



Recebido em: 10/01/2022

Aceito em: 30/01/2022

**O samba carioca e suas relações sociais (1900-1980).
Rio de Janeiro samba and its social relations (1900-1980).**

Mestranda Jana Guinond¹

PPGPACS -UFRRJ

<http://lattes.cnpq.br/8678148865111057>

Marianna Araújo Ossimo ²

PROPGPEC/EREREBA – CPII

<http://lattes.cnpq.br/1448567558476310>

Resumo: O artigo trata da cultura do samba e seus desdobramentos geracionais. Um recorte de 1900-1980 e a movimentação por trás do gênero, perpassando o viés socioeconômico e cultural de uma classe trabalhadora frente à reação elitista. Discussões ideológicas de estudiosos que entendem a manifestação cultural sob diferentes perspectivas. Além de composições de João da Baiana, Janet de Almeida, Noel Rosa e Nelson Sargento exemplificando tais questionamentos propostos.

Palavras-chave: samba, cultura, identidade, relações étnico raciais, memória.

Abstract: The article examines samba culture and its generational developments. It focuses on the time period of 1900-1980, when elitists overcame their socioeconomic and cultural bias toward the genre. Ideological discussions by scholars help to elaborate on this cultural expression from different perspectives. Additionally, music composed by João da Baiana, Janet de Almeida, Noel Rosa and Nelson Sargento reflect the proposed questions.

Keywords: samba, culture, identity, ethnic-racial relations, memory.

¹ Jana Guinond – Mestranda - PPGPACS -UFRRJ. Orientadores: Dr. Otair Fernandes de Oliveira e Dra. Helena Theodoro. Tema atual do projeto de pesquisa: “Minha Mocidade” (in)dependente de Padre Miguel: Preservação e memória de uma Escola de samba;

² Marianna Araújo Ossimo - Pós-graduanda - PROPGPEC/EREREBA – CPII.

Introdução

O Samba é uma das mais fortes raízes da identidade cultural brasileira, mas essa matriz não é proveniente das terras do novo mundo. O samba é discutivelmente percebido através da ótica de alguns autores como (LOPES, 2003), (SANTO, 2016) e (RODRIGUES, 1984) um fruto nativo africano, é a África incutida no nosso entendimento como nação. Um pomo resultante da resistência de povos que sobreviveram ao mix de crimes e arbitrariedades. Dignidade relegada e educação fragmentada. Foram homens, mulheres e crianças sequestradas, coisificadas, escravizadas no período colonial e jogadas à própria sorte tão após os quatro séculos de consumo. No fim das contas, somos nós mesmos, quem bebemos das águas desses milhares de milhões de sujeitos que vieram parar aqui. Influenciados individual e socialmente por culturas de diferentes povos afro-diaspóricos que compuseram a pluralidade étnico cultural de um país com uma proporção tão continental. Aqui desfrutamos de etnolinguagem fundamentada em línguas bantas, diferentes toques e ritmos musicais, danças, culinária, religiosidade, entre inúmeros outros aportes civilizatórios negro-africano. Adaptar – abraçar – foi a forma de impor as tradições e aspectos culturais das diferentes populações africanas na gênese do Brasil. Ainda assim, tais sujeitos coisificados, também eram os produtores de sua própria emancipação, influenciando inclusive seus escravizadores (NASCIMENTO, 2016). O estudo mantém o enfoque na cultura do sambista através de um recorte geracional de meados de 1900 à 1980, ainda viabilizando por este meio a promoção de debates ideológicos de (VIANNA, 1995) e (MUNANGA, 1999), por exemplo, que enxergam o samba e as relações sociais sob perspectivas distintas e singulares, além de composições que denunciavam os problemas que o sambista enfrentava com o passar das gerações.

Parafraseando o *Grupo Fundo de Quintal*, fizeram de tudo pra silenciar a batucada dos nossos tantãs, porém, a capacidade de conservação fez com que o Samba se tornasse uma das maiores construções de laços sociais do Brasil, a alegria nos fundos dos quintais e também um palco de disputa de narrativas dos indivíduos de classes dominantes. O samba se recria a todo instante, além de sofrer intervenções. Como suplantar?

O Samba e as intempéries

De acordo com SANTO (2016):

Qualquer boa antropologia, historiologia ou etnologia que se preze vai flagrar esta característica, esta tendência para a diversidade e o dinamismo que é típico das culturas africanas em geral, particularmente, no caso do Samba estas da área do antigo Congo e da Angola atual, as culturas ovimbundo, bakongo, kimbundo,

basicamente, que formaram as linhas musicais mais estruturais do gênero. (SANTO, 2016:39) (Grifo original).

Ressignificar para existir ou expropriar a genialidade do ritmo musical exclusivamente pela *éthos* de um povo? O mesmo autor defende que:

O samba é a cultura do Brasil que foi expulsa para as periferias por ser negro africana mas que, vazando pelas beiradas e engolfando tudo, acabou por se tornar um dos símbolos nacionais mais característicos de nossa personalidade, que almeja uma alma branca e não consegue nunca se desmascarar. (SANTO, 2016:39).

