

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

A história do samba carioca, até 1940, voltada para a sala de aula

DANIEL RODRIGUES GARCIA

RIO DE JANEIRO, 2007

A HISTÓRIA DO SAMBA CARIOCA, ATÉ 1940,
VOLTADA PARA A SALA DE AULA

por

DANIEL RODRIGUES GARCIA

Monografia apresentada para conclusão
do curso de Licenciatura Plena em
Educação Artística – Habilitação em
Música do Instituto Villa-Lobos, Centro
de Letras e Artes da UNIRIO sob a
orientação do Professor Roberto Gnattali

RIO DE JANEIRO, 2007

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado força nos momentos difíceis e confiança de que era possível chegar onde eu quisesse, aos meus pais e meus irmãos, por todo apoio incondicional que me deram do início ao fim desta longa etapa de minha vida, à minha Aline, que suportou meus devaneios durante as dificuldades, e aos meus amigos, que participaram ativamente de todas as etapas da minha aprendizagem.

GARCIA, Daniel Rodrigues. *A história do samba carioca, até 1940, voltada para a sala de aula*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de letras e artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

RESUMO

O objetivo desta monografia é projetar um método de ensino fluente, prático e viável da história do samba carioca para ser utilizado a partir do 5º ano primário. Trata-se de uma pesquisa aplicada, descritiva e qualitativa sobre a formação do samba no Rio de Janeiro, do final do século XIX até 1940, abrangendo seus principais locais de ocorrência, aspectos sociais, seus compositores e intérpretes. Acompanhando cada sub-capítulo do trabalho encontram-se propostas de atividades a serem desenvolvidas em aula, tendo como base pedagógica a utilização do método de canto orfeônico¹.

Palavras chave: samba – carioca – Rio de Janeiro

¹ O Canto Orfeônico foi um método de ensino de música, originalmente europeu, que esteve muito em voga no Brasil nos anos de 1940/50 devido às ações pedagógicas de Villa-Lobos junto, principalmente, às escolas da rede pública de ensino.

*Ponha um pouco de amor numa cadência, e vai ver que ninguém no mundo vence a beleza
que tem um samba não.*

Baden Powell e Vinícius de Moraes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
-----------------	----

CAPÍTULO I – As origens do samba carioca

1.1 O lundu e o maxixe no Rio de Janeiro.....	11
1.2 “A pequena África carioca”.....	17
1.3 O carnaval e o samba carioca.....	25

CAPÍTULO II – Influências vindas do Estácio

2.1 Um novo tipo de samba.....	29
2.2 O carnaval pós-Estácio.....	36

Considerações finais.....	39
---------------------------	----

Referências bibliográficas.....	40
---------------------------------	----

Referências fonográficas.....	43
-------------------------------	----

INTRODUÇÃO

Durante minha formação profissional, na faculdade, várias vezes me deparei com um grave empecilho ao lecionar em escolas ou mesmo com alunos particulares: a falta de material didático de música popular brasileira para auxiliar o professor durante as suas aulas.

Acredito, assim, que se torna necessária a existência de um método que desenvolva conhecimentos musicais preocupando-se também em valorizar a cultura nacional e a música criada por nossos antepassados.

Ao ler e pesquisar o livro *Na Cadência do Samba* de Haroldo Costa (2000) tive então a idéia de elaborar um plano de curso para ser utilizado pelo professor de música como referência básica para o ensino utilizando especificamente a história do samba carioca voltada para turmas do 1º grau, preferencialmente. Baseado na experiência que obtive na Universidade, somada às aulas particulares e em escolas nas quais trabalhei, resolvi investir neste projeto, tendo como tema: *a história do samba carioca, até 1940, voltada para a sala de aula*.

Escolhi trabalhar até o final da década de 1930 tendo em vista que, seguindo uma pesquisa prévia em livros sobre a história do samba, de importância reconhecida², pude apurar que o samba teve, em sua formação básica, como gênero, dois momentos e dois ambientes muito importantes: as reuniões nas casas das tias baianas, na Praça Onze, nas décadas de 1910/20, e as mudanças rítmicas efetuadas por músicos oriundos do bairro Estácio de Sá a partir de 1930.

² *O feitiço decente* de Carlos Sandroni (2001), *O mistério do samba* de Hermano Vianna (2002), *As escolas de samba do Rio de Janeiro* de Sérgio Cabral (1996), o já citado *Na cadência do samba* de Haroldo Costa (2000).

Nesta monografia, procuro estabelecer relações entre o samba e o contexto de onde ele foi retirado. Procurei utilizar uma linguagem simples voltada para sala de aula, facilitando a pesquisa do professor e incentivando-o a apresentar aos alunos o desenvolvimento do samba, sua forma, sua poesia, e o seu significado social na época da sua criação.

Utilizei como referência freqüente o método de canto orfeônico, largamente difundido no Brasil entre as décadas de 1930/50 por Heitor Villa-Lobos. Nesse método, a música é trabalhada em sala de aula através do canto, sem muita ênfase em relação à técnica vocal dos alunos. O método prioriza o conhecimento cultural obtido ao se cantar músicas. Nesta dissertação somente o samba carioca do início do século XX e os gêneros que o originaram são abordados como repertório a ser aplicado em aula, pois, pude observar em minhas experiências como professor que é comum, hoje em dia, se ouvir crianças cantando músicas de gêneros estrangeiros com mais fluência do que as canções brasileiras. Foi, em parte, pensando nisso que resolvi elaborar em meu projeto um método prático de ensino de música que utiliza o samba carioca como base de estudo.

O fato principal é que, falar sobre história do samba sem contar com elementos da história do Brasil e do mundo é impossível, pois, o samba, como qualquer outra manifestação cultural, foi, é, e sempre será condicionado pelos fatos que o cercam. Por este motivo, o trabalho apresenta correlações entre o samba e sua época particular constantemente, visando demonstrar aos alunos aspectos do meio social onde viveu tal compositor ou onde foi composto tal samba.

É importante ressaltar, também, que o trabalho contém muitas sugestões de atividades práticas, tais como: a recomendação aos professores para que organizem com seus alunos um repertório cronológico do samba carioca, dividido por épocas diferentes, a

realização de oficinas de percussão em sala de aula, utilizando elementos rítmicos dos vários tipos de sambas, programação de passeios em museus e arquivos específicos de música, como o Museu da Imagem e do Som e a Divisão de Música (DIMAS) da Biblioteca Nacional, ambos localizados no centro da cidade do Rio de Janeiro³.

Com relação à estrutura, cada capítulo do trabalho aborda uma época importante da história do samba carioca. Os capítulos seguem a ordem cronológica que Haroldo Costa (2000) utilizou em seu livro, e que utilizei como modelo para a divisão deste trabalho.

Os autores consultados para auxílio da parte pedagógica foram: Martins Ferreira (2002) e Florêncio de Almeida Lima (1960). No que se refere aos conceitos históricos e origens do samba carioca os autores trabalhados foram: Hermano Vianna (2002), José Ramos Tinhorão (1974), Carlos Sandroni (2001), Bruno Ferreira Gomes (1985), Luis Fernando Vieira, Luis Pimentel e Suetônio Valença (1995), Hermínio Bello de Carvalho (1986), Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho (1983), Edigar de Alencar (1981), Sérgio Cabral (1996), Ricardo Cravo Albin (2004), Antonio Olinto (2003), Haroldo Costa (2000), Afonso Machado e Jorge Roberto Martins (2006), Néelson da Nóbrega Fernandes (2001), Almirante (1963), Tárík de Souza (2003), Ary Vasconcelos (1991), Maria Thereza de Mello Soares (1985), João Antonio (1988), Luiz Fernando Vianna (2004).

