanização, o desemprego, o subemprego ou o emprego ocasional compunham o cotidiano de muitos trabalhadores, entoados pelo discurso de exaltação do trabalho. Inevitavelmente, o samba e a malandragem se valeriam dessa condição para compor seus versos e tecer um contra-discurso.

Em o *Inimigo do Batente* de Wilson Batista, vê-se na exaltação à malandragem uma maneira de bradar contra as novas formas de exploração do trabalho e reconectar práticas negras a sua realidade, pois na visão de muitos trabalhadores e de pessoas das camadas mais baixas da população brasileira, vigorava uma visão negativa sobre o trabalho, resultado de infortúnio e sofrimento. Enquanto que a malandragem sempre dava um jeito de zombar do trabalho e exaltar a boemia, tendo muitas vezes a mulher como representação e instrumento de correção de conduta.

[...] Se lhe arranjo um trabalho
 Ele vai de manhã, de tarde pede as contas
 E eu já estou cansada de dar murro em faca de ponta
 Ele disse pra mim que está esperando ser presidente
 Tirar patente no sindicato dos inimigos do batente [...]

[...] Ele dá muita sorte
 É um moreno forte, é mesmo um atleta
 Mas tem um grande defeito

¹⁰ “Brasil Pandeiro” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Columbia, 1941.

Ele diz que é poeta
 Ele tem muita bossa e compôs um samba e que é de abafar
 É de amargar
 Eu não posso mais
 Em nome da forra, vou desguiar.¹¹

A caricatura do malandro, como podemos ver em outra composição de Wilson Batista *Lenço no Pescoço* em que o autor exalta o seu “orgulho em ser tão vadio”, explícita apologia à malandragem e uma nítida desqualificação do trabalho, pecha de otário, embala o contra discurso dos oprimidos frente ao programa de propaganda política de Vargas.

[...] 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

Sei que eles falam deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha, andar no misere
 Eu sou vadio porque tive inclinação
 Eu me lembro era criança tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão [...]¹²

Desaprovada pelo Estado, sua rádio difusão foi proibida, pois atentava à moral e os bons costumes. Tal samba também foi pivô de um desentendimento entre Wilson e Noel, este, que ao adotar a postura coercitiva do governo brasileiro em *Rapaz Folgado*, veio relegar a malandragem carioca, tão presente no cotidiano da cidade, à incivilidade e derrotismo, signo de atraso da nação. Já havíamos visto esse tipo de postura reacionária de Noel antes.

[...] 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

¹¹ “Inimigo do Batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista, 78 rpm, Columbia, 1942.

¹² “Lenço no Pescoço” (Wilson Batista), Silvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1933.

Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo um samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado [...] ¹³

Essa canção e os desdobramentos desse duelo (tão conhecido) é uma expressão do conflito racial em curso na história do samba. Esse processo, dito como higienização do samba, é destacado como um fator importante para sua ascensão a categoria de símbolo da identidade nacional brasileira, o que novamente faz do samba um campo de relações de poder simbólico, no qual a valorização de aspectos culturais brancos viria em detrimento de aspectos culturais e sociais do povo negro, tidos como impróprios para representatividade nacional em construção.

Essa peleja entre Wilson e Noel rendeu sambas que se immortalizaram, resistindo as ações do tempo e estando presentes no cancionário popular até os dias de hoje. No entanto, quando invertemos o lugar de fala e passamos a compreender a narrativa de Wilson Batista a partir de uma ótica africanista, percebemos a coerência de seus versos, quando analisamos a canção *Conversa Fiada* de sua autoria, em resposta ao samba *Feitiço da Vila* de Noel, que dizia que “[...] em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba [...]”, mas principalmente uma resposta aos versos que dizem “[...] A zona mais tranquila / É a nossa Vila / O berço dos folgados / Não há um cadeado no portão / Porque na Vila não há ladrão [...], em que a demarcação de espaços sociais e econômicos se mostra clara, demonstrando lugares de fala distintos e o braço de ferro das relações de poder.

É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço
 Eu fui ver para crer e não vi nada disso
 A Vila é tranquila porém eu vos digo: cuidado!
 Antes de irem dormir deem duas voltas no cadeado

Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer e conhecer o berço dos folgados
 A lua essa noite demorou tanto

¹³ “Rapaz Folgado” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1938.

Assassinaram o samba
Veio daí o meu pranto.¹⁴

Como resposta à Wilson, Noel irá compor um de seus maiores clássicos *Palpite Infeliz*, em que demonstra respeito as demais matrizes do samba, porém, volta a exaltar e deslocar de seu centro o samba feito em Vila Isabel.

Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do Céu, que palpito infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila Não quer abafar ninguém,
Só quer mostrar que faz samba também

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo
Ao som do samba dança até o arvoredo
Eu já chamei você pra ver
Você não viu porque não quis [...]

[...] A Vila é uma cidade independente
Que tira samba mas não quer tirar patente
Pra que ligar a quem não sabe
Aonde tem o seu nariz?
Quem é você que não sabe o que diz?¹⁵

Em *Terra de Cego* Wilson Batista faz, em tom de deboche, reivindicação ao samba e suas origens, questionando as condecorações de Noel enquanto sambista. Vejamos:

Perca essa mania de bamba
Todos sabem qual é
O teu diploma no samba
És o abafa da Vila, eu bem sei
Mas na terra de cego
Quem tem um olho é rei

Pra não terminar a discussão
Não debes apelar
Para um barulho à mão
Em versos podes bem desacatar
Pois não fica bonito
Um bacharel brigar¹⁶

¹⁴ “Conversa Fiada” (Wilson Batista), 1934.

