

CADERNO DE TEXTOS  
DO CURSO  
SAMBA, FESTA E CULTURA POPULAR

Marcos Alvito – 2002 – 2<sup>o</sup>. semestre

(em: [www.opandeiro.net](http://www.opandeiro.net) )

Observação:

A apostila contém o material utilizado no curso. A citação de qualquer um dos textos deve cumprir os requisitos habituais de uma referência bibliográfica.

## PROGRAMA E BIBLIOGRAFIA

**UFF/CEG/ICHF/DEPTO. HISTÓRIA**

**Professor:** Marcos Alvito

**Disciplina:** **História da Cultura Popular no Brasil (GHT 04235)**

**Eixo Cron.:** Idade Contemporânea **Linha Temática:** Cultura, Mentalidades e Ideologias

**Período:** 2/2002

**Turma:** N 1

**Horário:** 4<sup>a</sup>: 18/20 - 6<sup>a</sup>: 18/20

**Ementa:** Temas de História da Cultura Popular no Brasil: vida cotidiana, religiosidades, festas, expressões artísticas e literárias das cidades e do meio rural.

**Programa de Disciplina**

**Título do Programa:** Samba, Festa e Cultura Popular

**Objetivos:** Aproveitar o estudo de caso do samba carioca para debater o conceito de cultura popular. Comentar os principais debates e contribuições da bibliografia acerca do samba, dando especial atenção às questões da tradição e da festa.

**Unidades:**

**I. Afinando os instrumentos**

- Definindo o samba
- Definindo cultura
- Definindo cultura popular

**II. Sons, danças e festas dos negros no Brasil**

**III. Primórdios do samba e das escolas de samba**

**Bibliografia:**

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1981. 2<sup>a</sup> ed.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- ALVITO, Marcos. "Puxando conversa" In: FILÉ, Valter. *Batuques, fragmentações e fluxos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000. pp.41-53.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARRETO, Paulo [João do Rio] *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1*. São Paulo, Brasiliense, s.d., 4<sup>a</sup> ed.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1982. 2<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ésquisse d'une théorie de la pratique*. Gênevê, Droz, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Raisons pratiques*. Paris, Seuil, 1994. (ed. brasileira: Campinas, Papyrus, 1996)
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo, Editora Moderna, 1996. 2.ed.
- \_\_\_\_\_. *As escolas de samba - Quê, Quem, Como, Quando e Porquê*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.
- \_\_\_\_\_. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1996.

- \_\_\_\_\_. "Breve história do samba" In: SALAZAR, Marcelo. *Batucadas de samba*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1991.
- CANDEIA & ISNARD. *Samba. Árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Ed. Lidador/ SEEC, 1978.
- CARNEIRO, Edison de Souza. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967.
- CARTOLA. *Projeto fita meus olhos*. Rio de Janeiro, UERJ/FUNARTE, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados - o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987.
- CARVALHO, Luís Fernando de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980.
- CHARTIER, Roger. "CULTURA POPULAR: revisitando um conceito historiográfico" - em: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, volume 8, no. 16, 1995, pp. 175-192.
- \_\_\_\_\_. *A História Cultural*. Lisboa, Difel, 1990.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia do samba*. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia - uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981. 3.ed.
- \_\_\_\_\_. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 4.ed.
- \_\_\_\_\_. "Treze pontos riscados em torno da cultura popular", **Anuário Antropológico**, 92(1994):49-67.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- GARDEL, André. *O encontro de Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ DGD/Divisão de Editoração, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1991.
- GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalho*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará,
- GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O samba, na realidade... (a utopia da ascensão social do sambista)*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, s/d.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido - Mitológicas I*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LOPES, Gustavo. *Samba e mercado de bens culturais (Rio de Janeiro, 1910-1940)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2001. mimeo.
- MACEDO, Valéria. "Totem e tabuleiro: o corpo da baiana nos requiebrs da canção". **Sexta-Feira**, número 4, 1999. pp.68-84.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milho: a malandragem e o samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- MONTES, Maria Lúcia Aparecida. "O erudito e o popular, ou escolas de samba: a estética negra de um espetáculo de massa", **Revista USP**, 32(1996-1997):6-25.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura (Biblioteca Carioca), 1995.

- SANDRONI, Carlos. *Feição decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001.
- SCHWARCZ, Lília Moritz & REIS, Leticia Vidor de Souza. *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro, FGV, 1985.
- SILVA, Marília T.B., CACHAÇA, Carlos & OLIVEIRA Fo., Arthur L. *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980.
- SILVA, Marília T.B. & MACIEL, Lygia dos Santos. *Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro, Funarte, 1989. 2.ed.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado - História Oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. 2.ed.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo, Art Editora, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- VIEIRA, Luís Fernando & VALENÇA, Luís Pimentel Suetônio. *Um escurinho direitinho - a vida e a obra de Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo, Brasiliense, 1994. 2.ed.
- \_\_\_\_\_. e ALVITO, Marcos (Orgs.) *Um século de favela*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ZYLBERBERG, Sônia. *Morro da Providência: Memórias da Favella*. Rio de Janeiro, Secr. Mun. Cult., 1992.

### **Vídeos**

- Nelson Cavaquinho, de Leon Hirzman. Funarte - Rio Filmes (1976). 18'
- O Fio da Memória, de Eduardo Coutinho. Rio Filme/Sagres, 1991. 115'
- Partido Alto, de Leon Hirzman. Funarte - Rio Filmes. (1973). 11'
- Vídeos do Projeto *Puxando Conversa*

### **Avaliação:** (Procedimentos de avaliação)

Serão sugeridos dois tipos de trabalhos:

- i. individuais: resenhas críticas, das leituras feitas ao longo do curso.
- ii. em grupo: seminários acerca de compositores de samba ou de escolas de samba

Ao final do curso o aluno fará uma auto-avaliação, por escrito, da qual deve constar a própria nota.

CRONOGRAMA DE LEITURAS:

#### **Leitura 1: (16 outubro)**

DA MATTA, Roberto. "Treze pontos riscados em torno da cultura popular", *Anuário Antropológico*, 92(1994):49-67.

#### **Leitura 2: (25 de outubro)**

BOURDIEU, Pierre. "Os usos do popular" In: *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990. pp.181-187.

#### **Leitura 3: (08 de novembro)**

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. "O erudito e o popular, ou escolas de samba: a estética negra de um espetáculo de massa", *Revista USP*, 32(1996-1997):6-25.

#### **Leitura 4: (20 de novembro)**

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, FGV, 1998. Capítulos 1 e 2.

**Leitura 5: (20 de dezembro)**

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Todo o livro, menos as entrevistas.

**Leitura 6: (8 de janeiro de 2003)**

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995. Capítulos 1-2; 6-9; conclusão.

**Leitura 7: (15 de janeiro de 2003)**

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos Santos. "Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba". In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, pp. 115-144.

**Obs:** As datas colocadas representam também **prazos de entrega de trabalhos** sobre os textos em questão

Leituras recomendadas:

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, FGV, 1998, pp. 9-64.

LOPES, Gustavo. *Samba e mercado de bens culturais (Rio de Janeiro, 1910-1940)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2001. mimeo. Capítulo II: "O samba e o sabonete", pp. 33-90.

MACEDO, Valéria. "Totem e tabuleiro: o corpo da baiana nos requiebro da canção". **Sexta-Feira**, número 4, 1999, pp. 68-84.