Espero, com esta monografia, dar uma pequena contribuição aos professores que dela se utilizarem, para que se sintam auxiliados ao lidarem com a história do samba em sala de aula.

³ BN: <http://www.bn.br/fbn/musica/>

Capítulo 1 – As origens do samba carioca

1.1. O lundu e o maxixe no Rio de Janeiro.

Aonde surgiu o samba carioca? Quem foi o primeiro a compor uma música e classificá-la como samba? Por que e como foi que o samba se tornou um dos gêneros musicais mais conhecidos do Brasil? Quais mudanças aconteceram com o gênero musical com o passar dos anos? Talvez a maior dificuldade encontrada por um professor em trabalhar um conteúdo tão amplo como a história de um gênero musical, esteja em como organizar os elementos necessários para que o assunto fique bem analisado e interessante para os alunos.

Os pesquisadores de música popular brasileira acreditam na relação de influência que a cultura negra, trazida da África pelos escravos, teve na formação do samba, porém, as influências vindas da Europa – principalmente de Portugal, foram igualmente importantes na formação do gênero brasileiro. Segundo Ary Vasconcelos

De Portugal, recebemos todo sistema harmônico tonal que é o próprio fundamento de toda música do Ocidente. Vieram, com os portugueses, todos os instrumentos musicais básicos como a flauta, o cavaquinho e o violão, que irão desempenhar, quase meio século mais tarde, um papel preponderante na formação do choro e em toda música instrumental executada por pequenos grupos (VASCONCELOS, 1991, p. 20).

Em relação à contribuição dos povos negro-africanos para a formação do samba, é interessante observar as danças e festas que vieram com a população escrava.

No século XVIII, o Rio mais parecia um porto africano. O Valongo, mercado de escravos, funcionava como entreposto e leilão. Ali, as famílias eram separadas sem dó nem piedade e os sobreviventes da travessia cruel se maldiziam por estarem vivos (COSTA, 2000, p.18).

A crueldade e a forma desumana como os escravos foram tratados era, de certa forma, amenizada pelas danças e resquícios das canções típicas africanas das senzalas e nas festas negras. Uma dessas danças típicas denominava-se lundu.

O lundu logo veio a se tornar o gênero musical mais famoso no Brasil, apesar da resistência que a sociedade brasileira oferecia a qualquer manifestação artística da etnia negra. O lundu era composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior. Como principais características, tinha a comicidade e a referência à sensualidade, assuntos tratados de maneira mais livre nas letras. Estas características tão diferentes dos gêneros importados da Europa foram o diferencial para que o lundu conseguisse penetrar na sociedade brasileira, ainda que designado como *coisa de negro*.

O lundu é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta aberta da sincopação característica... É a porta enfrestada do texto cantado sexualmente, os amores desonestos [entre senhores e escravos], as *mésalliances*, e se especializa na louvação, sobretudo da mulata (ANDRADE, 1944 *apud*; SANDRONI, 2001, pg.31).

Já Haroldo Costa (2000) detalha o lundu como sendo: “O mais remoto ancestral do Samba. Inicialmente o seu andamento era lânguido e obsessivo; sua coreografia lasciva e lúbrica”. Segundo Carlos Sandroni (2001, p.57), “a coleção de lundus impressos da BNRJ é provavelmente a mais completa, e consta de 40 lundus editados no Rio de Janeiro entre 1837 e 1900”. Este dado se torna muito interessante ao professor de música que busca exemplificar na prática para seus alunos como era este gênero musical que antecipou o samba.

Ary Vasconcelos (1991) nos diz o seguinte: “somente a partir de 1780, é que começa a aparecer as primeiras formas populares, o lundu e a modinha.”. A modinha

porém, é defendida por muitos pesquisadores como sendo o primeiro gênero musical genuinamente nascido no Brasil.⁴

No Brasil, entretanto, desde os últimos anos do século XVII, pelo menos uma notícia indica que brancos e mestiços da Bahia já cantavam certas complas do tempo com características particulares, pois lhe acrescentavam contribuições pessoais que chocavam as pessoas mais conservadoras (Tinhorão, 1974, pg. 09).

É acordado pelos pesquisadores que o principal nome da música brasileira, no século XVIII, é o do padre mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), músico, filho de pai português e mãe angolana. Segundo Carlos Sandroni (2001, p.41), Caldas Barbosa é tido pelos estudiosos como introdutor, em Portugal, não só do lundu, mas, também, da modinha.

“Domingos Caldas Barbosa levou para os salões aristocráticos de Lisboa um lundu em versão mais ‘civilizada’, ‘de salão’ mas, nem por isso, menos debochada e irônica. E fazia a delícia dos comentários dos nobres lusos”. (COSTA, 2000, p.20).

Xisto Bahia, Cândido Inácio da Silva e o Padre Teles também estão entre os mais notórios autores de lundus. Esta forma de se compor músicas com letras com mais humor, voltadas para as camadas mais humildes da sociedade e a dança com caráter sensual foram heranças deixadas pelo lundu para o samba. Nelson de Nóbrega Fernandes exemplifica isso dizendo que “O lundu tinha semelhanças rítmicas com a polca, na qual a dança obrigava os casais a dançarem de forma enlaçada. Este modo de dançar será fundido à umbigada do lundu, forjando uma nova síntese, o maxixe”. (2001, p.43)

⁴ Um local interessante para pesquisa, segundo o autor, é no Instituto Moreira Salles, que disponibiliza, gratuitamente, em seu site vários exemplos de lundus. O endereço do site do Instituto é: <http://ims.uol.com.br/ims/>.

Outro gênero musical que teve vital importância na formação do samba carioca foi o maxixe, que, segundo José Ramos Tinhorão teve sua instrumentação originada da seguinte maneira

Desde o século XVIII existia, é certo, a música de barbeiros, cultivada por negros escravos e forros, e cuja maneira chorada de tocar os gêneros em voga passaria na segunda metade do século XIX aos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. Esse seria, porém, um simples estilo de tocar, cuja maior contribuição específica se revela no maxixe, ritmo para dança de par que logo entraria em decadência pela dificuldade dos seus passos, quedas e parafusos. (TINHORÃO, 1966, p.17).

O mesmo Tinhorão (1974) diz que, o aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil.

Em 1872 o bairro da Cidade Nova, situado no município do Rio de Janeiro já tinha como características o fato de ser o bairro mais populoso da cidade e o de divertimentos de má fama.

Bailes característicos da Cidade Nova, os *assustados* ou os *sambas* [grifos do original], eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória desta invenção. Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio, figura obrigada nos folguedos de antanho... E vós todos, homens sisudos de agora, que transitastes pela via juvenil dos folguedos cariocas, ao ouvirdes hoje um desses musicares trepidantes, sentireis nas pernas o formigueiro saudoso dos bons tempos em que, pela calada da noite, feis folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade nova (EFEGÊ, 1974 *apud*; SANDRONI, 2001, p. 62).

Como se pode ler no texto de Jota Efegê, extraído do livro *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni, o maxixe era uma dança, originária do bairro da Cidade Nova no Rio de Janeiro que sofreu com o preconceito existente nas camadas sociais mais ricas. Apesar disso, o maxixe ganhou muitos adeptos com o passar do tempo, como diz Haroldo Costa (2001).