A música é um advento poderoso na construção da etnicidade negra, não só nos tempos de hoje, mas, sobretudo em sociedades passadas. Sociabilidade e identidade sempre estiveram atreladas no quesito samba. Em sua trajetória, o ritmo foi considerado pelas classes hegemônicas como uma mera expressão da comunidade escravizada e com o passar dos anos uma 'reação' nacionalista travestindo o violento preconceito para com o povo pobre e preto.

Em meados de 1904, o Rio de Janeiro passava por uma larga reforma em sua região Central que visava uma elegância estética da cidade. Essa reforma vem a ser conhecida como Reforma Pereira Passos e o momento é regado de imposição ao novo costume burguês. O período da Prefeitura de Pereira Passos no Rio de Janeiro foi de 1902 a 1906, fase massacrante para a população trabalhadora da República Velha e demais moradores de cortiços, que conseqüentemente, eram majoritariamente pretos e descendentes. Essa reorganização, segundo Chalhoub (2001), perseguia a população corticeira sob a justificativa de proliferação de doenças – dado a época em que surtos de varíola e febre amarela eram recorrentes – e mal comportamento, que enquadraria a expressão musical, religiosa e possíveis brigas. João da Baiana compõe "*Batuque na Cozinha*" em 1917 – só vem ser gravado em 1968 – explicando como eram as relações nessas casas de cômodos.

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente
Sempre tem alteração
Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé
Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme que dirá o mulato
Eu fui na cozinha pra vê uma cebola
E o branco com ciúme de uma tal crioula
Deixei a cebola, peguei na batata
E o branco com ciúme de uma tal mulata

Peguei no balaio pra medir a farinha
E o branco com ciúme de uma tal branquinha
Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme que dirá o mulato
E o batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé
Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque queimei meu pé
Voltei na cozinha pra tomar um café
Malandro tá com o olho na minha mulher
Mas comigo eu apelei para a desarmonia
E fomos direto para a delegacia
Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodo da tal Inês
Revista os dois bota no xadrez
Malandro comigo não tem vez
Mas o batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé
Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque queimei meu pé
Mas seu comissário eu estou com a razão
Eu não moro na casa de arrumação
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado com Salomão
Eu pago a fiança com satisfação
Mas não me bota no xadrez com esse malandrão
Que faltou com respeito a um cidadão
Que é Paraíba do Norte Maranhão.

O autor em sua obra esmiúça as relações raciais e sociais da época, incluindo o pertencimento também de brancos pobres nos cortiços e a insalubridade demonstrada pelos ratos na cozinha; A referência poética à figura da “sinhá” mesmo após a abolição da escravatura em âmbitos constitucionais, leva-nos a possibilidade de interpretar que a sociedade dominante repudiava o *batuque*; A representação do branco que se sente possuidor de mulheres pertencentes à diferentes grupos étnicos; O desrespeito do próprio branco para com a mulher do personagem que narra a canção, resultando, por consequência, uma briga em decorrência do conflito pseudo amoroso; O tratamento da polícia com os pobres moradores do cortiço. Retomando o contexto da década, a desapropriação de tais cidadãos os empurrou para os morros mais próximos – Castelo, derrubado em 1922, hoje inexistente, e

Favela, hoje conhecido como Providência – com o crescimento populacional, muitas pessoas passaram a ocupar morros circunvizinhos – Salgueiro, Mangueira e Estácio – e terras rurais que, por conseguinte viriam a ser longínquas e posteriormente consideradas como os subúrbios cariocas. Embora o fato da reforma e despejo terem ocorrido e difundido tanto no âmbito acadêmico quanto no social, existem pesquisadores que defendem a boa intenção do prefeito se baseando no resgate de cartas históricas. Este fragmento foi cedido pela historiadora Lenzi (2000). Uma carta remetida de Paris em 3 de janeiro de 1907, em que o então ex-prefeito equipara Paris ao Rio de Janeiro:

Sobre os passeios dos boulevards, levantaram-se desde as vésperas do natal, e ainda lá se conservam barraquinhas muito toscas de madeira e lona, onde se vende de tudo, mas principalmente brinquedos de toda espécie que algumas famílias pobres fabricam durante o ano em seus próprios aposentos. A municipalidade permite todos os anos esse gênero de negócio, porque dele vivem aquelas famílias. Foi pela mesma razão que nunca quis proibir os vendedores de balas nas ruas, que muita gente queria que eu proibisse no Rio de Janeiro.

Porém, Benchimol (1992:281) disserta o oposto “o fato é que Pereira Passos usou, com todo o rigor, a sua máquina repressiva e fiscal contra os vendedores ambulantes”. De certo, dentro do contexto sociocultural deste trabalho, sabemos que o samba, marginalizado mais uma vez, atravessa o imaginário coletivo como uma cultura de suburbano. Era coisa de preto, pobre, malandro, vagabundos, sem vergonha, dentre vários outros adjetivos difamatórios.

