

Discursos sobre o samba:

Ressignificações na construção da identidade nacional no Rio de Janeiro da Primeira República

Discourses about samba: resignifications in the
construction of national identity in Rio de Janeiro during the
First Republic

PEDRO HENRIQUE SOUZA DOS SANTOS

Licenciado e pós graduado em História pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro.

souzapedro@edu.unirio.br

RESUMO: O período da Primeira República é um momento definidor, em diversos sentidos, da identidade nacional brasileira. Muitos agentes históricos disputaram os sentidos de ser brasileiro e os aspectos relacionados à cidadania no plano da sociedade civil. É desta maneira que o samba se apresenta como um objeto privilegiado na expectativa de compreender os debates desse período histórico, em especial os que dizem respeito às questões raciais, num momento em que a ideia de “raça” perpassava diretamente as expectativas e os horizontes políticos do que deveria ser entendido como brasileiro. É neste cenário que analisaremos uma série de entrevistas publicadas no periódico carioca O Jornal, assim como dois livros, de dois jornalistas – Francisco Guimarães e Orestes Barbosa – na expectativa de nos aprofundarmos na compreensão dos significados do samba para diversos grupos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: samba; identidade nacional; herança africana.

ABSTRACT: The period of the First Republic is a defining moment, in many ways, of the Brazilian national identity. Many historical agents disputed the meanings of being Brazilian and aspects related to citizenship at the level of civil society. It is in this way that samba presents itself as a privileged object in the hope of understanding the debates of this historical period, especially those relating to racial issues, at a time when the idea of “race” directly permeated expectations and political horizons of what should be understood as Brazilian. It is in this scenario that we will analyze a series of interviews published in the Rio newspaper O Jornal, as well as two books, by two journalists – Francisco Guimarães and Orestes Barbosa – hoping to deepen our understanding of the meanings of samba for various social groups.

KEYWORDS: samba; nacional identity; African heritage.

Introdução

A história da cidade do Rio de Janeiro está diretamente atrelada a um passado – e um presente – no qual diversos agentes históricos negros lutaram na expectativa de conquistarem e manterem o status de cidadão. A luta é longínqua, desde que o Rio de Janeiro é Rio de Janeiro. Um objeto privilegiado para trilharmos alguns caminhos na esperança de elucidarmos os percursos traçados por essa população é o samba, já que, segundo Muniz Sodré, “havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (...) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (SODRÉ, 1998, p.12). Luiz Antônio Simas e seu “xará” Luiz Rufino, afirmam que “em cada esquina da cidade em que se gargalha, se bebe e se versa um samba, haverá de se ajuremar um malandro e se transformar as encruzilhadas em campos de possibilidade”, pois, é “na miudeza da vida comum [que] os saberes se encantam e são reinventados os sentidos de mundo” (SIMAS, RUFINO, 2018, p.12-13).

Segundo Sidney Chalhoub, na segunda metade do século XIX, “os escravos e libertos do Rio haviam instituído uma cidade própria, possuidora de suas próprias racionalidades e movimentos” (CHALHOUB, 1988, p.87). Essa população utilizou-se da cultura, em especial, como ferramenta política na expectativa de garantir sua autonomia, alguns direitos e melhores condições de vida, como apontam Mestre Candeia e Isnard de Araújo

O negro e mulato jogados e abandonados pelo preconceito social e racial aos morros, às favelas, aos bairros e de baixo nível econômico das cidades, começaram a exprimir seu sofrimento, sua desesperança e também sua vontade alegre de viver na batucada, no

lundu, no maxixe, no choro, capoeira, no frevo, no caxambu, no jongo, no samba, no samba-choro, no samba-canção, no samba de breque, no samba batucada que em nossos dias representam grande parte do patrimônio do povo brasileiro (CANDEIA, ARAÚJO, 1978, p.5-6).

Seja ainda no período anterior à Abolição, tecendo minuciosamente uma rede de contatos e solidariedade para conquistarem sua alforria, seja após 1888, e mesmo com a consolidação da República no ano seguinte, mantendo esses laços de solidariedade como alternativa viável de organização política, a cultura foi uma ferramenta política importante para a população negra no Rio de Janeiro. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, por exemplo, aborda o fenômeno do “associativismo dançante”, que, ao longo dos séculos XIX e XX, foi um caminho de lutas para essa população. Através da criação de clubes de dança, esses agentes negros pautaram o debate sobre a consolidação de seus divertimentos como um direito ao lazer e atuaram na expectativa de serem reconhecidos como cidadãos plenos (PEREIRA, 2013; 2020).

Outro fenômeno importante para compreender os laços de solidariedade que foram fundamentais no horizonte político de uma população negra carioca são as escolas de samba. (CANDEIA; ISNARD, 1978; CABRAL, 2016; FERNANDES, 2001). Estas surgem no final da década de 1920, e perduram enquanto instituições de organização e representação para uma população negra até os dias de hoje. Através dessas organizações, esses agentes políticos negros, transformaram o carnaval carioca “numa das representações mais inequívocas da cidade e da identidade nacional brasileira” (FERNANDES, 2001, p.XVII). Construindo esse caminho através de negociação e conflito, e dando centralidade a uma série de significantes que diziam respeito à cultura negra local.

Outro campo de possibilidades, no que diz respeito a ferramentas políticas, foram os jornais. Muitas vezes atrelados a outras ferramentas, como as

escolas de samba e o associativismo dançante, os jornais tornaram-se um canal de comunicação fundamental dessa população negra, não só na cidade do Rio, mas também em outros lugares país adentro, como São Paulo. Paulina Alberto afirma que, em São Paulo, os grandes jornais, pertencentes à elite local, ofereciam poucos espaços para atuação de agentes negros, o que resultou no florescimento de uma imprensa negra especializada de pequena e média circulação. No Rio de Janeiro, o cenário era distinto. A partir de fenômenos como o associativismo dançante, por exemplo, a população negra carioca conseguiu acesso e espaço nos jornais de grande circulação na cidade. Lá, eles divulgavam seus eventos, concediam entrevistas, expressavam-se, ao fim e ao cabo (ALBERTO, 2015, p.125; PEREIRA, 2013; 2020).

A combinação de ferramentas políticas, como a relação entre o mundo do samba e os jornais, nos permite adentrar num universo cultural muito próprio da cidade do Rio de Janeiro. Seja por parte dos próprios sambistas, que aproveitavam esses espaços para afirmarem e reafirmarem certos tipos de identidades ou adentrarem no debate sobre a formação da identidade nacional, seja através de alguns jornalistas que tinham um relacionamento muito próximo com o mundo do samba. Em alguns casos, inclusive, eram ao mesmo tempo jornalistas e sambistas, como veremos mais adiante. Neste trabalho, vamos nos deter em três fontes documentais: uma série de entrevistas intitulada “Os reis do choro e do samba” realizadas pelo periódico carioca *O Jornal*, entre janeiro e fevereiro de 1925, assim como em dois livros, ambos publicados no ano de 1933, de autoria dos jornalistas Francisco Guimarães, popularmente conhecido como Vagalume e de Orestes Barbosa.