O maxixe, resultante da fusão da polca com a habanera, sofreu uma grande campanha. A burguesia e a Igreja não o toleravam de maneira nenhuma. Por isso o historiador João Ferreira Gomes (Jota Efegê) deu ao seu livro o título de *Maxixe – a dança excomungada*. O

carnaval e o teatro de revista eram os grandes divulgadores e propulsores do maxixe. As sociedades carnavalescas (Estudantes de Heidelberg, Feniano, Democráticos) depois chamadas Grandes Sociedades e que foram durante décadas o ponto maior do carnaval carioca, não dispensavam o maxixe em suas festas. (COSTA, 2001, p. 23).

O maxixe era considerado uma dança menor, de baixa categoria por uma grande parte da sociedade brasileira no século XIX. Um fato interessante ocorrido em relação ao maxixe foi quando a primeira dama do Brasil, na época, dona Nair de Tefé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, executou, em 1914, numa audição no Palácio do Catete um maxixe composto por Chiquinha Gonzaga intitulado Corta-Jaca. O escândalo na época foi tão grande que chegou a ser considerado, pela sociedade, quebra de protocolo.

De certa forma esse fato contribuiu para que o preconceito em relação ao maxixe fosse diminuindo gradativamente, com o passar dos anos, segundo Bruno Ferreira Gomes, em seu livro *Wilson Batista e sua época*:

No ano de 1929, aqui no Rio de Janeiro, e provavelmente em todo o Brasil, o maxixe era uma dança fortíssima. Já estava mais amansada, deixando de ser tão imoral como era no início do século. E isso graças a Dona Nair de Tefé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, que deixou esse ritmo entrar no palácio presidencial. (GOMES, 1985. p.29).

É senso comum, entre pesquisadores de música brasileira, o fato de que o samba, como o conhecemos hoje, teve como ponto de origem a mistura de três gêneros musicais: lundu, polca e *habanera* (cubana), tendo como síntese o maxixe, seu principal antecessor.

Atividades sugeridas:

Alguns bons exemplos que o autor sugere ao professor de música para exemplificar os gêneros modinha, lundu e maxixe são:

- Modinha (modinha, composta mais recentemente por Tom Jobim)
- Isto é bom (lundu, de Xisto Bahia)
- Corta-Jaca (maxixe, de Chiquinha Gonzaga)

O professor pode organizar, mediante pesquisa no site do Instituto Moreira Salles (ver nota 4, pág. 12), um repertório de lundus, maxixes e modinhas transcritas em partitura, com melodia e cifras de música popular, para serem cantadas pelas crianças, com acompanhamento de instrumento harmônico, de modo a aproximá-las desses gêneros musicais que antecederam o samba.

1.2 A pequena África carioca

A expressão “A pequena África carioca” foi criada por Heitor dos Prazeres para classificar a região que ia da zona portuária até o Bairro da Cidade Nova no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Nesta região era grande a concentração da população negra, baiana, e de abastados portugueses que não poderiam morar na parte nobre da cidade.

Segundo Sérgio Cabral, “A População negra do Rio foi acrescida, no final do século XIX, por dois acontecimentos históricos: a decadência da cultura do café no Estado do Rio de Janeiro e na Zona da Mata de Minas Gerais e o fim da guerra de Canudos” (1996, p.30). Nessa época surgiu, também, a primeira favela do Rio de Janeiro, exatamente no chamado morro da Favela. A exclusão da população negra somada à pobreza gerou uma onda de movimentos violentos organizados pelos negros. Um desses movimentos foi liderado por um grupo de marinheiros negros em 1910 que, cansados de tanta injustiça e maus tratos se amotinaram no encouraçado Minas Gerais, ancorado na Baía da Guanabara, dando origem à Revolta da Chibata⁵. A música brasileira também sofria grandes transformações nesta época, segundo Sergio Cabral:

No século XIX, o lundu foi perdendo o seu aspecto rural, a modinha portuguesa abasileirou-se, surgiu o maxixe – o primeiro gênero musical de características urbanas genuinamente brasileiras - e nasceu o choro, linguagem musical que é filha legítima do casamento do jeito afro-brasileiro de executar um instrumento musical com a música européia (polcas, xotes e valsas) (CABRAL, 1996, p.20).

⁵ Esta rebelião foi tema de um samba de João Bosco e Aldir Blanc, intitulado *Mestre-sala dos mares*, no qual contam a história do líder dos marinheiros, João Cândido, que ficou conhecido como o “Almirante negro”.

A população oriunda da Bahia e de outras cidades do nordeste brasileiro também era muito grande na Cidade Nova, nessa época. Um dos principais nomes da história do samba carioca é o da baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como tia Ciata.

Foi na residência da tia Ciata que ocorreram as principais reuniões de sambistas, chorões e poetas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Esses encontros, chamados de pagodes, eram também realizados nas casas de outras “tias” baianas da Cidade Nova, porém, como a casa da tia Ciata sofria menos repressão policial, pois seu marido, João Batista da Silva, era funcionário da Alfândega e já havia trabalhado no gabinete do chefe de polícia, as festas por lá eram mais frequentes. Segundo Haroldo Costa, as festas nas casas das tias eram assim:

Seus almoços não duravam menos de três dias, regados com muita cerveja e caninha. E por falar nisso, um compositor que tinha o apelido de Caninha (José Luiz de Moraes) era um frequentador assíduo dos pagodes da Tia Ciata e, com ele, Hilário Jovino Ferreira, o introdutor do rancho no carnaval carioca, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Donga, Pixinguinha, Sinhô, Didi da Gracinha, João da Mata e muitos outros que participaram da história nascente do Samba. (COSTA, 2000, p. 25).

Carlos Sandroni, em seu livro *Na cadência do samba*, usou depoimentos de alguns destes compositores e instrumentistas, citados por Haroldo Costa, que participaram dessas reuniões na casa da tia Ciata, para mostrar, basicamente, como funcionavam os sambas realizados por lá. Segundo os depoimentos, a casa era dividida em grandes cômodos onde se situavam diferentes gêneros e estilos musicais como o choro, a batucada, e o samba de partido-alto.

A definição desses três gêneros musicais executados na casa da tia Ciata, se torna muito importante para que o professor de música possa situar seus alunos em relação às influências que os compositores de samba recebiam naquela época.

Para explicar a origem e a formação do choro, que tinha como principais instrumentos a flauta, o cavaquinho e o violão, recorro a Afonso Machado e Jorge Roberto Martins, que dizem:

A esse grande caldeirão em que se encontravam a modinha, o lundu e a polca, começaram a chegar e a se misturar outras danças de várias partes do mundo: a valsa austríaca, a *schottisch* escocesa, o tango espanhol, a mazurca polonesa, a habanera cubana. A fusão desses gêneros - principalmente a polca, com grandes pitadas do ritmo do lundu e algumas do lirismo da modinha - veio a formar dois dos mais importantes gêneros nascidos no Brasil: o maxixe, que originou o samba, e o choro (MACHADO, MARTINS, 2006, p.17).

A batucada é explicada pelo próprio Sandroni como sendo “um jogo de destreza corporal variante da capoeira, que foi popular no Rio de Janeiro”.(2001, p.103). E, ainda, “Por sua componente violenta, que explica, nos depoimentos citados, sua localização fora da casa, no terreiro”. (*ibid*)

Já o samba de partido-alto carioca é definido como uma

Espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (...) e uma parte isolada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão (LOPES, 1992 *apud*; SANDRONI, 2001, p.104).

Entre os principais nomes que freqüentavam as festas de baianos no Rio de Janeiro, no início do século XX, fulguravam nomes como os de: Ernesto dos Santos, o Donga (1889/1974), João Machado Guedes, João da Baiana (1887/1974), José Barbosa da Silva, o Sinhô (1889/1930) e Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha (1897/ 1973).