O prazer pela destruição de tudo produzido pelo preto foi voraz na década de 20. Era pontual, as favelas centrais tinham que ser exterminadas, sumir da região central carioca. Não obstante, o prefeito Prado Júnior, em 1927 contrata o urbanista francês Alfred Agache que traça um plano para embelezar a cidade e pôr abaixo algumas casas do Morro da Favela (Morro da Providência), já que o urbanista considerava o território uma “aglomeração parasitária”. Essa sede por destruição de territórios pretos foi considerada por estudiosos um aniquilamento de toda uma nação. Aproveitando o ensejo de dor e sofrimento pela desapropriação, compositores da época transformaram a dor em canção. J. B. da Silva, conhecido como Sinhô lança “*A Favela vai abaixo*” em 1928:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
Que nos enche de carinho o coração
Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos constantemente na capela
Para que Deus nunca deixe de olhar
Por nós da malandragem, pelo morro da Favela

Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor sumítica, amarela
Que sem brilho vive pela cidade
Impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela
Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu
Buraco Quente, adeus para sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju.
Isto deve ser despeito dessa gente
Porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
Meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova
Pra voltar meu coração para o morro da Favela.

Romulo Mattos (MATTOS, 2009) analisa a letra de Sinhô como um modo idílico de levar a vida, aspectos singulares de uma casinha de madeira, contemplação de luar e a felicidade que o samba trazia àquela gente do morro. Por outro lado, o autor desvela, entretanto, a crítica político cultural que o compositor insere em seus versos. O teórico cria um complexo de justificativas para cada argumentação crítica da música. O verso “a ingratidão da humanidade”, para o autor, representa a tirania dos governantes para com aqueles moradores. Embora, nos remonte à ideia do passado escravista do Brasil, o quanto os negros sofreram na efetiva fundação dessa terra do novo mundo para depois de séculos ainda serem despejados de suas moradias e assentamentos com a descarada finalidade de serem remanejados à lugar algum. Quer dizer, o negro portador de sua pseudoliberalidade sempre esteve à margem. Um agente de mão de obra barata que não possuía sequer direito de viver onde quisesse. O governo, conseqüentemente, os tratava como flagelados que aceitariam qualquer proposta infame. A elite branca brasileira sempre esteve à postos para relembrar o lugar do preto na sociedade. Um dos trágicos momentos foi, por exemplo, dia 18 de Setembro de 1850, data que potencializa a lei nº 601/1850 de Terras Devolutas (BRASIL, 1850, p.1), onde se inicia o perpétuo processo de opressão dos negros brasileiros a respeito da apropriação de terras. Os terrenos inativos tornar-se-iam monopólio governamental, sendo cedido e vendido, posteriormente, à imigrantes europeus que passam a ser a mão de obra assalariada do solo brasileiro, reduzindo, por sua vez, o valor da mão de obra de negros ao máximo.

A fidalguia do rádio e a perseguição do sambista

A década de 30 foi o início da “Era do Rádio” brasileira. Segundo o Memorial da Democracia, o rádio era o maior veículo de informação de massa da época, já que aproximadamente $\frac{2}{3}$ da população era analfabeta e não conseguia ler jornais. O samba, por sua vez, passou a ter outra receptividade. Cronista no então ano de 1933, Francisco Guimarães publica uma crítica social acerca dos admiradores e consumidores do ritmo.

“O samba, depois de civilizado, depois de subir ao trono levado pelo seu pranteado Rei [provavelmente, o sambista Sinhô], passou por uma grande metamorfose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada “**roda do samba**”, o tratava com carinho e amor!
Hoje – ninguém quer saber de fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras!” (GUIMARÃES, 1978:3) (Grifo original)

O cronista transmite em seu texto a óbvia controvérsia sociocomportamental da era. Ora o samba “repudiado, debochado, ridicularizado”, ora aclamado no salão chic na presença de intelectuais do alto gabarito. Afinal, naquele tempo havia rejeição com o gênero ou rejeição com as pessoas? Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e João da Baiana (João Machado Guedes) amigos de mesma época, em depoimentos cedidos ao Museu da Imagem e do Som descrevem o tratamento humilhante que recebiam de agentes de segurança pública.

Donga, nos anos 60 relembando as perseguições,

[...] Nós andávamos amolados com as perseguições da polícia. Era uma coisa horrível! Parecia até que você era comunista! (...) Nós temos que mostrar a essa gente que samba não é isso. Isso era uma coisa natural, era um despeito natural que nós tínhamos, justo. Você ver sua família... Por exemplo, dava um samba e daqui a pouco intimada a ir na delegacia - seu delegado quer saber o que era aquilo lá. (...) A ignorância era dessa forma.

João da Baiana, revisitando o desespero de prisões,

Pandeiro era proibido. O samba era proibido e o pandeiro. Então, a polícia perseguia a gente. E eu, tocava na [Festa da] Penha, na época da [Festa da] Penha. A polícia me tomava o pandeiro. (...) Pois então não fui preso por pandeiro? Diversas vezes. Me tomavam o pandeiro e me prendiam. Eu tenho fotografia em casa, nas revistas, eu dentro do xadrez com o pandeiro. (...) Prendiam pra corrigir.