Partindo dessas fontes poderemos compreender alguns significados atribuídos ao samba naquele período, bem como entender a atuação de diversos agentes sociais, em especial frações da população negra carioca, na expectativa de terem sua cidadania reconhecida, inserindo a si próprios e suas formas de organização e manifestações culturais no processo de

debate e construção de uma identidade nacional.

Discursos sobre o samba: os reis do choro e do samba, Vagalume e Orestes Barbosa

A segunda metade do século XIX inicia um debate do qual aqueles que desejam compreender o Brasil não podem se furtar: a introdução das teorias raciais no Brasil. Segundo Lilia Schwarcz esse processo ocorreu a partir da década de 1870, com a chegada de um “novo ideário positivo-evolucionista”:

O que se pode dizer é que as elites intelectuais locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original. Diferentes eram os modelos, diversas eram as decorrências teóricas. Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania. É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso, para o estabelecimento das diferenças sociais (SCHWARCZ, 1993, paginação irregular)

Partindo desse ideário, diversos intelectuais da época passaram a defender, em maior ou menor grau, as teses raciais como ponto fundamental na construção do horizonte da nação brasileira. Sílvio Romero, em *História da Literatura Brasileira* (1888), defendeu a

possibilidade da miscigenação, com vistas ao embranquecimento, pois “acreditava no nascimento de um povo tipicamente brasileiro que resultaria da mestiçagem entre essas três raças [branca, negra e indígena] e cujo processo de formação estava ainda em curso”. Desse processo de mestiçagem, resultaria a “dissolução da diversidade racial e cultural e a homogeneização da sociedade brasileira, dar-se-ia a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos elementos não brancos” (MUNANGA, 1999, p.52). Outro intelectual que aderiu as teses raciais como forma de compreender a realidade brasileira foi Nina Rodrigues. Este conferiu às raças “o estatuto de realidades estanque, defendeu que toda mistura de espécies seria sinônimo de degeneração. (...) Para Nina éramos diferentes e essa diferença deveria ser levada a sério” (SCHWARCZ, 2009, p.93). Se para Romero havia ainda algum ponto positivo na miscigenação, mesmo que com o propósito do embranquecimento, para Rodrigues não havia nada de positivo. Segundo ele, a mistura em si da raça branca com outras raças geraria uma degeneração a ponto de levar uma civilização ao ocaso. Esses autores estavam incluídos num debate mais amplo, que tomava relevo, como aponta Schwarcz (1993), a nível internacional. Arthur de Gobineau, por exemplo, na França, defendia que “uma raça originalmente pura ao misturar-se com outras se tornava degenerada, perdia as suas qualidades essenciais, levando essa civilização ao declínio” (SANTOS DE SOUSA, 2013, p.23).

O que estava em jogo nesse debate “era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo” (MUNANGA, 1999, p.52), no caso, nação e povo brasileiros. Esse debate sobre a formação nacional vai atravessar e ser atravessado pelos sambistas. Começemos a nos debruçar sobre a série de entrevistas publicadas no periódico O Jornal.

Os entrevistados pelo periódico mostram em diversos momentos ter plena

ciência de que estão participando ativamente de um debate sobre a construção de um imaginário nacional. Um dos entrevistados, Victor Hugo Albuquerque, aponta que

as opiniões emitidas constituirão no futuro, o registo de uma época. (...) Os “folk-loristas” [*sic*] que não encontram senão a tradição verbal que altera os fatos de geração a geração terão n’O JORNAL, averbado para todo o sempre, o traço deixado por um punhado de autores de música do povo. Encarando seriamente a generosa iniciativa de O JORNAL, representa um inestimável e duplo serviço; serve para florescer as vaidades mais justas e serve para coletânea musical de uma época.¹

A citação aos folcloristas está longe de ser ao acaso. Segundo Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas, nesse mesmo período, diversos folcloristas estavam produzindo intelectualmente “na construção de uma versão musical e popular da suposta identidade nacional brasileira” (ABREU, DANTAS, 2016, p.13). Ao se inserirem nesse debate, os entrevistados, mesmo que não organicamente, aparentemente, e sim de uma perspectiva mais individual, vão esboçar caminhos e dialogar diretamente com a formação de uma identidade nacional através do debate racial, tendo o samba como mote principal.

Esse debate racial vai se dar através, em grande medida, do resgate de uma herança cultural africana, apresentando uma relação direta entre samba e África, tomando o samba como uma cultura diaspórica, e relacionando essa herança como parte constitutiva da formação do Brasil, mesmo que isso fosse feito de perspectivas bastante complexas, muitas vezes controversas, como veremos. É necessário destacar que neste momento político, diversos agentes históricos se apropriavam de um discurso racializante “para colocar uma herança racial ou cultural africana no centro das imagens da nação brasileira e para afirmar o seu próprio

pertencimento como afrodescendentes na nação” (ALBERTO, 2017, p.31). Sendo assim, tentavam se colocar como representantes “de uma civilização antiga que tinha contribuído, através de processos de fusão racial e cultural, para a formação da nacionalidade brasileira” (*Ibidem*, p.145). Contudo, como assinala Marc Hertzman, “esses indivíduos, no Rio, raramente tinham um contato (direto e conceitual) com a África Ocidental”, entretanto, mesmo assim, “encontraram maneiras de abraçar, moldar, definir e domesticar a ‘África’, e negociar o terreno entre suas comunidades e os muitos círculos sobrepostos de intelectuais, artistas e políticos da cidade [do Rio]” (HERTZMAN, 2013, p.24-25). Um desses exemplos pode ser encontrado na entrevista do sambista Sinhôⁱⁱ.

Ao ser interpelado para falar sobre as diferenças entre o choro e o samba, o sambista tece alguns comentários. Segundo ele “ambos procedem da alma africana”, tendo sido o samba “diretamente introvertido na alma brasileira pela alma negra do africano. O banzo africano, a poesia nostálgica de todo sofrimento da raça negra derramou-se na alma de nossa gente, com o seu ritmo nativo e bravo”, e o choro “vertido primeiramente na alma portuguesa para depois derramar-se na alma brasileira: chegou ao nosso país modificado pelas tonalidades e plangências próprias a terra lusa”. Mas ele vai além, e afirma que nós, brasileiros, “não temos a monotonia das raças puras. O nosso sangue é formado de vários sangues”, e que nele

fervem 2/5 da eloquência do sangue português, 2/5 da nostalgia do sangue africano e 1/5 da finura e maldade do sangue de outras gentes. Embora misturados esses sangues atuam no brasileiro conforme a dosagem maior ou menor. Mais africano, tanto mais afeito ao samba; tanto mais português, quando mais “choroso”.ⁱⁱⁱ

Outros entrevistados também vão relacionar o samba a uma herança

africana, já em diálogo com a identidade nacional que se construía no período. Chico da Bahiana se identifica como um “sambista de raça”, pois essa herança teria sido transmitida a ele através da sua avó, que era uma “preta mandinga”. Essa herança o teria conferido, quase que naturalmente, seus dotes para esta nobre arte: “Parece-me que o ritmo e os passos do samba são naturais e tão acessíveis as nossas pernas que elas se movimentam na cadência própria, independentemente da nossa vontade”^{iv}.