**Apresentação de Vídeos:**

**8 janeiro:** Um preto velho chamado Catoni. De Valter Filé. Nova Iguaçu - RJ. CECIP/TV Maxambomba.

**10 janeiro:** Nelson Cavaquinho, de Leon Hirzman. Funarte - Rio Filmes (1976). 18'

Partido Alto, de Leon Hirzman. Funarte - Rio Filmes. (1973). 11'

O dia em que Macunaíma e Gilberto Freyre visitaram o terreiro da Tia Ciata mudando o rumo da nossa História, de Sérgio Zeigler e Vitor Ângelo, SP, Quark Filmes (1998), cor, 20'.

**Seminários apresentados:**

29 de janeiro: Guilherme de Brito (alunos Theou Cunha e Luiz Augusto Rodrigues de Carvalho)

31 de janeiro: Padeirinho da Mangueira

**Auto-avaliações:** 5 fevereiro / **Avaliação do curso:** 7 fevereiro

Número de alunos inscritos: 87

Número de resenhas entregues e corrigidas: 74

## **Unidade I :**

### **Afinando os instrumentos**

- Definindo o samba
- Definindo cultura
- Definindo cultura popular

### Abertura: Música e mito

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o cozido – Mitológicas I*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp.24-26. "Abertura"

A relação entre os mitos e a música, ou melhor, a homologia estrutural [termo meu]:

"Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra, no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem **linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobilizou, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atingiu-o e dobrou-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade.**

Vê-se assim como a música se assemelha ao mito, que também supera a antinomia de um tempo histórico e findo, e de uma estrutura permanente. Mas, para justificar plenamente a comparação, é preciso avançá-la mais do que fizemos numa outra obra (*Antropologie structurale*, pp. 230-233). Como a obra musical, o mito opera a partir de um duplo contínuo. Um externo, cuja matéria é constituída, num caso, por acontecimentos históricos ou tidos por tais, formando uma série teoricamente ilimitada de onde a sociedade extrai, para elaborar seus mitos, um número limitado de eventos pertinentes; e, no outro caso, pela série igualmente ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, onde cada sistema musical seleciona a sua escala. O segundo contínuo é de ordem interna.

Tem seu lugar no tempo fisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e capacidade de atenção. São principalmente os aspectos neuropsíquicos que a mitologia põe em jogo, pelo cumprimento da narração, a recorrência dos temas, as outras formas de retornos e paralelismos que, para serem corretamente localizados, exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, em todos os sentidos o campo do relato à medida que se desdobra diante dele. Tudo isso se aplica igualmente à música. Mas, além do tempo psicológico e até visceral, que a mitologia certamente não ignora, já que uma história contada pode ser 'palpitante', sem que seu papel seja tão essencial quanto na música: todo contraponto age silenciosamente sobre os ritmos cardíaco e respiratório.

Limitemo-nos a esse tempo visceral para simplificar o raciocínio. Diremos então que **a música opera por meio de dois moldes. Um é fisiológico e, portanto, natural; sua existência se deve ao fato de que a música explora os ritmos orgânicos \*, e torna assim pertinentes certas discontinuidades que de outro modo permaneceriam no estado latente, como que afogadas na duração. O outro é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujos números e intervalos variam de acordo com a música.** Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante, exprimindo relações que os sistemas politonal e atonal encavalam, mas não destroem.

A missão do compositor é alterar essa discontinuidade sem revogar-lhe o princípio; quer a invenção melódica cave lacunas no molde, quer, também temporariamente, ela tape ou reduza os buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para **o ritmo, já que, através deste segundo meio, os tempos do molde fisiológico, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso.**

**A emoção musical** provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido à sua sujeição a uma dupla



periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação. Se o compositor retira mais, experimentamos uma deliciosa sensação de queda; sentimo-nos arrancados de um ponto estável no solfejo e lançados no vazio, mas somente porque o ponto de apoio que nos é oferecido não se encontra no local previsto. Quando o compositor tira menos, ocorre o contrário: obriga-nos a uma ginástica mais hábil do que a nossa. Ora somos movidos, ora obrigados a nos mover, e sempre além daquilo que, sós, nos sentiríamos capazes de realizar. O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, espera inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevisíveis que permitirão vencê-las. Ainda equívoco na partitura, que o revela

*'...irradiando uma sagração  
Mal calada pela própria tinta em soluções sibilinos'*

**o desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele.** Em ambos os casos, observa-se com efeito a mesma inversão da relação entre o emissor e o receptor, pois é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: **a música se vive em mim, eu me ouço através dela. O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executores.**

Se perguntarmos então **onde se encontra o verdadeiro núcleo da obra, a resposta necessária será que sua determinação é impossível. A música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais de que apenas a sombra é atual, com aproximações conscientes (uma partitura musical e um mito não podendo ser outra coisa) de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhes são consecutivas.** No caso do mito, intuimos o porquê dessa situação paradoxal: deve-se à relação irracional que prevalece entre as circunstâncias da criação, que são coletivas, e o regime individual do consumo. Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. **Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural.** É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num berço virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que ele apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele. **A música coloca um problema muito mais difícil, já que ignoramos completamente as condições mentais da criação musical.** Em outras palavras, não sabemos qual é a diferença entre esses espíritos raros que secretam música e aqueles, incontáveis, em que o fenômeno não ocorre, embora se mostrem geralmente sensíveis a ele. A diferença é, no entanto, tão marcada, manifesta-se tão precocemente, que supomos apenas que implica propriedades de uma natureza particular, situadas certamente num nível muito profundo. **Mas o fato de a música ser uma linguagem - por meio da qual são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emití-las, e de, entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível - faz do criador um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave do seu progresso."**

\* O surdo e a batida do coração...

## O SAMBA DEFINIDO PELOS PRÓPRIOS SAMBISTAS

### QUEM É DE SAMBAR (Sombrinha e Marquinho PQD)

**Quem é de sambar vem agora/ Vem agora, vem agora/** Prá dizer no pé não tem hora/ Não demora, não demora/ **Quem samba procura o prazer de viver/ Desfaz essa mágoa que só faz sofrer/ Que o samba tá pronto pra te receber/ Meu samba é puro, não deixa em apuro/ Quem quer encontrar solução/ É a receita de Deus, é uma religião/ Que faz o fraco se fortalecer/ E o indeciso por os pés no chão/ Se é mal de amor não deixa doer/ É um remédio pro coração/ Meu samba não pede passagem/ Nem leva bagagem de mão/ Em qualquer canto ele está/ Porque é dele esse chão/ Com sua força de contagiar/ Vai cativando quem não quer chegar/ Mas sei bem que tem gente no fundo/ Querendo sambar,/ É, mas sei que tem gente no fundo querendo sambar/ **Meu samba é a arte mais pura/ É a nossa mistura,/ Cultura que é bem popular/ É, mas sei que tem gente no fundo/ Querendo sambar/ Meu samba merece respeito/ E não dá o direito/ A quem só quer discriminar/ É, mas sei que tem gente no fundo/ Querendo sambar/ Quem é de sambar, vem agora.** (ARRANCO DE VARSÓVIA – Quem é de sambar)**

**Definido o SAMBA:** o que é, como surge, suas qualidades, seus efeitos, de onde veio, para onde vai, segundo os próprios sambistas...