¹⁵ “Palpite Infeliz” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1936.

¹⁶ “Terra de Cego” (Wilson Batista), 1935.

Todas essas formas de se relacionar socialmente, assim como sua música, estão inseridas em uma concepção africana total, intrinsecamente ligada aos diversos momentos da vida, desde o nascimento até a morte, em que a diversão, as festas, a música, são tão importantes quanto o trabalho, sendo necessárias para a contribuição do bem-estar social do indivíduo, uma postura política que nega a aceitação voluntária aos mandos das classes dominantes.

Dessa forma, a exaltação da malandragem, o contra discurso trabalhista e a reivindicação da patente negra do samba, soam aos ouvidos antirracistas como uma resistência aos avanços e tendências que o atravessavam nesse período de modernização e que muitas vezes negavam suas origens. Wilson Batista nada mais fez em suas respostas à Noel, do que demarcar um espaço simbólico negro no interior do mercado fonográfico, sendo nele onde vão se dar os maiores embates entre os poderes que do samba querem apropriar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe um Brasil dentro do samba carioca. Nele estão escondidas histórias. Múltiplas. De heróis vagabundos e sujeitos vulgares que apostaram suas vidas nesse jogo. Africanos, agora afro-brasileiros excluídos. Histórias que infelizmente ainda não se aprendem na escola, mas sim, no diálogo com a vida. Falar de samba é falar de um enigma, o qual as palavras não parecem conseguir decodificar na profundidade necessária para sua compreensão plena. Senti-lo seria o melhor meio para conhecê-lo.

O samba, assim como outras formas de expressão musical pelo mundo, o jazz, o rock'n'roll, o hip hop, que vão ao longo da história sendo tragadas por forças que decompõem suas características originais e as lançam em espaços contraditórios e conflituosos, soube atravessar os tempos e permanecer fiel aos seus propósitos, os de colocar o povo negro como protagonista. Desse modo, buscamos neste trabalho, através de alguns filtros interpelados por nós ao objeto, trazer informações que achamos relevantes para um entendimento de algumas das diversas faces do racismo presentes em sua trajetória, suscitando discussão e debate entre os que tentam compreendê-lo.

Ao debruçarmos na temática, enxergamos em sua música e nas canções entoadas pelo seu ritmo, o passaporte para um universo de símbolos e significados, que nos ajudam a preencher lacunas historiográficas, fornecendo recursos para uma

melhor compreensão da realidade social e cultural da população negra, para além de suas estratégias de inserção e visibilidade no mercado e no contexto político brasileiro, pois antes de chegar ao consentimento das autoridades, o samba já era prática do povo.

Na trajetória do samba sempre houveram conflitos e lutas por espaços sociais, as origens dessas tensões e atritos estão cobertas com sangue, estão atreladas às relações de poder que se disfarçam, convertidas em discursos apaziguadores. Crônica insólita de experiências de um povo. Contradições inerentes a sua afirmação enquanto símbolo da identidade nacional, que ocultam marcas que podem desvendar as permanências e as discontinuidades de seu percurso, afim de detectar o movimento das peças desse xadrez. Dessa forma, revolver sua história, sob uma perspectiva africanista, é parte de nossos empenhos em dar voz às vozes silenciadas, é perceber que o samba assim como a vida, contém suas próprias narrativas e interpretações, sendo necessário apenas encontrar o acesso a elas.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Pedro Paulo de Freitas. **Capoeira Angola: mandingas de criação, representações de luta e permanência de um ritual**. 2009. Monografia (Graduação em História) – Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba / Noel Rosa de costas para o mar**. 1º ed. São Paulo: Mameluco, 2007.

CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel. A repressão do tráfico atlântico de escravos e a disputa partidária nas províncias: os ataques aos desembarques em Pernambuco durante o Governo Praieiro, 1845-1848. **Tempo. Revista do Departamento de História da UFF**, v. 27, p. 133-149, 2009.

CASCUDO, Luiz Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12º ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTE, José Luiz. A Lei de Terras de 1850 e a reafirmação do poder básico do Estado sobre a terra. **Revista Histórica**, São Paulo, ano 1, nº 2, p. 1-7, jun. 2005.

CHAIA, Vera Lucia Michalany. **A longa conquista do voto na história política brasileira**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/fundasp/textos/downloads/O_voto_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2020.

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras:** uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOPES, Ney. A presença africana na música popular brasileira. **Revista ArtCultura** nº 9, jul.-dez. Edufu, 2004.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** nº 70, ago. 2018.

NETO, Lira. **Uma história do samba:** volume I (As origens). 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOVAES, Carlos Eduardo & LOBO, César. **História do Brasil para principiantes.** São Paulo, Ática, 1998.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados:** sambas e bambas no Estado Novo. 1º ed. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. O negro na ordem jurídica brasileira. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade De São Paulo, nº 83, 1988, p. 135-149.

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

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens a modernidade. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Capoeira escrava:** e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). 2ª ed. Campinas-SP: Editora da UniCamp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz & ANGELI. **Cai o império!** República vou ver. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da musica popular:** segundo seus gêneros. 7º ed. São Paulo: Editora 34, 2013.