“Todo mundo sabe que o ‘samba’ nasceu na África”. Esse é o veredito de Octávio Vianna, mais conhecido como China^v, irmão do talentoso flautista Pixinguinha^{vi}. Segundo ele, “assim, como se atribui ao braço negro a grandeza do Brasil, para gozo dos fazendeiros até 1888, não lhe se pode recusar a infiltração nos costumes do povo”. China é mais prolixo para falar da relação entre samba, herança africana e formação nacional.

Dizem que o negro de puro sangue é burro; talvez seja verdade. Convenhamos, porém, que forneceu elementos para que fosse posta no mundo – a mulata, – a mulher que Deus, durante a semana da criação, esqueceu de colocar no Paraíso. Deixe lá que ao negro se deve esse trabalho de arte... pela metade. Quanto ao mulato, dizem também e eu confirmo – é sempre inteligente e sabido. O sr. Medeiros e Albuquerque escreveu, e eu li, que a raça negra não deu ninguém às nossas artes e às nossas letras. Quanto ao mulato, ninguém disse nada sobre o seu concurso, mas tenhamos consciência de proclamar que, a partir de Calabar, até hoje, o mulato tem sido tudo nesta terra, em todos os ramos especulativos do gênero humano: artista, padre, operário, general, soldado, poeta, tudo, tudo, até coronel. O mulato teima em negar o sangue africano quando tem o cabelo bom e a pele pouco encardida; mas o sangue ferve, – toda a África remota – aparece nele, quando menos espera. Deixo de me referir

a muitos mulatos, músicos de talento para não susceptibilizar a ilusão de brancura que vão gozando na vida. Quem tirou o “samba” e o trouxe para a sociedade, foi o mulato, de modo tão inteligentemente que o adaptou aos hábitos gerais e pegou de galho.^{vii}

A fala de China pode, e deve, causar, no mínimo, estranhamento, quando não choque. E certamente ela será analisada pormenorizadamente mais à frente, em momento oportuno.

Assim como Victor Hugo Albuquerque, que cita os folcloristas, China resgata o nome do “sr. Medeiros e Albuquerque”, que muito provavelmente se referia ao jornalista, professor e ensaísta José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque. Este publicou algumas obras sobre psicologia, e sobre testes de verificação de aprendizagem na década de 1920 (MONARCHA, 2008). O resgate desse nome na entrevista nada tem de casual, apenas reforça o conhecimento que estes tinham sobre os debates que vigoravam em sua época. Voltaremos a isso logo a frente.

No entanto, essa forma de abordar a herança africana, que parece ter como objetivo positivá-la, tornando-a uma ferramenta política, não encontra eco em todos os músicos entrevistados. Alguns, ao tomarem o samba como herança africana, vão tentar descaracterizá-lo enquanto cultura. É o caso, curiosamente, de Pixinguinha e do mestre J. Rezende, da banda do 6º batalhão da Força Policial.

Segundo o jornal, “não há quem desconheça o Pixinguinha o flautista consumado que tem deliciado os frequentadores de nossos teatros e cinemas”. Em sua entrevista, o músico condena contundentemente o samba:

O músico de facto deve, por amor à arte, condenar o samba, por concorrer para restrição do pensamento musical. (...) O samba é música primitiva, não corresponde a amplitude do pensamento musical. A arte quer amplitude e largueza de expressão. O samba tem apenas 4 compassos para solo e 4 para o coro. (...) É uma demonstração de fraqueza da imaginação musical. (...) Estou certo de que nenhum artista consciente recomenda o samba como tipo ou padrão musical. O mercado está cheio de sambas, está infectado de música de fancaria. Quando se fizer a desinfecção, isto é, quando o povo estiver enfarado, o samba voltará ao seio das macumbas e dos candomblés de onde saiu para prejudicar a boa música e o bom gosto.

Se o samba é “nefasto” – título utilizado para parte de sua entrevista – a melhor forma musical para expressar-se seria, segundo o músico, o choro, com status de “arte”. Se o samba tem “duas partes de 4 compassos” e limita a expressão dos músicos, o choro teria “três partes, cada uma tendo, no mínimo 8 compassos ou 16, a vontade do compositor. Reivindico para mim a gloria de haver introduzido, em nosso meio, choros em partes de 22 compassos cada uma”^{viii}.

As duras críticas de Pixinguinha parecem não ter agradado a diversos músicos de sua época. São dois indicativos disso: em primeiro lugar, no dia seguinte, o jornal publica uma espécie de nota de retratação de Pixinguinha; em segundo lugar, na entrevista do dia seguinte, mesmo que sem citar nominalmente o músico, Chico da Bahiana rebate a opinião do flautista.

Nessa nota, com tons de retratação, Pixinguinha diz:

A presteza da palestra não me permitiu que me detivesse sobre os autores de sambas, como devia fazê-lo. Não lhes nego inspiração, não lhes recuso talento. Entre os sambistas, há alguns que possuem sentimento e o exprimem com propriedade, embora o pensamento fique algemado, quando, em composições mais amplas, toda a emoção se desdobraria em obra duradoura. Citarei, entre eles, Sinhô, Caninha, Chico da Bahiana e outros mais.^{ix}

Mesmo ao fazer sua retratação, inclusive citando outros músicos da época, e observando serem talentosos, ele volta a afirmar sua visão de que o samba tem certas restrições, ou melhor, que o samba fica “algemado”. E muito provavelmente, ao apontar sobre “composições mais amplas”, onde seria possível, segundo ele, exprimir sentimentos com propriedade, estaria novamente hierarquizando, colocando o choro acima do samba.

Entre os sambistas de qualidade citados pelo flautista está Chico da Bahiana, justamente aquele que respondeu no mesmo tom as críticas expostas no dia anterior. Esse “sambista de raça”, como ele mesmo se intitula, afirma que o samba se desenvolveu, e que, do “samba africano” restaria somente “o motivo e o tema”. Ainda segundo ele, “não tem razão os que consideram o samba curto e limitado, para exprimir o pensamento musical”, já que, conforme a imaginação do compositor, vai se “aumentando o número de compassos, dentro das regras musicais. A exploração do motivo pode ser feita dentro de 8, 12 ou 16 compassos”. E vai além.