### De onde vem

### FEITIO DE ORAÇÃO (Noel Rosa – Vadico – 1933)

Quem acha, vive se perdendo/ Por isso agora eu vou me defendendo/ da dor tão cruel dessa saudade/ que por infelicidade, meu pobre peito invade/ **O samba, na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba, então, nasce do coração/** Por isso agora, lá na Penha vou mandar/ O meu moreno pra cantar com satisfação e com harmonia/ Essa triste melodia/ Que é **meu samba em feitio de oração/ O samba, é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio/ Sambar, é chorar de alegria/ é sorrir de nostalgia/ dentro da melodia.** (FRANCISCO ALVES & CASTRO BARBOSA – Noel Rosa – *Feitio da Vila* – selo REVIVENDO)

### ALEGRIA (Assis Valente/ Durval Maia)

Alegria, pra cantar a batucada,/ As morenas vão sambar,/ **Quem samba tem alegria/ Minha gente era triste e amargurada/ Inventou a batucada / Pra deixar de padecer/ Salve o prazer/** Da tristeza não quero saber/ A tristeza me faz padecer/ Vou deixar a cruel nostalgia/ Vou fazer batucada/ De noite e de dia. (JOÃO NOGUEIRA – Assis Valente – *Acervo Funarte*)

### A VOZ DO MORRO (Zé Ketí, 1955)

**Eu sou o samba/ A voz do morro, sou eu mesmo, sim senhor/** Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ **Eu sou o rei dos terreiros/ Eu sou o samba/ Sou natural daqui do Rio de Janeiro/ sou eu quem levo a alegria/ Para milhões de corações brasileiros/** Mais um samba/ queremos samba/ quem está pedindo é a voz do povo, do país/ viva o samba/ vamos cantando/ **Essa melodia pro Brasil feliz** (CONJUNTO A VOZ DO MORRO - Zé Ketí, Paulinho da Viola, Nélson Sargento, Élton Medeiros, Seu Jair do Cavaquinho)

### QUANDO BATE UMA SAUDADE (Paulinho da Viola)

"Esta é a minha homenagem aos poetas do samba, e àqueles que carregam, com todo o carinho, a sua **chama**"

**Vem/ Quando bate uma saudade/ triste/ carregado de emoção/ ou aflito quando um beijo já não arde/ no reverso inevitável da paixão/ Quase sempre um coração amargurado/ pelo desprezo de alguém/ é tocado pelas cordas de uma viola/ é assim que o samba vem/ Quando um poeta se encontra/ sozinho num canto qualquer do seu mundo/ Vibram acordes, surgem imagens/ soam palavras, formam-se frases/ mágoas/ tudo passa com o tempo/ lágrimas/ são as pedras preciosas da ilusão/ quando surge a luz da criação no pensamento/ ele trata com ternura o sofrimento/ e afasta a solidão.** (PAULINHO DA VIOLA)

**DESDE QUE O SAMBA é SAMBA (Caetano Veloso e Gilberto Gil)**

A tristeza é senhora/ Desde que o samba é samba é assim/ A lágrima clara sobre a pele escura/ À noite a chuva que cai lá fora/ Ilusão apavora/ Tudo demora em ser tão ruim/ Mas alguma acontece/ No quando agora, enfim/ Cantando eu mando a tristeza embora/ O samba ainda vai nascer/ O samba ainda não chegou/ O samba não vai morrer/ Veja, o dia ainda não raiou/ **O samba é pai do prazer/ O samba é filho da dor/ O grande poder transformador (CAETANO VELOSO)**

**NADA DE ROCK ROCK (Heitor dos Prazeres)**

Moçada, **nosso caso no Brasil/ É samba: é um pandeiro, uma mulata e um crioulo com passo de bamba/ um violão, uma cuíca, uma mulata cheia de miçanga/ Nada de rock rock, de rock rock/ Nós queremos é samba/ Um samba bem tocado, ritmado, cheio de remelexo/ uma mulata bem sensata, requebrando, faz cair o queixo / Sabe lá o que isso ?/ Onde tem um bamba/ Nada de rock rock, de rock rock/ Nós queremos é samba (HEITOR DOS PRAZERES, Heitor dos Prazeres e sua gente)**

**PODER DA CRIAÇÃO (João Nogueira/ Paulo César Pinheiro)**

Não, ninguém faz samba só porque prefere/ Força nenhuma no mundo interfere/ Sobre o poder da criação/ Não, não precisa se estar nem feliz, nem aflito/ Nem se refugiar em lugar mais bonito/ Em busca de inspiração

Não, ela é uma luz que chega de repente/ Com a rapidez de uma estrela cadente/ Que acende a mente e o coração/ É, faz pensar/ Que existe uma força maior que nos guia/ Que está no ar/ Vem no meio da noite ou no claro do dia/ Chega a nos angustiar/ E o poeta se deixa levar por essa magia/ E um verso vem vindo/ E vem vindo a melodia/ E o povo começa a cantar/ Lá, lalalá, lá, lá, laralalá... (JOÃO NOGUEIRA - *João Nogueira – Meus Momentos – 2 CDs*)

O que é

**RECEITA DE SAMBA (Jacob do Bandolim)**

(JACOB DO BANDOLIM – *A História do Nosso Samba cantada por seus mestres – volume 3*)

**O SAMBA NÃO PODE PARAR (Dilce Coutinho, Fabrício do Império e Paulo George) / LEVA MEU SAMBA (Ataulpho Alves) / NA CADÊNCIA DO SAMBA (Ataulpho Alves, Paulo Gesta e Matilde Alves)**

Mas **o samba não pode parar**, não,/ não, não pode parar/ não, não, não pode parar/ Leva **meu samba/ meu mensageiro**/ esse recado/ para o meu amor primeiro/ vai dizer que ela é/ a razão dos meus ais/ não, não posso mais/ Eu que pensava que podia lhe esquecer/ Mas qual o que aumentou o meu sofrer/ Falou mais alto no meu peito uma saudade/E para o caso não há força de vontade/ **Aquele samba foi pra ver se comovia seu coração**/ Onde eu dizia: vim buscar o meu perdão/ Quero morrer numa batucada de bamba/ **Na cadência bonita do samba**/ Sei que vou morrer não sei o dia/ Levarei saudade da Maria/ Eu sei que vou morrer não sei a hora/ Levarei saudade da Aurora/ Quero morrer numa batucada de bamba/ **Na cadência bonita do samba**/ Mas o meu nome ninguém vai jogar na lama/ Diz o dito popular/ morre o homem fica a fama/ A chuva tá caindo/ Mas o samba não pode parar/ Não! Não!/ Não pode parar, não, não/ Não pode parar/ Essa chuva miúda/ Para o sambista é uma coisa à toa/ chuva miúda no samba, malandro, é garoa/

Essa chuva é sereno/ Que não molha mais ninguém/ Cada pinga que cai/ É mais um sambista que vem/ Mas o samba não pode parar/ Não, não pode parar/ **O samba é a força do povo/ Até parece temporal/ É o sol nascendo novo/ Na manhã de Carnaval/ Mas o samba não pode parar**/ Não, não, não pode parar. (DONA YVONE LARA E ATAULPHO ALVES Jr.)