Pixinguinha era carioca, vindo de uma família de músicos, flautista virtuose, compositor, e arranjador. Ele era muito mais ligado ao choro do que, propriamente, ao samba (que era tocado na casa da tia Ciata.), mas seus arranjos para sambas influenciaram, e muito, a história do gênero. Donga, até hoje, é lembrado como o compositor do primeiro samba gravado no Brasil, *Pelo Telefone*. Segundo Sandroni diz no livro *Raízes musicais do*

Brasil parece certo que Donga compôs o samba inspirando-se largamente em sambas tradicionais que eram cantados nas festas de tia Ciata, a mais famosa das tias baianas.(2005, p. 27).

João da Baiana se enquadrou nesse meio de compositores e intérpretes como um elo de ligação entre o samba baiano e o samba carioca que estava brotando naquelas reuniões. Muitos pesquisadores atribuem a ele a introdução do pandeiro no samba, e, além desse instrumento ele também tocava prato e faca. Já Sinhô, foi um compositor de samba bem mais atuante, o que lhe valeu o título de “Rei do samba” nos anos de 1920. Sinhô era acusado constantemente de se apropriar de músicas compostas por outras pessoas e registrar como se fossem suas. É dele a famosa frase: "Samba é como passarinho. É de quem pegar". Segundo Carlos Sandroni “É, sobretudo por suas composições do final da década, como o clássico *Jura*, que ficou para a posteridade. Acusado por alguns de deturpar o samba com influências do maxixe, foi na verdade o primeiro estilizador do gênero.” (2005, p.27)

As reuniões destes artistas nas casas das tias baianas foram fundamentais para a criação e o desenvolvimento do samba carioca. Sérgio Cabral, em seu livro *As escolas de Samba do Rio de Janeiro* diz o seguinte:

O radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foreis Domingues) apontou a casa de tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, perto da Praça Onze, como local de nascimento do samba do Rio de Janeiro, porque lá se reunia uma das duas elites da comunidade negra, formada por criadores que quase sempre tocavam algum instrumento musical -uns por sinal, com grande maestria (a outra elite era integrada pelos trabalhadores do porto, onde a remuneração – assim como a sua organização sindical-era bem superior à dos proletariados de um modo geral). Outro fator que levou Almirante a destacar a casa de tia Ciata, um centro de música (onde se tocava choro e se cantavam vários tipos de samba, especialmente o partido alto) e de candomblé, foi o fato de ter nascido lá o *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba gravado. (CABRAL, 1996. Pg. 32).

A música *Pelo telefone* foi registrada no final de 1916 por Donga, definida como samba carnavalesco. Segundo Sandroni, no final da década seguinte – isto é, em pouco mais de 20 anos – o samba será conhecido em todo país, e mesmo no exterior, como símbolo musical do Brasil. No início de tudo isso está o sucesso de *Pelo telefone*. (Sandroni, 2001, p.118)

Aquilo que passou a ser identificado como típica música carnavalesca começou a aparecer em novembro de 1916, quando o cantor Baiano lançou *Pelo telefone* (Donga e Mauro de Almeida), considerado o primeiro samba gravado em disco. *Pelo telefone* foi imediatamente absorvido pelo público e, no carnaval de 1917, foi uma das músicas que as orquestras mais tocaram nos bailes de carnaval (CABRAL, 2005, Pg. 47).

Donga foi acusado publicamente pelos músicos que freqüentavam a casa da tia Ciata, e pela própria tia Ciata, de ter se apropriado do *Pelo telefone*, e que este teria sido criado coletivamente, em uma noitada musical que houve por lá.

O próprio Donga reconheceu, muito mais tarde, que não era propriamente o “autor” da canção, numa entrevista ao jornal *O Globo*: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi... O autor oficial da letra que consta na gravação original, Mauro de Almeida, também relativizou sua “autoria” em duas cartas à imprensa, publicadas em janeiro e fevereiro de 1917, afirmando que os versos do samba carnavalesco “*Pelo telefone*”... não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários *teatrólogos* [grifado no original] que por aí proliferam: arreglei-os, ajeitando-os à música, nada mais. ...Ao povo a sua Rolinha, que é mais dele do que minha (1975 *apud* SILVA; SANDRONI, 2001, p.119).

Edigar de Alencar em seu livro *Nosso Sinhô do samba* afirma o seguinte: “O êxito da composição de equipe refletindo-se apenas num dos seus componentes criou o clima para a dissensão e para a desforra” (1981 p.29).

O mesmo autor nos explica o que estava ocorrendo depois do sucesso de *Pelo Telefone* com os sambistas que se reuniam na casa da tia Ciata: “Sinhô, Donga, Pixinguinha, China, Hilário e João da Baiana não ficaram inimigos pessoais. Mas

começaram a guerrear-se musicalmente, o que não deixava de ser proveitoso à nascente música popular carioca” (*Ibid*).

Atividades sugeridas:

Com o objetivo de contar aos alunos como se deu o “nascimento” do samba carioca, o autor sugere ao professor as seguintes ações:

1- Mostrar fotos do início do século XX, do bairro da Cidade Nova e outros, mostrando pessoas em situações rotineiras, andando nas ruas, em lojas, em família etc⁶, com o objetivo de comentar e debater como as pessoas daquele tempo interagiam socialmente, como se divertiam no Rio de Janeiro.

2- Após esta etapa inicial, realizar um ensaio geral seguindo o modelo do canto orfeônico⁷ com base no repertório indicado abaixo. O professor deve estimular discussões sobre temas extraídos desse repertório.

- a) Comparar auditivamente e descrever as diferenças entre o samba e o maxixe;
- b) Emitir parecer sobre a confusão autoral gerada em torno da composição *Pelo Telefone*;
- c) discutir a importância da percussão na música popular brasileira, especialmente, o pandeiro e a importância de João da Baiana para o samba;
- d) analisar, criticamente, a destruição das casas do morro da favela em 1927 através do samba *A favela vai abaixo*, de Sinhô.

⁶ Algumas fotos da Cidade Nova podem ser obtidas no site: <http://cifrantiga2.blogspot.com/>

⁷ No Canto Orfeônico o professor orienta as dinâmicas em classe através de um repertório cantado. A preocupação com a técnica vocal dos alunos não deve ser considerada mais importante do que o aprendizado geral que puder se extrair das peças escolhidas em torno de um tema.

Repertório recomendado

- Pelo telefone (Donga e Mauro de Almeida) – (1917)
- Jura (Sinhô) – (1928)
- Já te digo (Pixinguinha e China) – (1919)
- A favela vai abaixo (Sinhô) – (1927)
- Cabide de molambo (João da Baiana) – (1932)
- Gosto que me enrosco (Sinhô) – (1929)
- O Mestre-Sala dos Mares (João Bosco e Aldir Blanc) – (1975)

O professor pode extrair destes exemplos e de outros que vier a pesquisar as seguintes atividades:

1º) Elaborar um repertório a ser cantado pela classe em que estejam presentes os principais nomes que freqüentavam a casa de tia Ciata. As gravações recomendadas pelo autor estão nos discos apontados nas referências fonográficas.

2º) Elaborar um trabalho onde os alunos conheçam as formas de composição dos sambas da época. Como por exemplo, como os compositores discutiam a relação de amor entre os protagonistas das canções.