Se para Pixinguinha, o choro é a forma de expressão artística adequada, Chico da Bahiana inverte a equação, inclusive afirmando, provavelmente num verso cantado, que, no contexto da época, o samba parecia triunfante ante ao choro que estaria mingando, visão exatamente oposta àquela apresentada por Pixinguinha no dia anterior:

Depois que o samba entrou em circulação, o choro desapareceu. Ninguém sabe onde anda o choro, e os chorões choram de saudade. Por que razão, ao invés de chorar, que é fraqueza, eles não iniciam o combate ao samba? Evidentemente,
"Por mais que busque, não acho
Uma palavra que exprima:
- O choro, que está por baixo
- E o samba, que está por cima."^x

Ainda no que diz respeito a questões técnicas do samba, criticadas por Pixinguinha, o engenheiro Raul Silva também sai em defesa da amplitude técnica e imaginativa do samba:

Profligam o samba por ser uma música de poucos compassos, os que se dizem ou se julgam abalizados nos segredos da arte do som. (...) O facto de em poucos compassos compreender reminiscências tão distantes, tão controversas, parece-me digno de um estudo dos competentes. (...) Estou para mim que o samba com seus compassos restritos está para a música, como soneto, com seus quatorze versos está para a grande poesia. Exprime uma ideia enorme em pouco espaço e não é difícil por ser natural e espontâneo.^{xi}

Tanto a nota de retratação quanto a entrevista de Chico da Bahiana nos mostram a pluralidade de opiniões entre os músicos da época. Inclusive, vale destacar que, mesmo aqueles que se afastavam da imagem de sambista, diziam produzir "sambas". Era o caso de mestre J. Rezende, que também participou da série de entrevistas. Talvez por ser entrevistado depois de Pixinguinha, Rezende já sabia que suas críticas seriam mal recebidas:

Doa a quem doer, contrarie qualquer opinião, assim começou o Rezende, o samba existe apenas abstratamente; é uma criação fantástica e irreal. A bem dizer, não existe. (...) O que há, em realidade plena, não é samba, não é nada; é uma coisa sem arte, sem limpeza, sem emoção, muito primitiva, insossa, sem ritmo, sem graça, integrado no nosso meio musical, inutilizando a nossa música, – porque esta existe de fato.

É uma manifestação de desmedido mau gosto, querer provar que o samba é coisa que preste em se falando de música. O que há é o “jongo” grosseiro dos pretos africanos, transformado em música. (...) Portanto, samba não existe.

E, assim como Pixinguinha, Rezende faz a defesa do choro, mas também do maxixe, como os corretos responsáveis para exprimir “a emoção da nossa alma coletiva”. Entretanto, se o “samba ao pé do choro e do maxixe é uma bobagem, uma banalidade musical”, o músico precisa responder a indagação do entrevistador: por que ele é visto como um sambista? Ele assim é visto porque produziu sambas: “Eu também fiz umas coisas e denominei-as ‘samba’. Tive de acompanhar a onda, como compositor”, muito embora afirme que fez “sambas sem ser sambista”^{xii}.

Assim como Rezende, Pixinguinha, apesar de tecer duras críticas ao samba também produziu algumas músicas neste mesmo ritmo. Diz ele: “Fiz alguns sambas, fiz, porque sendo compositor de todos os gêneros e com aceitação, não quiz passar por incapaz ou inepto”^{xiii}. O fato de produzir sambas, mas não se identificar como sambista, não passou despercebido por outros entrevistados. Sebastião dos Santos Neves, “um dos novos no choro e no samba” e que se apresentou como “conhecedor dos segredos da feitura do samba”, critica essa postura de músicos como Pixinguinha e mestre Rezende:

Há muita gente, porém, com “fidúcia”, que, embora fazendo samba e dançando samba, tem vergonha de figurar no meio dos sambistas. O samba não desmerece nenhuma reputação. A pureza da verdade não degrada. O fato de o samba ferver na turbamulta da rua, abstendo-se de todos os preconceitos na sua comunicabilidade, não significa uma indignidade que encha de rubor a face de um homem de bem.

Segundo Neves, o samba é “uma expressão poética de nossa gente”. Mas mesmo fazendo essa afirmação, ele constata que entre a “boa sociedade”, que ele considera “a casta de gente que menos sofre com os rigores da vida, que vive cercada de todo conforto, até do supérfluo”, o samba “tem custado a escalar a montanha”. Entretanto, apesar das dificuldades, ele parece estar vencendo a barreira, mesmo que essa “boa sociedade” consuma o samba “a varejo, quando podia sambar em grosso e por atacado”^{xiv}.

Até aqui nos debruçamos nas entrevistas concedidas pelos músicos para o periódico *O Jornal*, no ano de 1925. Vamos partir agora para as outras duas fontes documentais: os livros *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores* de Orestes Barbosa (1933) e *Na Roda do Samba*, de Francisco Guimarães (1978). Ambos os livros são uma rica fonte para compreendermos alguns trajetos do nosso objeto musical.

Em primeiro lugar, vale apresentar rapidamente ambos. Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, nasceu em 1877, segundo Leonardo Pereira, “em uma família de trabalhadores negros que [Vagalume] descrevia como ‘pobres, porém laboriosos’” (PEREIRA, 2015, p.18). Ele se identificava orgulhosamente como um sujeito negro, como deixa bem claro em seu livro aqui analisado: “Eis porque dedico este capítulo a Eduardo Sebastião das Neves, aquele saudoso artista-negro, que tanto honrou a raça a que me orgulho pertencer” (GUIMARÃES, 1933, p.81). Começou trabalhando na Estrada de Ferro Pedro II até que, através de

laços sociais, consegue um emprego na redação do Jornal do Brasil, onde inicia sua carreira como jornalista. Cobrindo os acontecimentos policiais da noite carioca, acaba em contato com um universo amplo de sujeitos, assim como adentra o mundo noturno da boemia, passando a atuar como um importante interlocutor e fazendo de sua coluna

um canal de expressão, em perspectiva positiva, de formas culturais, dançantes e musicais que começavam a se gestar na confluência entre a sofisticação e harmonia dos bailes elegantes dos grandes clubes e as formas musicais tradicionais dos trabalhadores negros e mestiços que frequentavam os pequenos salões. (...) Em um momento no qual o regime republicano ainda tentava se afirmar, promovia assim um processo de comunicação cultural entre parcelas da sociedade com interesses e lógicas divergentes, em postura que ajudava a singularizá-lo no panorama da produção letrada do período (PEREIRA, 2015, p.21).

Já Orestes Barbosa, nascido no Rio de Janeiro, assim como Vagalume, em 1893, tem origem em uma família pobre, o levando a trabalhar, ainda jovem, nas ruas, vendendo doces e jornais. Há que se destacar que, diferentemente de Vagalume, Orestes Barbosa era um sujeito branco. Começa sua carreira nos jornais em 1911, atuando em diversas funções e periódicos do Rio de Janeiro. Enquanto atuava como jornalista, Barbosa foi também sambista e músico, compondo algumas canções, como, provavelmente a sua mais famosa obra, "Chão de estrelas", em parceria com Sílvio Caldas, lançada em 1937. Sendo assim, ambos os jornalistas acabaram, de maneiras distintas, tendo um contato muito íntimo com o mundo do samba, os credenciando a produzir, cada um ao seu estilo, uma obra sobre o gênero. Mas suas semelhanças param por aí, pois ambos tinham visões bastante distintas sobre o samba^{xv}.