**VIVA MEU SAMBA (Billy Blanco)**

**Violão, pandeiro/ Tamborim na marcação/ E reco-reco/ Meu samba**, viva meu samba/ Verdadeiro porque tem/ Teleco-teco/ Venho do reino do samba/ Brilhar no asfalto/ E na forma de samba/ Vem o morro também/ **Faço da minha tristeza/ Um carnaval de beleza/ Que as outras terras não tem**/ Toda a riqueza do mundo/ Não vale um terreiro/ Onde eu faço meu samba com

simplicidade/ Com as pastoras na rua/ Com um pedaço de lua/ E a palavra saudade. (ZÉ RENATO – Elton Medeiros, Mariana de Moraes, Zé Renato – *A alegria continua*)

#### **PRÁ QUE DISCUTIR COM MADAME (Janet de Almeida e Haroldo Barbosa)**

**Madame diz que a raça não melhora/ que a vida piora, por causa do samba/ Madame diz que o samba tem pecado/ que o samba, coitado, devia acabar/ Madame diz que o samba tem cachaça/ mistura de raça, mistura de cor/ Madame diz que o samba, democrata/ é música barata/ sem nenhum valor/ Vamos acabar com o samba/ madame não gosta que ninguém sambe/ vive dizendo que o samba é vexame/ prá que discutir com madame/ No carnaval que vem também concorro/ meu bloco de morro vai cantar opera/ e na avenida, entre mil apertos/ vocês vão ver gente cantando concerto/ Madame tem um parafuso a menos/ só fala veneno/ Meu Deus, que horror/ **O samba brasileiro, democrata/ brasileiro na batata/ é que tem valor** (ARRANCO DE VARSÓVIA – *Quem é de sambar*)**

#### **SE É PECADO SAMBAR (Manoel Santana)**

Se é pecado sambar/ A Deus eu peço perdão/ Mas não posso evitar a tentação/ De um samba dolente/ Que mexe com a gente/ Fazendo endoidecer/ É um tal de me pega, me solta, me deixa sambar até morrer/ **Se eu pudesse viveria/ Para o samba eternamente/ Pois o samba é alegria/ Que conquista toda a gente/** Só o samba é culpado/ De eu abandonar meu lar/ Se Sambar é pecado/ Deus queira me perdoar. (ELTON MEDEIROS E MARIANA DE MORAES - Elton Medeiros, Mariana de Moraes, Zé Renato – *A alegria continua*)

#### **SAMBA DO MEU DRAMA (Paulinho da Viola e Elton Medeiros)**

**Samba/ com você posso falar do meu drama/** Ela diz que o mundo agora lhe chama/ E o nosso amor terminou/ **Samba/ Você bem conhece os meus desenganos/** E aquela de quem tanto reclamo/ Desconhece o grande mal que causou/ Samba/ Desta vez não trago alegria/ Nem precisa soprar melodias/ Que eu não posso cantar/ Venha/ Dê-me um verso sem traços de mágoa/ Pois, quem sabe, talvez ele traga/ Um alívio pro meu penar/ Esse amor que tanto quero/ Pelo qual me desespero/ Não escuta o meu cantar/ E agora que vem o castigo/ Só você é quem pode me consolar/ Sinto a voz do desencanto/ Me dizer: ela nunca voltará/ Portanto, **você meu amigo/** Não deixe meu sonho acabar. (ELTON MEDEIROS com part. P.Viola – *Aurora de Paz*)

#### **O SAMBA É MEU DOM (Wilson das Neves)**

O samba é meu dom/ Aprendi bater samba/ Ao compasso do meu coração/ De quadra, de enredo/ De roda na palma da mão/ De breque, de partido-alto/ E o samba-canção/ O samba é meu dom/ Aprendi dançar samba/ vendo o samba de pé no chão/ No Império Serrano,/ a escola da minha paixão/ No terreiro, na rua, no bar,/ gafeira e salão/ O samba é meu dom/ Aprendi cantar samba/ com quem dele fez profissão/ Mário Reis, Vassourinha/ Ataulfo, Ismael, Jamelão/ Com Roberto Silva, Sinhô,/ Donga, Ciro e João (Gilberto)/ O samba é meu dom/ Aprendi muito samba/ com quem sempre fez samba bom/ Silas, Zinco, Aniceto, Anescar,/ Cachinê, Jaguarão/ Zé-com-fome, Herivelto,/ Marçal, Mirabeau, Henricão/ O samba é meu dom/ É no samba que eu vivo,/ do samba é que eu ganho/ o meu pão/ E é num samba que eu quero morrer/ de baquetas na mão/ Pois quem é do samba/ Meu nome não esquece mais, não. (WILSON DAS NEVES, *Som sagrado*)

#### **O SAMBA É MINHA NOBREZA (Teresa Cristina/ Hermínio Bello de Carvalho/Luciane Menezes)**

Bom dia, boa tarde, boa noite/ Deus esteja com vocês/ Não repare na modéstia/ Desta casa de plebeus / Se cantar é o que nos resta/ o fazemos com prazer/ Portanto, meus senhores, crianças e senhoras/ Divirtam-se à vontade nessa festa/ **o samba é uma grande escola, de arte, amor e beleza/ o samba faz parte da natureza/** Bem mais do que uma simples escola/ que faz do sambista uma alteza/ **O samba enfim é a própria nobreza** (*O samba é minha nobreza*)

Seus efeitos

#### **APOTEOSE AO SAMBA (Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola)**

**Samba, quando vens aos meus ouvidos/ embriagas meus sentidos/ trazes inspiração/ a  
dolência que possuis na estrutura/ é uma sedução/ vai alegrar o coração daquela criatura/  
que com certeza está sofrendo de paixão/ Samba, soprado por muitos ares/ atravessaste os  
sete mares/ com evolução/ o teu ritmo quente/ fica ainda mais ardente/ quando vem da alma  
de nossa gente/ eu quero que sejas sempre/ meu amigo leal/ não me abandones, não/ vejo em  
ti o lenitivo ideal/ em todos os momentos de aflição/ és meu companheiro, inseparável de  
tradição/ devo-lhe toda gratidão/ samba, eu confesso/ és a minha alegria/ eu canto para  
esquecer a nostalgia. (PAULINHO DA VIOLA)**

#### **SAMBA DA MINHA TERRA (Dorival Caymmi)**

**O samba da minha terra/ deixa a gente mole/ quando se canta, todo mundo bole/ Quem não  
gosta de samba/ bom sujeito não é/ É ruim da cabeça ou doente do pé/ Eu nasci com o  
samba/ No samba me criei/ e do danado do samba nunca me separei (DORIVAL CAYMMI)**

#### **EU SAMBO MESMO (Janet de Almeida)**

Há quem sambe muito bem/ há quem sambe por gostar/ há quem sambe/ por ver os outros  
sambar/ Mas eu não sambo/ para copiar ninguém/ **Eu sambo mesmo com vontade de sambar/  
porque no samba eu sinto o corpo remexer/ E é só no samba que eu sinto prazer/ é só no  
samba que eu sinto prazer/ ah! Quem não gosta do samba/ não lhe dá valor/ não sabe  
compreender/ um samba quente/ harmonioso e buliçoso/ mexe com a gente/ dá vontade de  
viver/ a minoria diz que não gosta/ mas gosta/ e sofre muito/ quando vê alguém sambar/ faz força,  
se domina/ finge não estar/ tomadinho pelo samba/ louco prá sambar/ é só no samba que eu  
sinto prazer/ é só no samba que eu sinto prazer/ é só no samba que eu sinto prazer/ é só no  
samba que eu sinto prazer/ é só no samba que eu sinto prazer (JOÃO GILBERTO)**