3º) Organizar uma mostra de fotos de compositores e sambistas da época a ser montada em sala de aula ou nos murais da escola;

4º) Organizar com os alunos um pequeno seminário com divisão da turma em grupos; cada grupo deverá apresentar, para o resto da classe, um trabalho com cartazes, fotos e gravações sobre biografias de sambistas do início do século XX;

5º) Conseguir instrumentos de percussão utilizados na época e, com base nas gravações, orientar uma atividade de prática de conjunto. Os instrumentos mais

utilizados naquela época são de fácil acesso como, por exemplo, prato e faca, pandeiro, chocalho e tamborim.

1.2 O Carnaval e o samba carioca

O carnaval carioca teve e tem até hoje, uma influência direta nas composições de samba que surgem na cidade. As escolas de samba, os ranchos, os blocos, revelaram e revelam ao grande público compositores extremamente talentosos.

O carnaval realizado no Rio de Janeiro do final do século XIX até o início do século XX era baseado no *entrudo* importado da Europa com os portugueses.

No Brasil o entrudo também manteve, até meados do século XIX, indiscutível posto de instituição nacional, já que, segundo variações locais, era praticado por todo território e classes sociais. Entretanto, paradoxalmente, desde o século XVII até o século XX foi permanentemente um fora-da-lei (NOBREGA, 2001, p.17)

As autoridades tentaram diversas vezes acabar com o entrudo, que era considerado uma brincadeira de mau gosto e sem higiene, pois, consistia em um folião sujar o outro com lama, ovos, farinha com água e outras imundices. Outra forma muito interessante de se brincar o carnaval no Rio de Janeiro, naquela época, era no Zé Pereira. Cabral afirma que “O Zé Pereira poderia ser representado por um folião solitário e também por grupos de carnavalescos, todos com seus tambores, desfilando pelas ruas e visitando as redações dos jornais...” (1996, p. 20). O fato é que, brincadeiras como o entrudo e o Zé Pereira, eram destinadas às camadas mais pobres da sociedade. Segundo Cabral “Os brancos da emergente classe média e da aristocracia divertiam-se à européia nos bailes de máscaras”. (1996, p. 21). Estes bailes eram realizados em clubes como *Democráticos*, *Tenentes do Diabo* e *Fenianos*, que eram conhecidos como sociedades e realizavam desfiles como os do carnaval europeu. Outra grande revolução no carnaval carioca foi a invenção dos cordões.

Na primeira metade do século XIX, com a criação dos cordões, o carioca encontrou uma forma de brincar o carnaval em grupo. Cordão era o nome genérico de vários tipos de

agrupamentos e tanto podia reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto os escravos (CABRAL, 1996, p.21).

Ainda utilizando os fatos levantados por Sérgio Cabral, podemos observar que a formação dos cordões e dos ranchos ensaiavam os primeiros movimentos de desfiles coreográficos e instrumentais, que seriam o alicerce dos desfiles das escolas de samba atuais. “Eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos, mortes etc. Vinham coduzidos por um mestre cujo apito de comando obedeciam todos. O conjunto instrumental era de percussão: adufos, cuícas, reco-recos etc” (ALMEIDA, 1958 *apud*; CABRAL, 1996, p.22).

Os ranchos carnavalescos surgiram no fim do século XIX e, segundo Nelson da Nóbrega Fernandes, em seu livro *Escolas de sambas: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*:

Começaram a aparecer naquela parte do grande anel de bairros “degradados” da cidade, ao norte e oeste do Centro histórico, reduto de imigrantes, trabalhadores pobres, de onde surgiam o morro da Favela, o porto e a estação ferroviária central, lugar de comunidades como as dos negros baianos, cuja visibilidade levou para aqueles setores a denominação de “a pequena África carioca” (FERNANDES, 2001, p. 29).

Os ranchos tinham mais semelhança com a organização das escolas de samba atuais que os cordões. E, com isso, foram aos poucos conquistando cada vez mais prestígio junto ao povo. Fernandes afirma que:

O que veio a distinguir os ranchos dos cordões foram certas contribuições relativas ao processo ritual e o aumento do luxo que grupos de classe média levaram para os desfiles dos ranchos e cordões, com o aparecimento do Ameno Resedá, em 1908. Estes novos padrões estéticos estavam muito próximos daqueles apresentados pelas grandes sociedades, elementos que, associados a certas inovações, vão permitir que os ranchos disputem com as grandes sociedades a hegemonia do Carnaval oficial (FERNANDES, 2001, p. 31).

E, de fato, os ranchos ganharam mais notoriedade diante da sociedade e, aos poucos, foram se tornando a principal forma de se brincar o carnaval no Rio de Janeiro.

Os ranchos se espalhavam pela cidade e, em pouco tempo, assumiam a liderança absoluta do carnaval. O tenente Hilário orgulhava-se de ter exibido o Rei de Ouros (um dos primeiros ranchos fundados), em 1894, ao presidente da República, marechal Floriano Peixoto, em pleno Palácio do Itamarati, antecipando-se ao Ameno Resedá, o mais famoso rancho de todos os tempos, que também se apresentaria diante do presidente Hermes da Fonseca, no Palácio Guanabara (CABRAL, 1996, p.24).

Em relação às músicas cantadas e tocadas no carnaval dessa época Cabral diz “O fato é que, no século XIX, havia carnaval, mas a história não registrou, até 1899, nenhuma canção feita especialmente para a ocasião... Eram polcas e, mais tarde, maxixes lançados durante o ano todo que acabavam entrando no carnaval” (2005, p. 44).

Este fato, só começou a esboçar uma mudança quando, em 1899 Chiquinha Gonzaga compôs para o cordão Rosa de Ouro a marcha-rancho *Ó abre Alas*, que é considerada a primeira música composta especificamente para o carnaval do Rio de Janeiro. José Ramos Tinhorão afirma que:

A marcha - muito em coerência com o fato de ter sido criada por uma compositora da alta classe média da época – ia evoluir no início do século para um aproveitamento orquestral, ao chegar o período áureo dos grandes ranchos, já completamente urbanizados, e mais tarde para a brejeirice fabricada nos carnavais de salão (TINHORÃO, 1966, p. 20).

Pode-se observar então, a influência e a importância que a música *Pelo telefone*, teve sobre a festa mais popular do país, transformando o samba e a marcha nos gêneros musicais mais executados do carnaval carioca, nos anos seguintes.

O fato é que houve uma geração inteira de compositores que seguiram a trilha de sucesso de *Pelo telefone*, e formaram a primeira geração de sambistas profissionais. Entre eles se encontram nomes já citados neste trabalho como Pixinguinha, Donga, Caninha, Freitinhas, Sinhô, entre outros. Segundo Fernandes, estes sambistas

Viveram o tempo em que se abriam perspectivas para que os artistas populares se profissionalizassem, num momento em que o florescente mercado fonográfico apenas anunciava as dimensões que nacionais que as transações de bens culturais vão atingir com a chegada da “era do rádio”, nos anos30. (FERNANDES, 2001, p.46).

Apesar do estrondoso sucesso de *Pelo Telefone* no carnaval de 1917, e do surgimento de uma geração inteira de sambistas de alto nível, o samba, ainda encontrou algumas dificuldades na década de 1920 para se tornar a música oficial do carnaval carioca e, logo depois, do carnaval brasileiro.

Hermano Vianna em seu livro *O mistério do samba* explica isso, afirmando que: “Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais” (p.111).

Em 1919 ocorre o aparecimento do grupo de músicos que começou a colocar a música brasileira em um patamar mais elevado em relação à própria sociedade brasileira e também aos olhos de outros países, este grupo chamava-se *Oito Batutas*.