Para Vagalume, o samba está entrando em seu ocaso, "vai assim aos

poucos caminhando para a decadência” (GUIMARÃES, 1933, p.100). Os grandes culpados são aqueles que Vagalume critica duramente os chamando de “plagiários”, “copistas”, “imitadores” e “autores de trabalhos dos outros”. Pessoas que estariam lucrando às custas de outras, levando a fama e os créditos pelos sambas, enquanto os “sambistas de verdade”, morando nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, estariam sendo “passados para trás”. E ele elege o maior responsável por isso: Francisco Alves. Este, um sujeito branco, é apresentado pelo jornalista como “padrasto, o pai adotivo de uma infinidade de sambas de gente dos morros da Mangueira, da Favela, São Carlos, Querosene” (*Ibidem*, p.50).

Mas, veja bem, Vagalume não critica quem ganha dinheiro produzindo seus próprios sambas. “Filho legítimo dos morros”, o samba morre “quando ele passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganância dos editores e dos *autores de produções dos outros...*”, como o Chico Viola, apelido de Francisco Alves, que é “autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, saídas do bestunto alheio” (*Ibidem*, p.34-36, grifos do autor). Sua crítica repousa sobre aqueles que atuam comprando sambas, copiando samba de outros, e levando os créditos por isso.

O que for bom e destinado a sucesso, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplácito do *consagrado autor* dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade são obrigados a torrá-los a 20\$000 e 30\$000, para que o Chico apareça, fazendo crescer a sua fama e desfrutando fabulosos lucros! (*Ibidem*, p.36, grifos do autor)

Não à toa que Vagalume apresenta como um nome de sucesso do mundo samba o nosso já conhecido Sinhô, reconhecendo que “nenhum autor,

proporcionou maior lucro aos editores que o "Sinhô" (*Ibidem*, p.62-63), mas ele teria feito isso sem plágio e cópia de outrem, muito embora também tivesse seus caminhos próprios. Segundo Vagalume, Sinhô "tinha uma amante pianista de uma casa de músicas da rua do Ouvidor, e, quem lá ia escolher músicas, ela, primeiramente, executava o que era do seu mulato..." (*Ibidem*, p.38-39). Entretanto, essas composições não teriam saídos do bestunto alheio. Contudo, o fato de criticar veementemente Francisco Alves, um músico branco, por tal prática, é bastante sintomático, ainda mais se tomarmos como contraponto justamente o nosso outro jornalista, Orestes Barbosa.

Para este, diferentemente de Vagalume, o samba caminhava de maneira oposta: "O samba venceu!" (BARBOSA, 1933, p.232). E entre os principais responsáveis por esta vitória estariam Francisco Alves e Mário Reis. Vale aqui, em primeiro lugar, trazer os elogios que Barbosa tece sobre Chico Viola:

Francisco Alves veio enviado pelo destino na hora certa para vibrar e dominar um momento histórico da cidade, esta grande hora em que nós definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual de cada quadrado de janela sai um pedaço de samba-canção. (...) Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o canto completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, pois, quando ele abre a boca, a alma carioca sai pela sua boca como um delírio, como um narcótico, uma voz que tem cristais e nuances de ocarina; um gorjeio humano, impressionante e comovedor (...) O seu nome marca uma fase a abre um caminho de sol (*Ibidem*, p.92-94).

Em segundo lugar, os seus comentários para Mário Reis:

claro de olhos cor de mel (...) foi buscar o samba nos desvãos soturnos do Buraco Quente, e da Pedra do Sal, para os ambientes da aristocracia, onde se cruzam, num trânsito mágico, a imponência heráldica das ricas e o deslumbramento primaveril das garotas, na confusão de faianças e almofadas de penas de avestruz. (...) Ele pegou a cabrocha de galho de arruda atrás da orelha, e o mulato bamba, *elevando-os*, perfumando-os com as essências da sua intimidade; pedindo licença e entrando com eles nos grandes palcos do mundanismo, dignificando-os, exaltando-os, consagrando-os, salvando-os de um desprezo injusto, e immortalizando-os no sucesso de edições, hoje obrigatórias, nas quais o samba tem as palmas justas que a sua emoção reclama de todos os corações (*Ibidem*, p.98-99, grifos meus).

Ainda segundo Barbosa, “a alta sociedade era uma grande dama apaixonada pelo seu criado esbelto, o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões, precisava somente de roupa nova e loção no cabelo” (*Ibidem*, p.97-98).

Acredito que com todo esse farto material, seja os fornecidos pela pena de Vagalume e Orestes Barbosa, seja as entrevistas do periódico O Jornal, podemos tecer alguns comentários sobre estes.

Debates e visões sobre a miscigenação: últimas pontuações

Como já dito anteriormente, as primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo momento de tentativa de delimitação da identidade nacional, sendo que diversos grupos sociais participaram ativamente desse

processo. Como exemplo, Mônica Pimenta Velloso cita o grupo dos intelectuais boêmios cariocas, que, através do humor, pensaram sobre as suas próprias identidades e seus lugares “não só na cidade, mas no conjunto da nacionalidade brasileira” (VELLOSO, 2015, p.23). Se um grupo de intelectuais paulistas sublinhava como característica marcante do carioca, sua “falta de seriedade”, os cariocas devolviam, ao buscar repensar o sentido de modernidade brasileira “através de uma linguagem de forte apelo visual”, marcada pelo humor, que acabava associando “humor e nacionalidade” (*Ibidem*, p.25-30).

Os intelectuais boêmios cariocas, nos termos propostos por Velloso, buscavam então pensar a “modernidade brasileira” tendo como mote principal as ruas, em especial “o submundo, a marginalidade, a boemia” (*Ibidem*, p.48). É interessante pensar, como sublinha Velloso, como, para esses intelectuais, “ante os impasses da modernidade, o humor se apresenta[ria] como canal de expressão” na expectativa de repensarem uma concepção de modernidade brasileira (*Ibidem*, p.302). Cabe então fazermos um paralelo com nossos sambistas aqui analisados. Se é através do humor que esses intelectuais boêmios estão repensando a modernidade brasileira, nossos sambistas utilizam-se do próprio samba como instrumento para pensar o Brasil, posicionando o samba como uma herança africana, e, partindo por esse caminho, buscando eles próprios serem compreendidos como cidadãos.