#### **EU CANTO SAMBA (Paulinho da Viola)**

**Eu canto samba/ Porque só assim eu me sinto contente/ Eu vou ao samba/ Porque longe  
dele não posso viver/ Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade/ se fico sozinho ele vem  
me socorrer/ Há muito tempo eu escuto esse papo furado/ dizendo que o samba acabou/ só se foi  
quando o dia clareou/ O samba é alegria/ falando coisas da gente/ se você anda tristonho/ no  
samba fica contente/ segura o choro criança/ vou te fazer um carinho/ levando um samba de  
leve/ nas cordas do meu cavaquinho. (PAULINHO DA VIOLA)**

#### **RODA DE SAMBA (Jair do Cavaquinho/Clebinho)**

**Em roda de samba, meu bem/ eu sempre fui amarrado/ Ouço bons versos no samba rasgado/  
Me proporcionam alegria sem fim/ Se entro no samba esqueço da vida/ Se vão meus  
deveres no meio de bambas/ Eu sinto prazer e esqueço os problemas/ Que afligem a mim/  
Do samba eu não deixo/ Nem que me dê ouro ou muito dinheiro/ Pois eu vivo assim de  
janeiro a janeiro/ Assim vou morrer, Deus permita que sim/ Pois tenho certeza que fazendo assim/  
Muita gente censura/ Mas não sabem eles/ Oh! Quanta doçura/ Que existe no samba em me  
fazer feliz (SEU JAIR DO CAVAQUINHO)**

#### **VIVER (Candeia)**

Lá, lá iá, lá iá/ Eu digo, até posso afirmar: **vive melhor quem samba/ Eu digo, até posso afirmar:  
vive melhor quem samba/ Vou pela rua cantando/ e o clarão da lua vem ornamentar/ sim, vou  
levando alegria/ prá Dona Tristeza alegre ficar/ abra a janela do peito/ e deixa o meu samba  
passar/ samba não tem preconceito e já vai te libertar/ a liberdade dos prantos/ e dos  
desencantos que a vida nos deu/ a liberdade que canto/ é amor, esperança/ pra quem já  
sofreu/ cada qual que olhar para trás/ verá que sempre há uma razão de viver/ quem guerreia pela  
paz/ a verdadeira paz nunca há de ter/ cantem todos como eu faço/ perdoem os fracassos/ a vida é  
tão curta/ enquanto se luta, se samba também/ noite fria, enluarada, fim de madrugada/ feliz vou  
cantando/ cantando a alegria que o samba contém/ Lá, lá iá, lá iá/ Eu digo, até posso afirmar:  
vive melhor quem samba (CANDEIA)**

Para onde vai

### **AGONIZA MAS NÃO MORRE (Nélson Sargento)**

**Samba, agoniza mas não morre/ Alguém sempre te socorre/ Antes do suspiro derradeiro/ Samba, negro forte, destemido/ Foi duramente perseguido/ Na esquina, no botequim e no terreiro/ Samba, inocente pé no chão/ a fidalguia do salão/ Te abraçou, te envolveu/ Mudaram, toda a tua estrutura/ Te impuseram outra cultura e você não percebeu (NÉLSON SARGENTO)**

### **SAMBA DA ANTIGA (Candeia)**

["Ei, menina, eu vou te cantar um samba. **Enquanto houver samba, você já sabe, não pode nem deve haver tristeza. Porque o samba liberta, o samba é a coisa mais bacana que existe no mundo**, ouve só:"]

Vem prá roda, menina/ vem mexer com as cadeiras, vem sambar/ vem mexer com as cadeiras, vem sambar/ vem mexer com as cadeiras, vem sambar/ (repete) **este samba é da antiga/** de gente amiga, vem sambar/ vem mexer com as cadeiras, vem sambar/ vem mexer com as cadeiras, vem sambar/ vem mexer com as cadeiras, **vem sambar/** a idade não importa/ a cor da tua pele não me interessa/ se tens pernas tortas, se tens pernas certas/ para saber **se tem samba na veia/ samba, veio de longe/ hoje está na cidade/ hoje está nas aldeias/ nasceu no passado/ e está no presente/ quem samba uma vez/ samba eternamente.**

### **OLHA O SAMBA, SINHÁ (Candeia)**

#### **A FLOR E O SAMBA (Candeia)**

Vem sambar, iaiá/ Vem sambar, ioiô/ iaiá, ioiô/ Não tenho dinheiro/ Só tenho pandeiro e viola/ Mas vem depressa pro meu samba/ Que ele consola/ Menina, pra que desamor/ Veja quanta beleza/ **Só vive pior/ Quem não vai sambar na avenida/ O samba, assim como a flor, também é natureza/ [O samba é o tesouro maior/ Que se deixa na vida ]/ O samba é a liberdade/ sem sangue e sem guerra/ quem samba de boa vontade/ Tem paz nessa terra** (FUNDO DE QUINTAL com participação de Zeca Pagodinho– Fundo de Quintal ao vivo no Cacique de Ramos)

### **A ALEGRIA CONTINUA (Mauro Duarte/ Noca da Portela)**

**O samba tem feitiço/ O samba tem magia/ Não há quem possa resistir/ Ao som de uma bateria/ É lindo a gente ver/ O samba amanhecer/ Cheio de poesia/ Com o sol aparecendo/ E a lua indo embora/ E a lida tão sofrida vem pra rua/ Mas enquanto houver samba/ A alegria continua/ A alegria continua/ A alegria continua.** (ELTON MEDEIROS, ZÉ RENATO E MARIANA DE MORAES - Elton Medeiros, Mariana de Moraes, Zé Renato – *A alegria continua*)

---

O samba segundo componentes da **Velha Guarda da Portela**, em 25 de setembro de 1999:

"O samba, antes dessa evolução toda, cada bateria de escola de samba batia prum orixá de candomblé, a batida era igual a um atabaque de candomblé. Vou te dar um exemplo: na Portela, quando a bateria era, sem ser isso que é hoje em dia, a bateria, o toque da bateria, a batida da bateria, era de Oxóssi, e assim sucessivamente. Cada escola, tinha sua batida pra um orixá. O samba veio da África prá cá. Até isso. Valorizam ? Não. Porque é negro etc. O samba, ele é um lamento negro. E na língua africana era *semba*. O nome é *semba*, na língua africana, nas nações africanas, e o samba é um lamento negro. É um lamento de sofrimento. O samba nasceu na senzala. É que nem aquele samba do Candeia. O samba nasceu na senzala"

(Diomário da Silva - Seu Marinho, 66; Luis Carlos da Silva - Seu Luis, 65; José Vieira - Seu Vieira, 74)

### **Outras Definições de samba**

LOPES, Nei. *Dicionário Banto*. Pp.229-30.

[1], s.m. (1) Nome genérico de várias danças populares brasileiras (2) A música que acompanha cada uma dessas danças - do quicoco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito\*; ou do quicongo *sâmba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (Laman, p.870). No umbundo, *semba* é a 'dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena' - da raiz *semba*, separar (Alves, 1951), que também originou o multilinguístico *dissemba*. Pl. *masemba*, umbigada. Vê-se, então, que o choque de um dançarino

contra o outro (Laman) e o conseqüente apartamento (Alves) é nada mais do que a umbigada que ainda hoje caracteriza o samba, em suas formas mais antigas. Assim podemos apontar como étimo remoto o termo multilinguístico *semba*, cuja raiz é a mesma do quicongo e do quicoco *samba*. [2], s.m. Saquinho de pano ou cestinho de bambu que se coloca à boca dos bezerras ou cabritos para desmamá-los (MM) - Do quimbundo *samba*, cesta.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 329-331.