Os instrumentos tocados pelos Oito Batutas eram flauta, bandolim, cavaquinho, três violões, ganzá, e pandeiro. Seu repertório era formado por maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês (o samba ainda não aparecia como estilo musical definido) (VIANNA, 2002, p.115).

O samba, como Vianna afirma, ainda não era em 1919 um estilo musical definido, porém, nesta época o compositor Sinhô que tinha uma vida mais fixada no subúrbio carioca se unia a jovens da classe média como o cantor Mario Reis, a quem deu aulas de violão, e que depois veio a gravar seus sambas. Hermano Vianna nos explica, assim, que o samba teve um papel centralizador no Rio, “O samba, naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional” (2002, p.120).

Atividades sugeridas

No que diz respeito a atividades a serem programadas em sala de aula sobre o samba executado nos carnavais do início do século, o autor sugere uma discussão em forma de seminário sobre os seguintes tópicos:

- O entrudo vindo da Europa e suas influências no carnaval carioca;
- O surgimento dos primeiros cordões carnavalescos no Rio de Janeiro;
- Uma pesquisa sobre as sociedades carnavalescas mais importantes observando suas origens, seus fundadores, sua evolução com o passar dos anos. Trabalhar em torno de três sociedades: *os Tenentes do Diabo* (1867), *os Democráticos* (1867), *os Fenianos* (1869);
- Uma pesquisa sobre os ranchos carnavalescos, em que se deve discutir como eram organizados os ranchos do início do século XX e, quais resquícios as Escolas de samba atuais ainda guardam dos ranchos.
- Por fim, uma análise das letras do *Pelo telefone*, onde se deve discutir o sentido das letras, e se ouvir o máximo de gravações possíveis deste que é considerado o primeiro samba gravado.

Capítulo 2 – Influências vindas do Estácio

2.1 Um novo tipo de samba

No final da década de 1920 e começo da década de 1930 o samba caminhava a passos largos, se caracterizando como principal música de carnaval e um dos principais gêneros musicais do Brasil. A primeira geração de sambistas como Donga, Sinhô, e João da Baiana continuavam compondo os seus sambas, que pouco se diferenciavam dos maxixes da época. Segundo Haroldo Costa “Nesta época, o disco ainda incipiente, ia criando seus astros e estrelas perante o público. Mas havia dois veículos a mais na divulgação e na consagração: o teatro-revista e as salas de espera dos cinemas”.(2000, p.43).

Porém, ocorriam modificações no samba carioca que iria mudar bastante a vida da primeira geração de sambista do Rio de Janeiro.

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

Estes novos compositores oriundos do bairro do Estácio de Sá tinham como seus principais integrantes os irmãos Rubem Barcelos e Alcebíades Barcelos (Bide), Ismael Silva (1905-1975), Nilton Bastos (1899-1931), Edgar Marcelino dos Passos (1900-1931), Osvaldo Vasques, o Baiaco (1903-1935), Sílvio Fernandes, o Bracura (1908-1935), Eurípedes Capelani, e Aurélio Gomes. Estes são os principais nomes que viriam a formar a segunda geração de sambistas do Rio de Janeiro.

Os irmãos Rubem Barcelos, o Mano Rubem (1908 – 1927) e Alcebíades Barcelos, o Bide (1902 –1975) tiveram uma importância singular na formação do estilo de samba do Estácio. O Rubem Barcelos tem sua importância explicada por Cabral, “... ficou na história do samba como um pioneiro e uma lenda” (1996, p.35). Foi um compositor e sapateiro que morreu muito cedo devido à tuberculose. Ele foi, durante muito tempo, homenageado em sambas compostos por seus companheiros do Estácio, o que enaltece a sua importância naquela mudança no modo de compor sambas. Porém, infelizmente, seus sambas nunca foram registrados em gravações. Já o seu irmão mais velho, o Bide, segundo Cabral, “Optou por dedicar-se integralmente à atividade de ritmista, já que trabalho não lhe faltava nas gravações, nos shows e na Rádio Nacional... (1996, p.247). Bide foi um compositor e instrumentista fundamental para as mudanças que o “novo” samba trazia como proposta. É considerado o inventor de instrumentos como o surdo e o tamborim, que personificaram e se enquadraram de forma definitiva ao samba carioca. Ele diz em entrevista cedida a Cabral que: “Bem, o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei. O surdo, sim, foi idéia minha...”(1996, p.248). Bide teve como principal parceiro nas composições de seus sambas o percussionista Armando Vieira Marçal (1902- 1947), com que compôs sua obra prima *Agora é cinzas*.

Outro compositor do Estácio que teve vital importância na formação do novo estilo foi Ismael Silva. Segundo Haroldo Costa, “Ismael Silva não foi apenas um dos fundadores do bloco Deixa falar, núcleo da primeira escola de Samba; sua produção musical é parte do patrimônio cultural do país e faz dele uma figura básica de nossa cultura popular”.(2000, p.46). Junto com Nilton Bastos, Ismael compôs vários clássicos do samba como, por exemplo, *Se você Jurar*. Nóbrega diz que “Os dois, formaram com Francisco Alves um trio de grande sucesso denominado os bambas do Estácio, e gravaram alguns discos pela

Odeon.”(2001, p.49). Outros integrantes dos compositores do Estácio são descritos por da seguinte maneira:

De Edgar Marcelino dos Passos sabe-se que trabalhou na fábrica de cigarros Souza Cruz e que foi assassinado por engano numa mesa de jogo na noite de 24 de dezembro de 1931. Baiaco (Oswaldo Vasques) e Bracura (Silvio Fernandes) também morreram cedo. Eram considerados malandros típicos, acusados de roubarem sambas dos outros, gente de briga que vivia como cafetões e seguranças na Lapa e na Cidade Nova (NÓBREGA, 2001, p.49).

No dia 12 de agosto de 1928 (data fornecida por Ismael Silva a Sérgio Cabral em entrevista), os sambistas do Estácio criaram um bloco de carnaval, o *Deixa falar*, que foi criado originalmente para ser um bloco de corda.

Um bloco de corda era aquele que tinha o seu espaço delimitado e vigiado, dentro do qual só participavam pessoas conhecidas e devidamente autorizadas, o que era muito diferente dos chamados blocos de sujo, que se formavam espontaneamente nas ruas que seguiam uns poucos batedores de bombo ou latas (NÓBREGA, 2001, p.49).

O espaço delimitado do bloco era separado por uma grande corda, por isso o nome bloco de corda. O bloco *Deixa falar* tinha vários elementos que o tornava mais organizado que os outros blocos, como, por exemplo, a introdução de instrumentos de percussão inéditos, como surdo e o tamborim (invenções de Bide), e outros já conhecidos como a lata de manteiga, a cuíca, e o pandeiro, foi a origem da bateria das escolas de samba. Além disso, havia o fato de que, no bloco, tinha uma ala de baianas, ala essa, que viria a se tornar obrigatória em todas as escolas de samba que iriam surgir depois. Isso somado a uma batida de samba diferente, própria para desfile, e não para dança de salão, revolucionou o carnaval na cidade do Rio de Janeiro.

O carnaval na década de 20 era organizado, segundo Nóbrega, da seguinte maneira “Com o já conhecido leque de manifestações civilizadas, as grandes sociedades, os ranchos, e o corso, o carnaval *chic* da avenida Rio Branco continuava a dominar a cena carnavalesca”.(2001, p.47). Ao povo mais pobre restou a Praça Onze, onde “foi tolerado o

carnaval popular, formado pela convergência dos blocos e cordões provenientes de toda cidade” (*ibid.* p.48).