Devemos tomar nossas personagens como “mediadores culturais”, ou seja, como “homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”. Eles devem, portanto, serem tratados como “atores estratégicos nas áreas da cultura e política que se entrelaçam, não sem tensões” (GOMES, HANEN, 2016, p.9-10). Sua atuação acaba por conferir sentido a determinados bens culturais, ressignificando-os e reposicionando-os em um intrincado jogo político. É desta maneira que a população negra atua fazendo do samba

“um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p.16).

Alijados da sociedade política^{xvi}, esses agentes políticos passaram a atuar na sociedade civil^{xvii} na expectativa de conquistarem e assegurarem direitos e o status de cidadãos, fazendo do samba seu efetivo instrumento político. A partir da mediação cultural, eles se inseriam diretamente no debate sobre identidade nacional, mas, mais especificamente, sobre os significantes raciais presentes no samba.

Vimos nas entrevistas que a posição dos sambistas é heterogênea, complexa e muitas vezes bastante ambígua. Os entrevistados estavam cientes, ao que parece, do momento e do debate em que estavam se inserindo. O complemento da entrevista de Victor Hugo Albuquerque vem confirmar essa ideia:

O samba característico, o nosso samba, tem bases sólidas na raça; é a música de sangue, é uma expressão artística da etnologia brasileira. Radicado tão fundamente na alma popular, acha-se encouraçado na própria estrutura do nosso nacionalismo. Contra ele todos os combates são inúteis. (...) o samba é intangível. Perpetuar-se-á com a raça.^{xviii}

O músico, ao utilizar uma linguagem biologizante – “sangue”, “raça” – presente naquele momento, tece a defesa de que o samba é algo característico da “raça brasileira”, corre em nossas veias e nosso sangue. Suas palavras parecem complementar as de Sinhô, que apresenta seu modelo matemático, afirmando que o sangue brasileiro é composto por 2/5 de sangue português, 2/5 de sangue africano e 1/5 do sangue de outras gentes. Ao se apropriar do samba como artifício político, ambos estão apresentando a ideia de que o samba, com sua herança africana, é

constitutivo da identidade nacional. As palavras de China são mais ambíguas e sua posição é bastante confusa.

China parece abraçar, em certo sentido, a própria teoria da miscigenação. Voltemos às suas palavras. Ele afirma que talvez seja uma verdade o fato de que “negro puro sangue” seja burro. Contudo, conforme ocorre a miscigenação, e o fruto dela – o mulato – há uma espécie de melhora, já que o “mulato”, para China, “é sempre inteligente e sabido”. Sua posição, nesse sentido, se aproxima bastante daquela defendida por alguns intelectuais da época, na qual a miscigenação era um caminho frutífero a ser percorrido pelo Brasil. Entretanto, é nesse ponto que o músico parece divergir com aqueles defensores da miscigenação com vistas ao embranquecimento.

Sua defesa acalorada do “mulato” reside no fato da participação ativa desse sujeito na construção nacional. Ele teria sido “artista, padre, operário, general, soldado, poeta, tudo, tudo, até coronel”. E teria sido também este sujeito o responsável por “tirar” o samba, de maneira inteligente, adaptando-o aos hábitos gerais, segundo China. Se pensarmos esse discurso, aliado a crítica que o músico faz aqueles que gozam da “ilusão da brancura”, negando a “África remota”, no sangue que ferve no mulato, a posição de China fica ainda mais nebulosa. Ao mesmo tempo em que se aproxima bastante da teoria do embranquecimento, ele a complexifica e se afasta. Afirma que talvez seja verdade que o “negro puro sangue” é burro. É nesse sentido que se aproxima, e concorda que o embranquecimento tenha gerado o “mulato”, figura fundamental da sociedade em sua visão. Mas ele parece parar por aí nessa aproximação.

O “mulato” parece ser a figura principal da construção nacional, divergindo de uma visão racista com vistas ao embranquecimento como futuro nacional. Ele parece falar, até com certo orgulho, de uma herança africana

idealizada e criticando aqueles “mulatos” que podendo usufruir da “ilusão da brancura”, já que teriam “cabelo bom e pele pouco encardida”, preferem escamotear o sangue de uma “África remota” que ferve em suas veias. Sua posição é certamente bastante complexa, abraçando, até certo ponto, e mesmo utilizando, o linguajar das teorias raciais que tinham fôlego na época, enquanto tem uma visão própria e peculiar de como o embranquecimento funcionava. Isso tudo muito antes da ideia de uma “democracia racial” se consolidar e solidificar no imaginário brasileiro.

Se o discurso de China é bastante ambíguo e difícil de precisar, em alguns outros casos as coisas, apesar de complexas, parecem ser menos difíceis de compreender. O resgate de uma ideia de herança africana aparece, por exemplo, no discurso do músico Sinhô. Seu modelo matemático para descrever a sociedade, exposto mais acima, dá a entender que a “raça brasileira” seira composta de partes de sangue africano, português, e de outras gentes. Ao mesmo tempo que sua matemática somente constata o fato do brasileiro ter participações distintas em sua formação, o autor coloca em iguais partes o sangue português e africano (dois quintos, cada). Num momento onde o debate racial estava em voga, inclusive com sujeitos como Nina Rodrigues, que rechaçavam qualquer possibilidade de miscigenação, é interessante o posicionamento de Sinhô, atuando como um mediador cultural na defesa da inclusão de toda uma população negra, em pé de igualdade, visto sua matemática, com a população de origem branca e portuguesa.

Contudo, há aqueles que desejam se afastar da identificação como sambistas, como é o caso de Pixinguinha e o mestre J. Rezende, muito embora eles mesmo estivessem produzindo sambas. Essa aparente contradição é reveladora da popularidade do samba, como outros músicos vão sublinhar. Chico da Bahiana afirma que “se não fosse o favor do público, os sambistas se retrairiam”^{xix}. Outro músico entrevistado que vai no mesmo caminho é Thomazinho, nome artístico de João Thomaz de Oliveira Junior, que foi apresentado como “autor de vários sambas”, e como

diretor da orquestra do Cinema Paris. Segundo ele “nenhum músico profissional de caráter popular, neste nosso Rio de Janeiro, pode fugir a influência do samba. É que a profissão nos obriga a satisfazer o público, e só o público manda”^{xxx}. Para além, Marc Hertzman, ao analisar o nascente mercado musical naquele momento, apresenta cifras volumosas que circulavam nesse meio (HERTZMAN, 2013), o que também indica que muitos músicos provavelmente optavam também pelo samba por uma questão de mercado. Se há um público interessado e disposto a pagar para consumir, cria-se uma demanda natural.

Entretanto, há que se ponderar sobre o desejo que Pixinguinha e J. Rezende deixavam expressos em suas entrevistas: não serem entendidos como sambistas. Isso é um dado um tanto quanto revelador dos estigmas que pairavam sobre o universo cultural do ritmo que “fervia na turbamulta”, como afirmou Sebastião dos Santos Neves. Talvez, mais do que a “fidúcia” denunciada por Neves, o caminho adotado por Pixinguinha e Rezende fosse uma espécie de autodefesa. Num contexto pós-abolição, com os estigmas dos tempos escravocratas ainda muito latentes, se afastar do samba e se vincular a um ritmo, que como afirmou Sinhô, era mais ligado a alma portuguesa, como o choro, fosse um recurso na expectativa de alcançar sucesso e prestígio.