“As descrições dos europeus que salientam danças sexualmente sugestivas apontam amiúde para danças da região de Congo/Angola, porque ‘a ênfase em movimentos da pélvis, nádegas etc, em especial avanços ou movimentos circulares da pélvis [...] é sempre suspeita de origem congo-angolana’ (89). A dança descrita por Bibra vinha provavelmente dessa região, mas há poucas dúvidas sobre a origem angolana do lundu. Trata-se de um outro nome para uma dança tradicional da região a leste de Luanda, chamada de ‘pancada de umbigo’, ou, no Brasil moderno, de umbigada. Em Angola, um nome para a pancada de umbigo é **semba**, palavra encontrada em quimbundo, ganguela e outras línguas angolanas que significa ‘**movimento pélvico**’. Kubik argumenta que ‘o termo samba constitui a mais provável adaptação fonética portuguesa da palavra angolana *semba*’ (90). Mas não se deve equiparar estritamente o lundu do século XIX com o samba moderno (embora possa ter contribuído para a evolução do samba), porque este parece estar mais relacionado com o que era conhecido então como batuque.

A palavra ‘**batuque**’, o termo mais comum para uma dança africana as fontes cariocas anteriores a 1850, vinha de **batuco**, uma dança de Angola. (...)

Na zona rural do estado de São Paulo atual, segundo Kubik, as pessoas usam os termos batuque e samba ‘indiscriminadamente’ (91).

No século XIX, porém, o termo samba não ocorre nas fontes para o que é agora o Carnaval clássico do Rio. Isso é enigmático, pois conforme Kubik, a palavra samba é ‘provavelmente de origem angolana’. No grande grupo do dialeto ganguela do interior de Angola, o verbo **kusamba** significa **saltar, dar piruetas, expressar um transbordante sentimento de alegria**. Kubik sugere que os angolanos no Brasil podem ter usado esse verbo durante o batuque. Talvez as pessoas gritassem ao dançarino: ‘Samba! Samba!’ (Salte! Pule!) – e assim a dança veio a ser conhecida também como samba (92). Qualquer que seja a origem do termo samba para a dança do Carnaval moderno, há poucas dúvidas de que o samba evoluiu das danças sociais de Angola.”

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001. pp. 84-85.

“A palavra samba é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros (1). Argeliers Leon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda ‘Samba la culebra, si siñó’ (2). Rossi menciona na região do Rio da Prata ‘a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’’, ouvida dos africanos (3). Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado ‘samba’ (4). Vicente Gesualdo cita a canção ‘El negro blanqueador’, uma sátira aos imigrantes italianos (então chegando maciçamente a Buenos Aires) que passavam a desempenhar ofícios até então reservados aos negros:

*Napolitanos usurpadores  
Estão tirando o trabalho dos pobres  
Já não há negros garrafeiros  
Nem tampouco carregadores  
Porque esses napolitanos  
Trabalham até como pasteleiros  
Dentro de pouco tempo,  
Jesus, por Deus!  
Estarão bailando cemba ao som dos tambores! (5)”*

### A origem (mitológica) do samba

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume)

*Na Roda do Samba*

p.23 "A ORIGEM DO SAMBA

Qual é a origem do samba?

Chi lo sá?

Segundo nossos tataravós, o samba é oriundo da Bahia.

A palavra é composta de duas outras africanas:

SAM - que quer dizer PAGUE e BA - que quer dizer RECEBA.

A respeito contam a seguinte lenda:

Havia na Bahia um africano escravo e escravizados eram também sua mulher e sete filhos.

Com muito sacrifício, conseguiu ele juntar a quantia de 7:000\$000 e escondê-la em lugar bem seguro.

Adoecendo gravemente e sentindo a ronda da morte, chamou o filho mais velho, a quem revelou tudo: que em tal sítio, debaixo de uma árvore que tinha sinal, cavando cinco palmos, deveria encontrar uma lata e dentro dela uma cuia contendo 7:000\$000.

Com esse dinheiro, libertasse a sua velha companheira de mais de 50 anos e todos os seus filhos.

E o pobre velho concluiu:

- Eu morrerei escravo. Irei servir a Deus Nosso Senhor - lá no Céu! Peço que todos rezem por mim.

Reunidos mãe e filhos, todos começaram a rezar três vezes ao dia - às 6 horas da manhã, ao meio dia

e às Ave Marias.

p.24 E, como que por milagre, mesmo sem a assistência médica, a que o escravo não tinha direito, ele foi melhorando.

O filho possuidor do segredo, vendo isso, correu ao lugar indicado, cavou, descobriu a lata e de posse do dinheiro, fugiu para a então Província do Pará.

Restabelecido e sabedor da fuga do filho, o velho foi ao local e certificou-se da velhacaria, transmitindo-a à mulher e aos filhos, para que todos ficassem sabedores da ação indigna de seu filho mais velho.

Em africano, ele pronunciou esta sentença:

- OLORUM NÃ LARÉ (Deus te desconjuro).

Daí em diante mulher, marido e os filhos restantes, começaram a trabalhar, trabalhar com afinco e algum tempo depois obtinham a carta d'alforria.

Enquanto isso sucedia, na Bahia, o velhaco fugitivo progredia no Pará, e, anos depois, estando muito rico, viu-se acossado pela saudade dos pais e irmãos a quem traíra, ou do torrão onde nascera ou mesmo pelo remorso e regressou à Bahia disposto a obter por qualquer preço a liberdade sua e dos seus, conquistando deste modo o perdão de seu pai.

Qual, porém, não foi a sua surpresa quando chegou e soube que da família - era ele o único escravo e que seu pai estava muito rico, como chefe de estiva!

Procurou então os africanos que na Bahia constituíam o 'conclave' - e prometeu uma quantia bem regular se conseguisse que o pai o perdoasse.

O caso era dos mais graves e só mesmo o 'conclave' poderia resolver - depois de um africano haver excomungado seu filho!

Mas, já naquele tempo, o dinheiro era um caso sério...

25 Ante *Sua Majestade Money*, não havia impossíveis.

O Chefe *tomando em alta consideração* a oferta, combinou com os outros membros do 'conclave' e disse ao rapaz:

- *Mê fio, vai havê um fésta glande, que sua papai é obrigado a cumpalicê. Vossuncê vai também ni festa e léva 'bongo' di papai qui vai sê obrigado a lecebê e predoá*

O Chefe foi imediatamente embolsado da oferta, porque - o seguro morreu de velho...

No dia da festa, o velho africano na sua boa fé, lá compareceu.



Eis que de repente surge-lhe o filho.  
O velho exclamou possesso:  
- OLANA! (amaldiçoado).  
O Chefe fez um sinal e houve silêncio profundo.  
Reuniu-se o 'conclave' e na sua soberania deliberou:  
QUE não havia motivo para que a divergência continuasse, em vista do arrependimento e das boas disposições do filho perante seu pai, a quem por intermédio do Conselho, pedia perdão.  
QUE o regime africano não sofrera golpe, porque quando o filho se apossou do dinheiro, teve em mente aplicá-lo no trabalho honesto, fazendo assim crescer o cabedal dos africanos e seus descendentes.  
QUE deste modo, não havia motivo para a 'excomunicação'.  
QUE em vista do arrependimento do filho e suas disposições querendo indenizar a seu pai e dele obter o perdão e a benção, o pai estava na obrigação de receber a indenização, perdoar e abençoar o filho.  
26 Resolvendo deste modo, o 'conclave' obrigou o pai a abençoar o filho, depois de proferir o perdão em voz alta:  
- MOFO - RIJIM - É (Eu te perdôo).  
Feito isto, deu-se a cerimônia da sentença.  
Todo de pé, num gesto uniforme e em voz alta, dirigindo-se ao filho exclamaram:  
- SAM! ... (Pague).  
E ele respeitoso, depois de uma genuflexão ante os membros do Conselho, ajoelhou-se aos pés do pai oferecendo-lhe um pacote com 7:000\$000.  
Em vista da indecisão do pai, que fora tomado de grande emoção, os conselheiros batendo com o pé repetidas vezes ordenaram:  
- BA! (Receba)  
As pessoas presentes, segundo o ritual, repetiram:  
SAM! BA!  
Ninguém se atrevia a desrespeitar uma decisão do Conselho, porque sabia ao que estava exposto.  
Pai e filho, num apertado abraço, ficaram bons amigos.  
Em seguida, pela pacificação da família, que era muito conceituada, todos cantaram e dançaram repetindo sempre: SAM! BA!  
E aí está a origem do Samba."