Com o surgimento do bloco *Deixa falar*, com o sucesso que tiveram suas inovações os sambistas esta divisão do carnaval em classes alta e baixa diminuiu gradativamente, pois, os sambistas do Estácio se aproximaram do público em geral através das rádios.

A situação melhorou bastante na virada da década quando o samba feito por aqueles jovens do Estácio (e de outras regiões do Rio) penetrou avassaladoramente no mundo do disco e do rádio, fazendo deles personagens de destaque da área artística. Com o surgimento das escolas de samba, os sambistas deixaram de ser perseguidos (CABRAL, 1996, p.41).

Segundo Marília T. Barboza da Silva era “a época em que os cantores de teatro popular e de rádio procuravam os sambistas das camadas mais humildes da população, para garimpar os melhores sambas a preço de banana”.(1983, p.46). Cantores de peso como Francisco Alves e Mario Reis disputavam as novas composições que os sambistas do Estácio e mesmo de outras regiões. Francisco Alves inclusive foi um dos maiores divulgadores dos samba do Estácio. Ele começou a carreira cantando músicas do Sinhô, e logo depois começou a gravar os sambas vindos do Estácio. Teve uma carreira como compositor cheia de questionamentos, pois suas parcerias com o pessoal do Estácio são atribuídas ao fato de ele comprar sambas prontos e colocar seu nome como um dos autores ou mesmo como autor único. Segundo Luiz Fernando Vianna “ Quase todos os sambas de Ismael que caíram a boca do povo tiveram a chancela de Chico: como cantor, co-autor ou mesmo autor único.” (2004, p.45). Francisco Alves morreu em 1952 em um acidente de automóvel, ele fez sucesso até o fim da vida e sua contribuição para o samba é notável, visto que ele, com sua fama e prestígio, “abria as portas” das gravadoras e rádios para os compositores do morro como Cartola, por exemplo. Segundo Tárík de Souza, através da

grande popularidade do Rei da voz, este novo samba do Estácio, que serviria de molde para o modelo básico vigente até hoje – passou a predominar. (2003 p.34).

Após a criação e a consagração dos sambas do bairro Estácio de Sá, alguns compositores da primeira geração do samba ficaram sem muito espaço para lançar as músicas que outrora faziam sucesso, o samba mais próximo ao maxixe. Compositores como Sinhô e Donga, compraram briga com o pessoal do Estácio pelo título de “inventores” do samba, mas, Sinhô faleceu em 1930, mais ou menos quando os sambas do Estácio começaram a despontar como sucesso.

Um documento interessante que há sobre este assunto foi um debate proposto por Sergio Cabral envolvendo dois dos principais criadores dos dois tipos de samba: Donga e Ismael Silva. No debate Donga afirma que o que se canta no Estácio é marcha e não samba, já Ismael define o samba oriundo da casa da tia Ciata como maxixe. O fato é que existem claras diferenças entre os dois tipos de samba, tanto na parte rítmica, como na parte instrumental. Carlos Sandroni explica o assunto da seguinte forma:

Fortes contrastes se manifestam neles entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a da Bahia e do Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro) (SANDRONI, 2001, p.137).

Estas diferenças existentes entre os dois tipos de samba, o novo, vindo do Estácio, e o antigo, oriundo da casa da tia Ciata, acarretaram em uma forma de modificação permanente no modo de se compor e interpretar sambas.

A influência dos compositores Estácio, o novo estilo de se compor samba, o rádio e seus cantores, enfim, todo um novo mundo se abria para que novos sambistas surgissem no cenário cultural do Rio de Janeiro na década de trinta. E surgiram nomes que despontaram

no cenário nacional como, por exemplo: Noel Rosa (1910-1937), Herivelto Martins (1912-1992), Wilson Batista (1913-1968), Assis Valente (1911-1958), Ary Barroso (1903-1964), Almirante (1908 -1980), e Geraldo Pereira (1908-1955) entre muitos outros compositores e intérpretes que somaram suas composições para que o samba carioca pudesse ser o que é hoje em dia.

Atividades sugeridas

Como primeira forma de atividade para uma apresentação em aula das mudanças surgidas no Estácio de Sá, o autor sugere que o professor organize um pequeno seminário com a classe, onde alguns tópicos fundamentais como as origens do bloco *Deixa falar* devem ser discutidas.

Um estudo biográfico sobre compositores do Estácio pode ser proposto para o seminário, pois, facilitaria a compreensão dos alunos em relação ao meio social, a rotina, ao ambiente que originou as mudanças no estilo de se compor sambas.

O autor sugere também, que os compositores de importância vital para o movimento ocorrido no Estácio, como Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Nilton Bastos, Edgar Marcelino dos Passos, e Osvaldo Marques (Baiaco), devem ter seus sambas apresentados à turma e trabalhados como repertório cantado com o professor acompanhando em instrumento harmônico. Os sambas sugeridos são:

- Se você Jurar (Ismael Silva e Francisco Alves) – 1931
- Agora é cinzas (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal) – 1934
- Implorar (Kid Pepe, Germano Augusto e J.S. Gaspar) – 1935

- Amor de malandro (Ismael Silva, Francisco Alves, Freire Jr.) – 1929
- Nem é bom falar (Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco A., e Noel Rosa) – 1931
- Adeus (Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves) – 1932

A partir deste momento o professor pode escolher no cancionário popular carioca clássicos que representem as mudanças ocorridas com os sambistas em geral na década de 30, não só os de Estácio. O repertório recomendado pelo autor é:

- Palpite infeliz (Noel Rosa) – (1935)
- Na Pavuna (Almirante e Homero Dornelas) – (1930)
- Com que roupa (Noel Rosa) – (1931)
- O orvalho vem caindo (Noel Rosa e Kid Pepe) – (1934)
- No tabuleiro da baiana (Ary Barroso) – (1936)
- Conversa de botequim (Noel Rosa e Vadico) – (1935)
- Boas festas (Assis Valente) –(1932)
- Lenço no pescoço (Wilson Batista) – (1933)
- Chão de estrelas (Silvio Caldas e Orestes Barbosa) – (1937)
- Se acaso você chegasse (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins) – (1938)
- Aquarela do Brasil (Ary Barroso) – (1939)
- Feitiço da Vila (Noel Rosa) – (1935)
- E o mundo não se acabou (Assis Valente) – (1938)

2.1 O carnaval pós Estácio

Nas décadas que se sucederam após as mudanças do samba criado no Estácio, o carnaval carioca passou a ter, gradativamente, como principal elemento popular as escolas de samba. Essa mudança se deu graças ao bloco criado pelos compositores do Estácio de Sá, o *Deixa falar*, que revolucionou o carnaval de 1929 com o seu desfile ornamentado por baianas, uma homenagem às mães de santo como a tia Ciata, por exemplo, tão importantes na história do samba, o mestre-sala e porta bandeira, um novo tipo de samba composto especificamente para o desfile, e uma nova percussão com os tamborins e surdos. Porém, o bloco não teve uma vida muito longa. Isso, segundo Maria Thereza Mello Soares, se deu em parte pela morte de dois elementos de vital importância na formação do Deixa falar, Nilton Bastos e Edgarzinho. Outro fator que culminou no fim do Deixa Falar foi a transformação do bloco carnavalesco em rancho, ocorrida em 1931. Este fato fez com que o Deixa Falar desfilasse ao lado de ranchos consagrados como o *Flor de Abacate* e *Os Arrepiados* no ano de 1932. Segundo Fernandes:

“Apesar da estrutura montada, da qualidade dos talentos locais, da importação de um especialista em rancho e de um enredo dedicado ao regime da Revolução de 30, a verdade é que a performance do *Deixa Falar* foi um verdadeiro desastre e nem classificação obteve”.