Pixinguinha e Rezende, contudo, ao tentarem se afastar do samba, acabavam caindo num caminho que flertava diretamente com o racismo, ao descaracterizarem o samba enquanto uma cultura. Para Rezende o samba é algo “sem arte”, “sem limpeza”, mas acima de tudo, é “primitivo”. O termo “primitivo” também é usado por Pixinguinha para caracterizar o samba, afirmando inclusive que ele estava infectando a sociedade, e que, em algum momento, haveria uma desinfecção, retornando os sambas para as “macumbas” e os “candomblés”, aspectos fortemente ligados a uma cultura negra urbana.

Tudo isso só nos mostra que o samba não pode ser tomado como algo

homogêneo, e muito menos, a partir de perspectivas simplistas. Não à toa, se afastar do estigma de sambista, não impediu que Rezende e Pixinguinha, na prática, também estivessem ligados a esse universo cultural, produzindo músicas que socialmente eram entendidas como sambas, mostrando como a situação era bastante complexa. Se outros enxergaram no samba uma oportunidade de dinheiro, reconhecimento e status social, isso não foi regra.

O debate entre Vagalume e Orestes Barbosa merece atenção por diversos motivos. Carlos Sandroni é um dos autores que já se debruçaram anteriormente nessa questão. Ao tentar atingir seu objetivo, que foi compreender as transformações do samba, no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1933, o autor analisa as obras dos jornalistas acima citados.

Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, 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 uma turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bambá e o malandro). Todos esses contrastes se ajustam perfeitamente ao quadro geral da diferença de estilo que é alegada pelos autores citados antes (SANDRONI, 2001, paginação irregular).

Essas transformações e mudanças são marcas de um “processo contínuo de repercussões recíprocas e seleção de elementos” (*Ibidem*, paginação irregular). Contudo, é necessário ir além na querela que envolve Vagalume e Barbosa.

O mote principal ser Francisco Alves, um cantor branco, assim como, em menor escala, Mário Reis – e, novamente citando Orestes Barbosa, um

sujeito “claro de olhos cor de mel”, responsável por dar ao samba roupa nova e loção de cabelo (BARBOSA, 1933, p.97-99) – não pode passar despercebido. Para além da questão envolvendo o tradicional e o moderno, a questão racial está intrinsecamente ligada a esse debate. Aqui estava em xeque uma camada bastante profunda: os projetos de miscigenação.

A defesa de que o samba é vitorioso, já na década de 1930, feita por Orestes Barbosa tem ligação direta com um certo “embranquecimento” do samba. Mário Reis teria sido o responsável por dignificar, exaltar, consagrar, salvar de um “desprezo injusto”. Dado o momento analisado, podemos contextualizar esse desprezo injusto como racismo. Teria então um homem branco salvado o samba, buscando nos desvãos soturnos e elevado e perfumado o samba e adentrado com ele na alta sociedade. Barbosa ainda afirma que, para o samba ser aceito, ou nas palavras de Sebastião dos Santos Neves, ser consumido pela “boa sociedade” em grosso e atacado, precisava de sujeitos brancos como Mário Reis e Francisco Alves. Este, segundo Barbosa, aquele que marcou uma fase, abriu um “caminho de sol” (BARBOSA, 1933, p.94).

A escolha de Mário Reis e Chico Viola como dois dos três responsáveis pela vitória do samba, na visão de Barbosa, tem uma conotação de miscigenação difícil de contornar. E é justamente parte da crítica de Vagalume. Ainda de acordo com Sandroni, alguns autores, dentre os quais o próprio Vagalume, pensava que o comércio de sambas era uma “exploração unilateral, em que compradores espertalhões, brancos e burgueses, sempre levavam a melhor sobre vendedores ingênuos, pretos e proletários” (SANDRONI, 2001, paginação irregular). Sandroni apresenta, inclusive, um outro olhar sobre a questão. Partindo da observação de alguns sambistas que viveram durante a Primeira República, ele afirma que “o comércio dos sambas também foi possibilitado pela tomada de consciência pelos sambistas de que eram donos de um *savoir faire* original, através do qual podiam auferir ganhos e inserir-se, ainda que às vezes

anonimamente, no nascente mercado cultural moderno" (*Ibidem*, paginação irregular). Essa é uma visão interessante que complexifica a questão.

Contudo, Francisco Guimarães não parece, em sua obra, acreditar que esse comércio, bastante criticado por ele, fosse porque alguns sujeitos brancos e burgueses fossem "espertalhões", em detrimento de vendedores "ingênuos, pretos e proletários". Havia um tom de denunciamento de práticas que refletiam lugares sociais ocupados por diversos atores numa sociedade ainda racialmente hierarquizada, e da qual sujeitos brancos como Chico Viola e Mário Reis levavam vantagem. Sendo assim, o ocaso do samba, destacado por Vagalume, talvez seja, subjetivamente, ao fim e ao cabo, justamente o processo de embranquecimento deste.

Vimos, ao longo do texto, como diversos atores sociais, em especial os sambistas, ao longo da Primeira República, especialmente nas décadas finais, atuavam na sociedade civil na expectativa de significarem e ressignificarem o samba. Utilizando o samba como ferramenta política, podemos compreender sua atuação através daquilo que Muniz Sodré chamou de "síncopa", e desenvolveu ao longo do seu livro *Samba, o dono do corpo* (SODRÉ, 1998), e que Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino posteriormente retomam:

Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos (...) basta dizer que a síncopa é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncopa rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (SIMAS, RUFINO, 2018, p.18).

Os sambistas, ao resgatarem a herança africana dentro de uma perspectiva de miscigenação muito própria, sem fazer uma necessária defesa do embranquecimento, como outros sujeitos de sua mesma época, por exemplo, Sílvio Romero, preenchiem de forma inesperada os espaços políticos conquistados ao longo das décadas. Eles atuavam tecendo a defesa e a inclusão deles próprios no caldo de brasilidade em formação. Apropriando-se do samba como ferramenta política, ressignificando termos como “raça” e “sangue” a partir de suas cosmovisões, buscavam reinventar o cotidiano e aproveitar brechas nesse campo de disputas que foi – e ainda é – a construção de uma identidade nacional.