Não podemos nos desprender do contexto histórico da data. Na década de 30 a sociedade almejava intensamente o ideal de branqueamento europeu, desde a arquitetura e urbanização da cidade até os conceitos culturais da classe que compunha a base da pirâmide estrutural. Lembrando que nos anos 30 o Brasil vivia a “Era Vargas”, que instituía a força trabalhista como controle social. Ser preto e sambista era quase uma heresia. Uma vez que ser sambista estaria atrelado à figura

vadia que reproduzia hábitos bárbaros, pura incivilidade e consequentemente perigo à sociedade. Houve, sobretudo, um grande desequilíbrio social relacionado à classe de trabalhadores informais, ora, aqueles que não possuíam emprego fixo e faziam “biscates”. Nicolau Sevcenko os denomina à condição de “vadios compulsórios” por conta do “subemprego, a mendicância, a criminalidade, os expedientes eventuais e incertos” (SEVCENKO, 1985, p.59). Isto é, ou se enquadra no papel social de trabalhador com carteira assinada ou é perseguido pelo estado sendo preso por vadiagem. A letra “*Delegado Chico Palha*” composta por Tio Hélio e Nilton Campolino em 1938 exemplifica a repressão que era recorrente na época:

Delegado chico palha
Sem alma, sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição
Ele não prendia
Só batia
Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau
Ainda quebrava os instrumentos
Ele não prendia
Só batia
Os malandros da portela
Da serrinha e da congonha
Pra ele eram vagabundos
E as mulheres sem-vergonhas
Ele não prendia
Só batia
A curimba ganhou terreiro
O samba ganhou escola
Ele expulso da polícia
Vivia pedindo esmola

O comportamento do personagem policial descrito acima fundamenta as proposições apresentadas, novamente ratificadas por protagonistas da esdrúxula história. Em reportagem, João da Baiana expõe o comportamento policial para com o sambista “por causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros” (COUTINHO, 1939:62). Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins), embora branco e nascido uma geração após Donga e João da Baiana relata em entrevista nos anos 80 que “Naquela época – 1929, início de carreira – quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso,

quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam no xadrez” (VIVACQUA, 1982).

Na contramão do ideal de sambista, o aclamado Noel Rosa surge como uma figura de suma importância para o samba carioca. Era um fantástico artista múltiplo. Compositor, cantor, bandolinista, violinista de um carisma e comunicação que o levou a trabalhar na rádio. Noel, um moço jovem, branco, classe média e bem-sucedido em sua carreira torna-se um fenômeno de produção musical. Mas também intérprete de uma rusga com Wilson Batista por conta de um amor mal resolvido. Numa das ‘composições resposta’ chama o colega até de vadio, mas logo em seguida, no ano de 1934, o músico escreve “*Feitiço da Vila*”, uma obra ovacionada até hoje e regravaada por inúmeras vezes:

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredado e faz a lua
Nascer mais cedo.
Lá, em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba.
São Paulo dá café,
Minas dá leite,
E a Vila Isabel dá samba.
A vila tem um feitiço sem farofa,
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem.
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente.
O Sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora
Sol, pelo amor de Deus
Não vem agora que as morenas
Vão logo embora.
Eu sei tudo o que faço
Sei por onde passo
Paixão não me aniquila
Mas, tenho que dizer
Modéstia a parte

Meu senhores, eu sou da Vila!

Já consolidada à vadiagem, desalojamento em massa e incivilidade, Noel, ainda assim, corrobora para com o senso comum. Perseguidos pelo *batuque* e *macumba*, Noel, em “Feitiço da Vila” somente normatiza mais do mesmo. Quando diz “A Vila tem um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém que só nos faz bem” o autor exhibe o velho desdém religioso com os praticantes de religiões afro-brasileiras. Sem contar com a referência à Princesa Isabel quando infere que o bairro é nobre e civilizado por ter “nome de princesa”. A finalidade não é atacar a escrita da música, mas sim descrever uma conjuntura. O compositor foi impreterivelmente um homem que impulsionou o samba e hábitos boêmios à elite carioca, já que, o mesmo tinha maiores mecanismos de ascensão. O negro era institucionalmente desvalorizado, portanto, o autor se encontrava no centro de uma problemática social inconsciente. Um dos fortes exemplos é a canção de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa de 1945 “*Pra que discutir com madame*” que vêm a ficar eternizada na voz de João Gilberto. A canção expõe o viés pejorativo atribuído à cultura popular.

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz o que samba tem pecado
Que o samba, coitado, devia acabar
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É música barata sem nenhum valor
Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra quê discutir com madame?
No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida, entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor

Correlacionando o contexto de vexação do grupo que “dava samba”, podemos mencionar também a importância da figura das mulheres neste período, mulheres

estas como Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida) que virou uma lenda carioca pela fama positiva de acolhimento e integração. Esta mulher que era negra, baiana, cozinheira, mãe de santo e promotora de eventos, especialmente, em seu quintal. Segundo Helena Theodoro no texto *Guerreiras do Samba* (2009)

Na festa da Penha, onde a missa era um intróito para a colônia baiana e a comunidade negra carioca, Tia Ciata e Tia Bebiana pontificavam, com sua esmerada e apreciada culinária afro-baiana e com o samba de roda. Em torno delas reuniam-se os melhores músicos e compositores negros da época. O samba chegou ao rádio e aos salões. Graças a Donga, Ernesto dos Santos, filho da Tia Amélia Silvana dos Santos. Outras baianas geraram filhos ilustres, como Perciliana Maria Constança, mãe de João da Baiana; Tia Sadata, da Pedra do Sal, que foi uma das fundadoras do rancho Carnavalesco Rei do Ouro com Hilário Jovino Ferreira, Ogã do Terreiro de João Alabá, que levou os ranchos para as ruas e estimulou o maxixe, o choro, divulgando, com o apoio de Tia Bebiana de Iansã, nomes como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Sinhô etc. (THEODORO, 2009:234).