Obs: Esta história, aparentemente primária e totalmente fantasiosa, recobre-se, entretanto, de significados importantes: localiza a origem do samba na Bahia, entre os escravos, em vias de libertação; envolve um órgão coletivo (o 'conclave') responsável pelos costumes e pela religião, enfim, pela tradição; tradição, aliás, que envolve um segredo, desrespeitado pelo filho; o termo, na verdade, encarna a reciprocidade (dar-receber) e seu poder de selar alianças, unindo o ancestral e seu filho, o que restabelece a correta transmissão da tradição; notar que eram sete os filhos e a quantia é de 7 contos de réis. O canto e a dança - doravante samba - celebram a reconciliação, o respeito às tradições africanas, o elo inquebrantável entre as famílias. Curiosamente, da mesma forma que no restante do livro, o dinheiro já aparece como corruptor (*Sua Majestade Money*)...

\* Lembrar do Prof. João Raimundo Araújo me perguntando em Friburgo qual a relação do samba com o cabrito... Ele pensava tratar-se de alguma coisa relacionada a uma mentalidade anti ou pré-propriedade.

## DEFINIÇÕES DE CULTURA

- i. TYLOR,1871:1  
**"Cultura ou civilização... é este todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade"**
- ii. LÉVI-STRAUSS,1974,vol.II:9 (ou conceito linguístico)  
**"Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos** em cuja linha de frente colocam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos estes sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social e, ainda mais, as relações que estes dois tipos de realidade mantêm entre si e os que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros."
- iii. GEERTZ,1989:15 (o conceito semiótico de cultura)  
"Acreditando, como Max Weber, que **o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise**; portanto, não como uma ciência experimental em busca das leis, mas como **uma ciência interpretativa, à procura do significado**. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície."
- p.24 "Como **sistemas entrelaçados de signos interpretáveis** (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), **a cultura não é um poder**, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; **ela é um contexto**, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível - isto é, descritos com densidade."
- p.19 **"A análise é, portanto, escolher entre as estruturas de significação** - o que Ryle chamou de códigos estabelecidos, uma expressão um tanto mistificadora, pois ela faz com que o empreendimento soe muito parecido com a tarefa de um decifrador de códigos, quando na verdade ele é muito mais parecido com o do **crítico literário - e determinar sua base social e sua importância.**"
- p.20 **"A cultura**, esse documento de atuação, **é portanto pública**, como uma piscadela burlesca ou uma incursão fracassada aos carneiros. Embora uma ideiação, não existe na cabeça de alguém, embora não-física, não é uma identidade oculta."
- p.20 "Uma vez que **o comportamento é visto como ação simbólica (...)** uma ação que **significa (...)** O que devemos perguntar é qual é a sua importância: **o que está sendo transmitido** com a sua ocorrência e através da
- p.21 sua agência, seja ele um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho."
- p.24-5 "nossas formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser informadas pelos **atos.**"
- p.27 "Deve-se atentar para o comportamento, e com exatidão, pois **é através do fluxo do comportamento** - ou, mais precisamente, da ação social - **que as formas culturais encontram articulação**"  
(...)
- p.28 "Quaisquer que sejam, ou onde quer que estejam esses sistemas de símbolos 'em seus próprios termos' [i.e. para os herméticos] , ganhamos acesso empírico a eles **inspecionando os acontecimentos** e **NÃO arrumando entidades abstratas em padrões unificados.**"
- 26 **Esclarecer** (de forma profunda, densa) e não captar e entalhar:  
"A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma

- máscara ou um entalho, mas **no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade** - que tipos de homens são esses ? - a que naturalmente dão origem os atos não-familiares que surgem de ambientes desconhecidos."
- p.30 "A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, **um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas** e não a desco-
- p.31 berta do Continente do Significado ou o mapeamento da sua paisagem incorpórea."
- p.35 "O ponto global da abordagem semiótica da cultura é, como já disse, **auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles.**"
- iv. SAHLINS,1990:180 (cultura como síntese momentânea)  
**"a cultura funciona como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia."**
- p.192 **"a cultura é justamente a organização da situação atual em termos do passado."**
- p.7 A dialética existente entre história e esquemas estruturais, sùmula de todo o livro:  
**"A história é ordenada culturalmente** de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: **esquemas culturais são ordenados historicamente** porque, em maior ou menor grau, **os significados são reavaliados quando realizados na prática.** A síntese desses contrários desdobra-se nas ações criativas dos sujeitos históricos, ou seja, as pessoas envolvidas. Porque, por um lado, as pessoas organizam seus projetos e dão sentidos aos objetos partindo das compreensões preexistentes da ordem cultural."  
(...)  
"Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nestes termos que **a cultura é alterada historicamente na ação.** Poderíamos até falar de 'transformação estrutural', pois a alteração de alguns sentidos muda a relação de posição entre as categorias culturais, havendo assim uma 'mudança sistêmica'. "  
(...)
- p.8 "o que os antropólogos chamam de 'estrutura' - as relações simbólicas de ordem cultural - é um objeto histórico."
- p.189 "As pessoas enquanto responsáveis por suas próprias ações, realmente se tornam autoras de seus próprios conceitos; i.e., pelo que sua própria cultura possa ter feito com elas. Porque, se sempre há um passado no presente, um sistema *a priori* de interpretação, há também 'uma vida que deseja a si mesma' (como diria Nietzsche). Isto é o que Roy Wagner (1975) deveria estar querendo dizer com a 'invenção da cultura': a inflexão empírica específica de significado dada a conceitos culturais quando estes são realizados como projetos pessoais."
- p.186 Sentido versus interesse:  
"O risco subjetivo consiste da possível revisão dos signos pelos sujeitos ativos em seus projetos pessoais. A contradição surge
- p.187 da inevitável diferença entre o valor do signo em um sistema simbólico, ou seja, nas suas relações semânticas com outros signos e seu valor para quem o utiliza. **O signo, no sistema cultural, tem um valor conceitual fixado por contraste a outros signos; quando na ação, o signo é também determinado como um 'interesse', que é seu valor instrumental para o sujeito ativo.**"

(...)

" 'Interesse' e 'sentido' são dois lados da mesma coisa, ou seja, do signo, enquanto este é respectivamente relacionado a outras pessoas e a outros signos. No entanto, meu interesse em algo não é igual ao seu sentido."

(...)