NOTAS

- ⁱ “A palavra de um “novíssimo” no samba”. O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874, p.5.
- ⁱⁱ José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô, foi um dos pioneiros do samba. Sujeito negro, nascido no Rio de Janeiro em 1888, desde jovem teve contato com a música urbana carioca, incentivado por seu pai. Adepto do violão e do piano, Sinhô tocava diversos gêneros musicais, mas ficou conhecido como “O rei do samba”. Assim como outros sambistas da época, era frequentador das festas da casa de Tia Ciata, um dos pontos cruciais para entender o nascimento do samba carioca. Sinhô faleceu em 1930, em decorrência de problemas de saúde. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal/soa12440/sinho>>. Acesso em: 10 fev. 2021. *Nem sempre será possível trazer uma pequena descrição de todos os músicos citados. Farei isto dentro das possibilidades e desde já peço perdão ao caro leitor. Mas, vale destacar, que a própria dificuldade de encontrar determinadas biografias, por si só, já é um fato notório de que ainda resta um longo caminho a ser percorrido por nós, acadêmicos, para que possamos dar o devido valor a todos esses sambistas e músicos que tanto contribuíram com a nobre arte do samba.*
- ⁱⁱⁱ “Sinhô, o consagrado autor de música popular, concede uma entrevista ao O JORNAL”. O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed.01857, p.5
- ^{iv} “O nosso samba é dança em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.
- ^v Octávio Littleton da Rocha Vianna, mais conhecido como China, foi um violonista, pianista, compositor e tocador de banjo. Nascido no Rio, em 1888, músico negro e irmão de Pixinguinha, participou de alguns grupos musicais, como os Oito Batutas, junto de seu irmão, além de excursionar, com o grupo, para França em 1922 e Argentina, em 1922 e 1923. Faleceu em agosto de 1926, vítima de aneurisma da aorta torácica. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/china/>>. Acesso em: 09 fev. 2021.
- ^{vi} Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) foi um compositor, instrumentista, regente e arranjador, negro, nascido no bairro da Piedade, Zona Norte do município do Rio de Janeiro. O músico mudou-se da Zona Norte ainda criança, indo morar no Centro, mais precisamente no bairro do Catumbi. Seu pai, que era músico e tocava flauta em rodas de choro, percebe o talento do filho, que com seu cavaquinho acompanhava os choros do pai. Logo Pixinguinha troca o cavaquinho pela flauta. Estreia no mundo da música com apenas 13/14 anos, em 1911, pelo grupo Choro Carioca, mas também pelo rancho carnavalesco Filhas da Jardineira, bem como passa a tocar em teatro, primeiro como substituto, e logo efetivado. Em 1914, junto de amigos, cria o Grupo Caxangá, que dará mais notoriedade ao músico, que já estava próximo do seu companheiro da música e de vida Donga, bem como de João da Baiana, amigos inseparáveis, que se conhecem especialmente pelos encontros na Casa de Tia Ciata, na Praça Onze, Região Central e reduto negro, assim como pela presença constante nos ranchos carnavalescos. Autor de obras consagradas como “Carinhoso”, Pixinguinha falece em 1973 de infarto. Disponível em:

- <<https://pixinguinha.com.br/vida/>>. Acesso em: 04 fev. 2021
- vii “Octavio Vianna, ‘o China”, violão seguro e voz afinada dos “8 Batutas”. O Jornal, 29 de janeiro de 1925, ed.01869, p.5.
- viii “Um flautista de valor – Alfredo Vianna, o ‘Pixinguinha”. O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.
- ix *Ibidem*.
- x “O nosso samba é dança em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.
- xi “Há compatibilidade entre o samba e a mathematica, fala-nos um engenheiro”. O Jornal, 4 de fevereiro de 1925, ed.01875, p.5.
- xii “A opinião do Mestre J. Rezende”. O Jornal, 17 de fevereiro de 1925, ed.01888, p.5.
- xiii “Um flautista de valor – Alfredo Vianna, o ‘Pixinguinha”. O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.
- xiv “Fala-nos Sebastião dos Santos Neves”. O Jornal, 31 de janeiro de 1925, ed.01871, p.5.
- xv Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa3200/orestes-barbosa>>. Acesso em 24 ago. 2021. Para mais informações, consultar DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa. Repórter, cronista e poeta**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- xvi Aqui, o sentido atribuído a sociedade política tem origem no pensamento gramsciano. Este, entendendo o Estado como um ente composto por duas partes (sociedade política e sociedade civil), define sociedade política como “a ditadura, ou o aparato coercitivo que atua no sentido de fazer a massa de pessoas se conformarem ao modo como se produz e a economia em determinado momento” (GRAMSCI APUD LIGUORI, 2015, p.8), ou mesmo, definindo esta como formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob o controle das burocracias executiva e policial militar” (COUTINHO, 1989, p.76-77).
- xvii Ainda no que diz respeito ao debate gramsciano sobre a teoria do Estado ampliado ou integral, sociedade civil seria formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as Igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc. (COUTINHO, p.76-77). Vale destacar que tanto a sociedade civil quanto a política somente podem ser tomadas como distintas para questões teóricas, já que, para Gramsci, “na realidade, essa distinção é puramente metodológica e não orgânica, na vida histórica concreta, sociedade política e sociedade civil representam uma só entidade” (GRAMSCI APUD LIGUORI, 2015, p.32)
- xviii “A palavra de um “novíssimo” no samba”. O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874, p.5.
- xix “O nosso samba é dança em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.
- xx “Um reducto de ‘chorões’ teimosos”. O Jornal, 14 de fevereiro de 1925, ed.01885, p.5.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTO, Paulina L. **Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: Sua História, seus Poetas, seus Músicos e seus cantores.** Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- CABRAL, Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2016.
- CANDEIA; ISNARD. **Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz.** Rio de Janeiro: Lidador/SEEC-RJ, 1978.
- CHALHOUB, Sidney. Medo branco das almas negras: escravos, libertos e republicanos na Cidade do Rio. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, n.16, p.83-105, mar./ago. 1988.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre pensamento político.** Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- FERNANDES, Néelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro (1928-1949).** Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: _____ (orgs.). **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p.7-37.
- GUIMARÃES, Francisco. **Na Roda do Samba.** Rio de Janeiro: Typografia São Benedicto, 1933.
- HERTZMAN, Marc. **Making Samba: a new history of race and music in Brazil.** Carolina do Norte: Duke University Press, 2013.
- LIGUORI, Guido. **Gramsci's Pathways.** Boston: Brill, 2015.
- MONARCHA, Carlos. "Testes ABC": origem e desenvolvimento. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, São Paulo, v.28, n.1, p.7-17, jun. 2008.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Petrópolis: Vozes, 1999.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista Tempo*, Niterói, v.19, n.35, p.97-116, jul/dez. 2013.
- _____. No ritmo de Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e

_____. Nina Rodrigues: um radical do nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, v.35, n.69, p.13-33, 2015.

_____. **A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

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

SANTOS DE SOUSA, Ricardo Alexandre. A extinção dos brasileiros segundo o conde de Gobineau. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.21-34, jan/jun. 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Espetáculos das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Nina Rodrigues: um radical do pessimismo. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.90-103.

SIMAS, Luis Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.