Tia Ciata, possuía o poder de aglutinação em suas festas proporcionando descontração e afirmação cultural de um grupo negro que tinham como a roda de samba e candomblé sua expressão identitária (SODRÉ, 1979). Lopes (2003) por sua vez é um dos autores que colaboram com o ideal de que o samba é indiscutivelmente um gênero originário de África, posto que seu nome seria derivado de uma língua banta. O autor ainda denomina Clementina de Jesus como “elo perdido entre a ancestralidade musical banta e o samba urbano.” (LOPES, 2003:27). Clementina, personalidade importantíssima para a história do samba carioca. Esta que nasceu em Valença — Rio de Janeiro, num reduto de jongueiros e que se transforma em uma exímia produtora de registros musicais que perpassam do jongo (ritmo banto) ao Jêje-Nagô — que aprendera em rezas com sua mãe. Trabalhou como empregada doméstica a maior parte de sua vida e só teve seu trabalho musical reconhecido no auge de seus 63 anos. Considerada a Rainha Ginga brasileira, àquela dona de uma voz inconfundível, que cantava e encantava.

Apesar de todas as proposições que dizem à respeito do tema e suas fortes personalidades, as opiniões à respeito do ritmo não são unânimes, outros autores rebatem seu possível DNA. Segundo Rodrigues (1984):

Sem querer afirmar que o samba teve influência somente de raça e de culturas negras, queremos, porém, deixar bem claro que é mérito exclusivo do grupo negro no Brasil o surgimento e o crescimento dessa forma musical.” (RODRIGUES, 1984:40).

Comportamentos hegemônicos da sociedade brasileira consolidaram a mácula cultural da classe trabalhadora. Houve tensões de forças implicadas ao gênero. Provavelmente a questão não perpassava somente a respeito de disputas inócuas envolvendo supostos talentos e suas desenvolturas mercadológicas. A elite claramente violentou a cultura de uma massa trabalhadora promovendo o que seria

conveniente com o passar dos anos. Construiu uma questiúncula desumanizando a negritude daqueles que fundamentaram a identidade de seu povo através da arte. Ou seja, brancos que direta ou indiretamente se autointitularam símbolos superiores, já que se infiltraram e se apresentaram como líderes de uma manifestação popular, corrompendo e adulterando as tradições, forjando evidências nocivas e arrasando a terra (SANTO, 2016). Mas e a alta sociedade detentora do poder, eles também são donos do Samba?

Movimento Bossa Nova e democracia do Samba

O cenário foi se tornando mais aprazível às classes dominantes quando se é descoberto entre décadas de 50 e 60 o movimento da Bossa Nova, considerado por Santo (2016) um 'Samba de Branco' e por Lopes (2003) um embranquecimento, não por preponderância miscigenadora, mas pela troca de protagonistas negros por brancos. Essa permuta de personagens é criticada por estudiosos, pois, não é uma alocação pela competência, mas sim, por seu caráter fenotípico. Diniz (2008) fundamenta que foi um movimento de jovens universitários, moradores da Zona Sul carioca que em 1958, contrapuseram o contexto das canções: "Esses jovens estavam substituindo a dor-de-cotovelo de 'Ninguém me ama' por ações afirmativas como 'Eu sei que vou te amar'." (DINIZ, 2008:155).

O movimento em prol desse novo estilo musical foi apoiado, investido e consumido pela *high society* carioca, levando a bossa nova ao exterior. Alguns autores brasileiros contradiziam tal bossa novistas. Para Nelson Lins de Barros:

Embora o movimento não tenha conseguido elevar o nível da música popular como um todo, conseguiu influenciá-la de algum modo. Embora não tenha atingido as massas, o movimento atingiu em cheio a classe média, e muito significativamente, os meios artísticos e intelectuais. Embora não tenha evitado a invasão cada vez maior da música estrangeira, rivalizou-se realmente, com o que havia de melhor no movimento musical internacional, superando mesmo as vanguardas de muitos países. (BARROS, 1962, p.36-38).

Será que o novo gênero era de fato algo extremamente inovador ou seus personagens possuíam um maior poder aquisitivo, CEP valorizado e uma tez alva? A bossa nova foi considerada por alguns críticos como um samba sincopado. Donga, Pixinguinha e Geraldo Pereira já o faziam muito antes, embora não tenham alcançado o imponente sucesso internacional que a bossa nova. Não podemos excluir a veracidade da procura internacional dos artistas acima citados. Segundo Tinhorão (1990), Brunswick, uma gravadora norte americana que se voltava para a música negra das Américas acabou se interessando pelo som brasileiro local, o autêntico samba de morro. Gravaram para Brunswick, o Grupo Gente do Morro, de Sinhô, o

Grupo Prazeres, de Heitor dos Prazeres, o compositor/cantor Paulo da Portela e Alcebiades Barcelos, o Bide do Surdo.