Esta derrota como rancho e denúncias de desvio de dinheiro culminaram com o fim do Deixa Falar em 1933, e o anúncio da criação do bloco carnavalesco (depois escola de samba) União do Estácio de Sá.

Quando o *Deixa Falar* desfilou pela primeira vez, em 1929, o novo tipo de samba criado no Estácio já havia se distribuído e influenciado outras regiões do Rio de Janeiro

como a favela da Mangueira e subúrbios como Osvaldo Cruz e Engenho de Dentro, começava aí o início das escolas de samba do Rio de Janeiro.

As inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos, transformando-os em escolas de samba, apareceram entre 1928 e 1932. São elas: o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilar executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normalizaram as escolas de samba. (FERNANDES, 2001, p.53)

Segundo Cabral, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro foi inventado pelo jornalista Mário Filho em 1932. Este desfile foi promovido pelo jornal *Mundo Esportivo*, que buscava um maior contato dos compositores dos morros com o público em geral. Nesta época o samba criado no Estácio já era tido como referência em outras regiões.

Na favela da Mangueira, por exemplo, surgiam nomes que se consagrariam como ícones na história da música brasileira como Carlos Cachça (1902-1999) e Cartola (1908-1980), que sempre faziam questão de se lembrar da importância e influência que os compositores do Estácio tiveram na fundação da escola de samba *Estação Primeira de Mangueira*. Em Osvaldo Cruz outro nome importante na trajetória do samba surgia, era Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (1901- 1949). Paulo da Portela foi amigo de Heitor dos Prazeres e, em 1923 ajudou a fundar o bloco *Vai como pode*, que seria o ponto que originaria a escola de samba da Portela em 1935. Ele foi, segundo Sérgio Cabral, “um dos mais expressivos líderes populares da vida carioca de todos os tempos”, e tinha como pregação, o fato de que os sambistas deveriam abandonar a imagem de malandro para que o preconceito sobre eles diminuísse.

Na favela da Mangueira surgiu no ano de 1927 um bloco chamado *Os Arengueiros*, que tinha uma índole um pouco mais agressiva de brincar o carnaval. Porém, quando este

bloco se organizou melhor originou, em 1929, a *Estação Primeira de Mangueira*, que levava este nome devido a se localizar na primeira parada de trens no subúrbio. Em Mangueira, os nomes de Cartola, Mestre Maçu, e Carlos Cachaca enriqueciam ainda mais o repertório do samba carioca com belas composições.

Com o passar dos anos, outras escolas de samba foram surgindo, evoluindo, e se transformando em grandes organizações em torno do samba. Isso tudo tendo como referencia inicial as inovações vindas do bairro Estácio de Sá, seguido da coerência administrativa que Paulo da Portela implantou em Osvaldo Cruz, e pelas tradições que a Mangueira estava por semear em sua história.

Considerações finais

Ao realizar um trabalho que tem como principal objetivo auxiliar o professor de música que, indiferente de ter ou não muito contato com a realidade do samba carioca, pretenda utilizar os elementos de uma cultura tão próxima para planejar suas aulas, pude comprovar o quão grande e proveitoso para o ensino prático e histórico de música são as nuances formadas em torno da criação de um gênero musical. Percebi durante a realização de minha pesquisa, que as características das modificações contínuas que o samba carioca sofreu durante as suas primeiras décadas se tornam mais explícitas ainda se as composições destas épocas forem apresentadas de forma prática. Para isso a proposta de se utilizar o canto orfeônico se tornou fundamental no processo de ensino e retenção de um repertório com o qual provavelmente a classe não estaria tão habituada a lidar. Esta metodologia de ensino musical se adapta também à realidade estrutural da maioria das escolas brasileiras, que não oferecem uma sala de aula equipada adequadamente ao professor.

A atividade proposta após cada sub-capítulo, faz com que a aula de história da música tenha o seu lado prático e musical, além da apresentação dos dados históricos. Devo ressaltar que estas atividades podem ser modificadas em função da forma de trabalho do professor, apenas procuro orientar que a seleção do repertório cumpre um importante papel na apresentação das evoluções do samba, desde os gêneros musicais que o precederam como a modinha, o lundu, e o maxixe, até a chegada dos compositores do Estácio.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. 2.Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora, 1986.

COSTA, Haroldo. *Na cadência do Samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: PAULO DE AZEVEDO LTDA, 1963.

DREYFUS, Dominique e outros. *Raízes musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: SESC – RJ, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Martins. *Como usar música em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2002. 3. ed. – (Coleção como usar na sala de aula).

GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

LIMA, Florêncio de Almeida. *O Canto Orfeônico no Curso Secundário*. Rio de Janeiro: PAULO DE AZEVEDO LTDA, 1960.

MACHADO, Afonso; MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2006.

OLINTO, Antonio. *Ary Barroso: A história de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed UFRJ, 2001.

SILVA, Marília T. Barboza; FILHO, Arthur L. de Oliveira. *Cartola: Os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983

SOARES, Maria Thereza de Mello. *São Ismael do Estácio: O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: Das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: Da modinha à canção de protesto*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes LTDA., 1974.

_____. *Música Popular: Um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ed: UFRJ, 2002.

VIANNA, Luis Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Ed., 2004.

Referências fonográficas

- ABEL FERREIRA. *Brasil, Sax e Clarineta*. Rio de Janeiro. Marcus Pereira, 1976.
- ASSIS VALENTE. *Assis Valente com Dendê*. Rio de Janeiro. Warner Music, 1999.
- ARACY DE ALMEIDA. *A música brasileira neste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo. SESC, 2001.
- ARY BARROSO. *Raízes do samba*. Rio de Janeiro. EMI Brasil, 2000.
- CLARA SANDRONI e MARCOS SACRAMENTO. *É Sim, Sinhô*. Rio de Janeiro. Independente, 1999.
- COPINHA. *A música brasileira neste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo. SESC, 2000.
- ELIS REGINA E TOM JOBIM. *Elis e Tom*. Rio de Janeiro. Philips, 1974.
- ISMAEL SILVA. *A música brasileira neste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo. SESC, 2000.
- ISMAEL SILVA. *Se você jurar*. Rio de Janeiro. RCA Victor, 1973.
- JOÃO BOSCO. *Caça a raposa*. Rio de Janeiro. RCA Victor, 1975.
- MARIO REIS E LUIZ BARBOSA. *Revivendo*. Rio de Janeiro. RVM, 1993.
- MARTINHO DA VILA. *Origens*. Rio de Janeiro. RCA Victor, 1973.
- MILTINHO. *Miltinho*. Rio de Janeiro. RGE, 1996. São Paulo. SESC, 2000.
- MPB 4. *MPB 4*. Rio de Janeiro. Elenco, 1966.
- NOEL ROSA E MARILIA BATISTA. *História musical de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Nilser, 1963.
- PIXINGUINHA. *Pixinguinha para crianças*. Rio de Janeiro. Multiletra Ed., 1999.
- ROBERTO RIBEIRO. *Poeira pura*. Rio de Janeiro. EMI. Odeon, 1977.
- VITOR TRINDADE E CARLOS CAÇAPAVA. *Airá Otá*. Rio de Janeiro. Dabliú, 2001.
- ZECA PAGODINHO. *Água da minha sede*. Rio de Janeiro. Universal Music, 2000.