Mas enfim, qual o real impacto da branquitude frente a negritude? Liv Sovik (2009) refuta a ideia de branquitude como negritude, segundo a autora:

Conceber a branquitude como espelho da negritude pressupõe uma ficção de igualdade racial: eu me valorizo, como você se valoriza. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros. Mede a falta dessas pessoas: elas não têm uma senha de acesso às camadas superiores. (SOVIK, 2009:55).

Presumivelmente muitos estudiosos dissertam a respeito do samba como gênero agregador. De fato, existem outras variáveis relativas ao tema, porém, no presente trabalho não podemos impugnar o recorte “raça”. O samba testemunhado somente como um gênero agregador viabiliza a ideia de democracia racial e sabemos que tal conceito criado por Gilberto Freyre (FREYRE, 2002) é uma audaciosa falácia. Vianna (1995) em *O mistério do Samba* considera a cultura do samba uma cultura mestiça de sucesso e diz que:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. (VIANNA, 1995:151) (Grifo original).

É problemático considerar a cultura do samba como uma cultura mestiça, como o autor espelha em sua obra. O termo “mestiço” carrega o significado de um ser não puro e, além disso, um ideário de branqueamento para que seja afastada gradativamente do ser negro (MUNANGA, 1999). Uma identidade que é construída por adventos políticos sociais, a partir de uma consciência histórica.

O mestiço brasileiro simboliza plenamente essa ambiguidade cuja consequência na sua própria definição é fatal, num país onde ele é de início indefinido. Ele é — um e outro, — o mesmo e o diferente, — nem um nem outro, — ser e não ser, — pertencer e não pertencer. Essa indefinição social – evitada na ideologia racial norte-americana e no regime do apartheid –, conjugada com o ideário do branqueamento, dificulta tanto a sua identidade como mestiço, quanto a sua opção de identidade negra (MUNANGA, 1999:126).

Sendo assim, o mestiço se encontra num “não lugar”. A identidade de um povo deve ser construída através da possibilidade da diferença. Como já descrito no presente trabalho, as características fenotípicas dos negros denunciam o regime em que os mesmos se encontram submetidos (NASCIMENTO, 2003). Assim vemos que

o corpo negro é visto como identidade única, categorizado por uma só essência. E é por conta das teorias veladas de racialização que acontecem os epistemicídios, a desconsideração de sua memória histórica, a anulação da diversidade, a gentrificação do meio social e cultural. É importante entender o grau de complexidade da construção de identidade destes indivíduos e principalmente o efeito do racismo (FANON, 2008).

Em contrapeso com o Samba, a Bossa Nova não sensibilizou o ‘povo de fato’ por conta de suas próclises e mesóclises. Não veio a ser considerado uma onda de sucesso entre a população preta, pobre e favelada, porém, veio ser abraçada pela “elite cultural branca”. Segundo Spirito Santo (2016):

[...] buscava atributos exóticos na música alheia (‘negra’), detalhes que deixassem demarcados mais claramente, os territórios entre o que poderia ser música fina de elite (a Bossa Nova) e o que seria a música fina do povo (a supostamente ‘superior’ música nagô baiana) desde que esta ‘pólvora’ fosse descoberta por eles, os ‘brancos’, os sabetudo de nossa vida cultural, segundo eles mesmos. (Idiossincrasias de nossa sociedade multicultural e multirracial ainda tão excludente.) (SANTO, 2016:293) (Grifo original).

Os autores (SOVIK, 2009) e (SANTO, 2016) dialogam acerca da temática negra decomposta por comportamentos que marcaram e ainda marcam a história da música e sobretudo da sociedade multirracial brasileira. Novamente discorreremos sobre o potente descrédito atribuído ao que vêm da matriz negro africana. O que consta é justamente o desprestígio do povo preto acerca de seus próprios temas. Embora a inquietude preponderante dos elitistas cariocas tentasse abafar a origem do gênero que se tornou o símbolo da brasilidade, existiu um processo de “moldagem” à essa resistência cultural popular.

Apesar dos entraves no contexto “samba”, os negros também tinham suas lutas nos quesitos educacionais. Durante um período muito longo da história do Brasil, era normatizado a ausência de negros em ambientes escolares. O decreto nº 1.331 de fevereiro de 1854 art. 69, § 3º (BRASIL, 1824), chancelava o acesso à escola à todos os cidadãos, exceto, escravos. Entre 1824 e 1891 vigorava a educação domiciliar sob serviço de preceptoras, este modelo era particular, ou seja, negros não acessavam. Na primeira república, crianças negras e pobres eram postas em ofícios para não ficarem à toa, até mesmo porque, pobres tinham que trabalhar. O decreto nº 3.029, de 9 de janeiro de 1881 (BRASIL, 1881), Lei Saraiva, redigida por Ruy Barbosa, proibiu veementemente o voto de analfabetos que na época compunham 8/10 da sociedade brasileira, retardando mais uma vez a possibilidade de reivindicações em prol do acesso à educação, analfabetos só puderam votar através da emenda constitucional 15 de maio de 1985 (BRASIL, 1985).

Inter-relacionando todo o histórico do negro na educação, em 1969, Martinho da Vila compõe “*O pequeno Burguês*” criticando o problema social.

Felicidade!
Passei no vestibular
Mas a faculdade
É particular
Particular!
Ela é particular
Particular!
Ela é particular...
Livros tão caros
Tanta taxa prá pagar
Meu dinheiro muito raro
Alguém teve que emprestar
O meu dinheiro
Alguém teve que emprestar
O meu dinheiro
Alguém teve que emprestar...
Morei no subúrbio
Andei de trem atrasado
Do trabalho ia prá aula
Sem jantar e bem cansado
Mas lá em casa
À meia-noite
Tinha sempre a me esperar
Um punhado de problemas
E criança prá criar...
Para criar!
Só criança prá criar
Para criar!
Só criança prá criar...
Mas felizmente
Eu consegui me formar
Mas da minha formatura
Não cheguei participar
Faltou dinheiro prá beca
E também pro meu anel
Nem o diretor careca
Entregou o meu papel...
O meu papel!
Meu canudo de papel

O meu papel!
Meu canudo de papel...
E depois de tantos anos
Só decepções, desenganos
Dizem que sou um burguês
Muito privilegiado
Mas burgueses são vocês
Eu não passo
De um pobre coitado
E quem quiser ser como eu
Vai ter é que penar um bocado
Um bom bocado!
Vai penar um bom bocado
Um bom bocado!
Vai penar um bom bocado
Um bom bocado!
Vai penar um bom bocado...

Martinho compila todo o histórico de lutas e desafios do negro que ousa estudar para alcançar espaços que foram negados por tantos séculos. Inclusive tangenciando as universidades públicas como locais elitistas que dificultam o acesso de pessoas pretas e pobres pelo seu cunho erudito. A letra lançada em 1970 continua fazendo parte de uma discussão atual e necessária. Segundo Theodoro (2018), Martinho da Vila é um artista extremamente humano e sensível. Comprometido com as causas sociais de seu povo e de seu território. Àquele que se envolve na disseminação de cultura fazendo filantropia por justiça social, além de produzir conteúdos sendo livros ou músicas que poeticamente denunciam o cenário vigente do país.

O samba se reelabora a cada adversidade social imposta. Remanesce frente os ataques e tentativas de dissolução. Um gênero que agrega sabedoria, contexto, cultura e arte visionando um futuro melhor e possível para as próximas gerações. Nelson Sargento transcorre seu sentimento em 1979 na letra "*Agoniza mas não morre*":

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.
Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,

Na esquina, no botequim, no terreiro.
Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu.
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.

Nelson propõe argumentos cirúrgicos e assertivos quando esclarece de forma poética a trajetória do samba na sociedade brasileira. De forma muito delicada, descreve o povo como “negro, forte, destemido”, “inocente, pé-no-chão” que foi usado, despejado, desassistido educacionalmente, vilipendiado de todas as possíveis formas, ora por ações governamentais, ora por ações individuais. O embate teórico musical foi válido para evidenciar todos os modos em que o samba atravessa o mapa mental singularmente introjetado de distintas maneiras em cada sujeito. Certos autores entendem que tentaram apropriar, levar o ritmo pro salão, talvez com o intuito de torná-lo ‘menos negro’, além de desapossar a grandiosidade da própria cultura antes negro africana e hoje negro-africana-brasileira. Outros autores entendem o governo como figura benevolente em relação à população menos favorecida e que o samba é fruto da união amistosa de sujeitos de uma vasta identidade étnica.

Conclusão

O trabalho recortando entrelinhas dos tempos de outrora nos ajuda a identificar a aceitação do negro em determinados espaços, sobretudo a aceitação social acerca de sua identidade. Cada recorte de década marca alguma amálgama à algum compositor, cantor ou percussionista. Trabalhamos com a licença da memória poética — um tanto quanto crítica — destes sujeitos na consolidação do novo estilo social que de fato não se importou com a figura daqueles que carregavam o país nas costas. Reformas arquitetônicas e novos costumes os vilipendiaram. Governantes vigoraram um ideal de belo europeu e embora o povo não tenha alçado vertiginosos voos sem dificuldade, o samba perdurou graças à resistência desse mesmo grupo citado. Isto é, agonizou, mas não morreu, parafraseando Nelson Sargento. Hoje vemos a pauta “racismo” nas televisões brasileiras, porém, sempre existe uma pauta que sobrepõe a racial. Querem discutir fascismo, mas deixam de lado a discussão do racismo. É aquela velha tendência de repetir os erros do passado. Brasil, esse mesmo país que hoje consta em seu censo demográfico (IBGE, 2016) 55,8%

de indivíduos que se classificam como pretos e pardos. Tendo como parâmetro tais dados podemos refutar totalmente a ideia de que o negro brasileiro possa ser considerado um grupo minoritário que reivindica seus direitos. Todas as vezes que um negro tenta denunciar o racismo, com certeza, se é pensado em como fazê-lo para fugir das sabotagens e represálias. Precisamos entender quem somos e como nos posicionarmos no mundo.

Na era do imediatismo e das redes sociais, grandes personalidades e figuras famosas que carregam um público gigantesco se acham no direito de simplesmente gravarem vídeos desumanizando a figura de um sujeito preto. E de vez em quando, seguranças de mercados decidem matar um jovem preto asfixiado no meio dos condimentos à venda. Ou quando a polícia extermina vidas majoritariamente pretas dentro das favelas cariocas. O cenário é diferente do Boulevard de Pereira Passos e da represália da Era Vargas. Hoje, o negro, pobre, favelado, sambista e funkeiro necessitam de novos mecanismos para consolidação da vida ou sobrevivência. E o ciclo vai se recriando por ser vicioso e conveniente à elite.

As rodas de samba ganharam prestígio, ser sambista virou profissão, mas ser negro continua sendo um sobressalto. Como suplantar?

Referências

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, 1824. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 03 jul. 2020.

_____. Emenda Constitucional nº 25 de 15 de Maio de 1985. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc25-85.htm>. Acesso em: 03 jul. 2020.

_____. Decreto nº 3.029, de 9 de Janeiro de 1881. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3029-9-janeiro-1881-546079-publicacaooriginal-59786-pl.html>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

BARROS, N. L. 1962. Bossa nova: nascimento, morte e recuperação. Revista A Época. Rio de Janeiro. p. 36-38

BENCHIMOL, J. L. (1992). *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração.

CHALHOUB, Sidney. Visões da Liberdade – Uma História das Últimas Décadas da Escravidão na Corte. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

_____. Cidade Febril – Cortiços e epidemias na corte imperial. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

- _____. Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.
- COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? Carioca, Rio de Janeiro, n. 200, p. 62, 12 ago. 1939.
- DINIZ, André. Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Edição crítica de autoria de Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta e Edson Nery da Fonseca. Paris: ALLCA XX, 2002. 1261 p. Com ilustrações. (Coleção Archivos).
- GUIMARÃES, Francisco. Na roda do samba. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2016 – *Distribuição da população, por cor ou raça*. <www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 10 jul. 2020. BRASIL.
- LENZI, M. I. R. (2000). *Pereira Passos: notas de viagens*. Rio de Janeiro: Sextante Artes.
- LOPES, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. A era do Rádio. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/page/a-era-do-radio>. Acesso em: 09 jul. 2020.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, Donga, João da Baiana : extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu de Imagem e do Som. Rio de Janeiro: O Museu, 1970.
- NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.
- OLIVEIRA, Souto Jane; MARCIER, Hortense Maria. A palavra é: favela. 1998. in ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. (orgs.), Um século de favela, Rio de Janeiro, 1998.
- RODRIGUES, Ana Maria. Samba negro, espoliação branca. São Paulo: Hucitec, 1984
- SANTO, Spirito. Do Samba ao Funk do Jorjão. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura Como Missão: Tensões Sociais e Criação Social na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985

SILVA, Katia Gomes da. Quem é o dono do Samba? Discursos sobre a legitimidade, tradição e fronteiras. 106f. Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, M. G. C. F. (2019). Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 11, e10180179.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009.

_____. Martinho da Vila: Reflexos no Espelho. 1ª ed. Rio de Janeiro. Editora: Pallas, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa: Editorial Caminho S.A, 1990.

VIANNA, Hermano. O mistério do Samba. 1ª ed. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1995.

VIVACQUA, Renato. Entrevista com Russo do Pandeiro em 25 jul. 1982. Rio de Janeiro. Registro de áudio. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-dopandeiro/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Discografia

IMMuB. **Instituto Memória Musical Brasileira.** Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

ALMEIDA, Janet; BARBOSA, Haroldo. **P'ra que discutir com madame?** Gravadora: Continental. São Paulo. Ano: 1945. Duração: 2 min. 31 seg.

BAHIANA, João da. **Batuque na Cozinha.** Gravadora: EMI Odeon. Rio de Janeiro. Ano: 1968. (letra samba, 1917). Duração: 3 min 22 seg.

BARBOSA, Silva J. **A favela vai abaixo.** Gravadora: Continental. São Paulo. Ano: 1951. (letra samba, 1927) - Interpretação: Mário Reis. Duração: 2 min 53 seg.

HÉLIO, Tio; CAMPOLINO Nilton. **Delegado Chico Palha.** Gravadora: Universal Music. Rio de Janeiro. Ano: 2000. (letra samba, 1938) – Interpretação: Zeca Pagodinho. Duração: 3 min. 27 seg.

ROSA, Noel; VADICO. **Feitiço da Vila.** Gravadora: EMI Odeon. Rio de Janeiro. Ano: 1990. (letra samba, 1934). Duração: 2 min 34 seg..

SARGENTO, Nelson. **Agoniza mas não morre.** Gravadora: Eldorado. São Paulo. Ano: 1979. Duração: 3 min. 25 seg.

VILA, Martinho. **O pequeno Burguês.** Gravadora: RCA Victor. Rio de Janeiro. Ano: 1969. Duração: 2 min. 51 seg.