"A definição de Saussure de valor linguístico ajuda a fechar a questão, por ser formulada em uma analogia com o valor econômico. O valor de uma moeda de 5 francos é determinado pelos objetos dessemelhantes pelos quais ela pode ser trocada, tais como uma certa quantidade de pão e leite e por outras unidades de moeda, às quais pode ser comparada por contraste: um franco, dez francos etc. Por essas relações é que se determina o valor que cinco francos têm para *mim*. Para mim, ele surge como um valor instrumental ou interesse específico e se compro pão ou leite com ele, se o dou ou o coloco no banco, isto vai depender de meus objetivos e de minhas circunstâncias particulares. **Do modo como for implementado pelo sujeito ativo, o valor**

p.188 **conceitual adquire um valor intencional** - que pode muito bem ser diferente de seu valor convencional.

Da maneira como o signo foi posto em ação, ele estará sujeito a um outro tipo de determinação: os processos de consciência e inteligência humana. **Não mais um sistema semiótico virtual ou desencarnado**, o significado agora está em contato com os poderes humanos originais de sua criação. Não há razão para querer que esses poderes fiquem suspensos uma vez que as pessoas tenham uma cultura."

(...) "Essas utilizações interessadas não são meramente imperfeitas por relação com os ideais platônico-culturais, mas são potencialmente inventivas. Vimos como os chefes havaianos puderam reconhecer o seu *mana* nos bens extravagantes dos mercadores estrangeiros, em oposição às coisas mais rudes ou às utilidades domésticas. Os bens oferecidos em troca eram administrados de acordo com as autoconcepções dos chefes. O significado do *mana* sofreu uma mudança através da metáfora motivada de luminosidade celestial, cuja lógica recebia da cultura tradicional sua razão de ser, conforme descoberta, entretanto, na situação existente por uma certa intencionalidade."

p.174 Proposições para uma teoria da história baseada no caso havaiano:

1. "a transformação de uma cultura também é um modo de sua reprodução."

(...)

**"o mundo não é obrigado a obedecer à lógica pela qual é concebido"**

2. **"no mundo ou na ação** - tecnicamente em atos de referência - **categorias culturais adquirem novos valores funcionais**. Os significados culturais, sobrecarregados pelo mundo, são assim alterados. Segue-se então que, se as relações entre as categorias mudam, a estrutura é transformada."

p.178 e.g. O uso, por parte da chefia havaiana - a partir do contato com os europeus - do tabu com propósito de monopolizar as trocas em seu benefício (o que não era contraditório com a precedência dos chefes), levou o termo *kapu* (antes 'coisas colocadas à parte para o deus') a sofrer "uma extensão lógica até haver uma transformação funcional. O tabu era cada vez mais usado como signo de direito material e de propriedade. Podemos ainda ver essa forma final no Havaí de hoje: nos numerosos avisos onde se lê KAPU, que significa 'entrada proibida'.

Essa utilização comercial do tabu por Kamehameha e por outros chefes teve o significado para a população em geral de que aquelas restrições sagradas que (quando respeitadas) prometiam

p.179 benefícios divinos, estavam agora diretamente contrapostas ao bem-estar comum. Em *Historical Metaphors*, demonstro como o povo não hesitava então em violar os tabus de todos os tipos, em um desafio mais ou menos claro aos poderes estabelecidos. As mulheres quebraram aqueles tabus rituais que as deixariam confinadas às suas casas para se ocuparem de suas relações amorosas com as tripulações dos navios europeus. Esse tráfico apaixonado logo veio a ser um importante meio de driblar os tabus dos sacerdotes e os negócios da chefia. O status

sagrado do homem em relação à mulher acabou também a partir do momento em que viram que tinham os mesmos interesses na transgressão de tabus."

(...)

"Essa é uma verdadeira **transformação estrutural**, ou seja, a **redefinição pragmática das categorias** alterando a relação entre as mesmas. O tabu agora sacralizava de forma singular as oposições de classe às expensas daquelas de gênero."

p.180 "(...) aquilo que sugere este breve exemplo havaiano, é que não há base alguma em termos de fenômeno - e, menos ainda, alguma vantagem heurística - em considerar a história e a estrutura como alternativas mutuamente exclusivas. A história havaiana está, toda ela, baseada na estrutura, na ordenação sistemática de circunstâncias contingentes, ao mesmo tempo em que a estrutura havaiana provou ser histórica."

(...) "**Toda mudança prática também é uma reprodução cultural**. P.ex., a chefia havaiana, enquanto incorpora identidades e meios materiais estrangeiros, reproduz o status cósmico do chefe como um ser celestial vindo de Kahiki."

(...)

p.181 "**esse diálogo simbólico da história - diálogo entre as categorias recebidas e os contextos percebidos, entre o sentido cultural e a referência prática** - coloca em questão uma série inteira de oposições calcificadas, pelas quais habitualmente compreendemos ambas, a história e a ordem cultural. Não quero dizer apenas estabilidade e mudança ou estrutura e mudança, mas o passado enquanto radicalmente diferente do presente, sistema versus evento, ou até mesmo o contraste entre infraestrutura e superestrutura."

## **Unidade II:**

# **Sons, danças e festas dos negros no Brasil**

### Texto no. 1: Dança de negros (s.XVII)

Natureza e data do texto:

Trata-se de uma passagem de um livro acerca da fauna brasileira de autoria de Zacharias Wagener, antigo soldado e depois escrivão de Maurício de Nassau (1637-1644). Nele, foi fixada uma cena de dança coletiva, provavelmente um ritual de candomblé, gravura cujo sentido o desenhista não capta totalmente, como se depreende da sua descrição:

Texto: "*Dança de negros*

Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorsões, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros."

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.28-9.

### Texto no. 2: Calundus (s.XVII)

Natureza e data do texto:

Trata-se de uma passagem de um poema de Gregório de Matos Guerra (1636-1696), composto entre 1679 e 1694 (quando é deportado para Angola). Aqui, o famoso "Boca do Inferno" satiriza os "viciosos moradores" da Bahia, os quais se entregavam a *calundus*. Calundu parece vir de kilundu, termo quimbundo para a divindade responsável para o destino de cada pessoa ou, segundo Nei Lopes (Dicionário Banto, p.64), viria de ancestral, pessoa que viveu em idade remota. No poema de Gregório de Matos, *calundus* parece ser o nome dado a uma forma arcaica do candomblé colonial, em que a adivinhação dos destinos individuais já representava papel importante. É bom observar que aqui a festa ritual não é exclusividade dos negros, mas já é frequentada por brancos, homens e mulheres.

Texto:

"Que de quilombos\* que tenho  
com mestres superlativos,  
nos quais se ensinam de noite  
os calundus, e feitiços,  
com devoção os frequentam  
mil sujeitos femininos,  
e também muitos barbados  
que se prezam de narcisos.  
Ventura dizem que buscam;  
não se viu maior delírio!  
eu, que os ouço, vejo, e calo  
por não poder diverti-los.  
O que sei é que em tais danças  
Satanás anda metido,  
e que só tal padre-mestre  
pode ensinar tais delírios.  
Não há mulher desprezada,  
galã desfavorecido,

que deixe de ir ao quilombo  
dançar o seu bocadinho.  
E gastam belas patacas  
com os mestres de cachimbo,  
que são todos jubilados  
em depenar tais patinhos.  
E quando vão confessar-se,  
Encobrem aos Padres isto,  
porque têm por passatempo,  
por costume ou por estilo.  
Em cumprir as penitências  
rebeldes são, e remissos,  
e muito pior se as tais  
são de jejum, e cilícios.  
A muitos ouço gemer  
com pesar muito excessivo,  
não pelo horror do pecado,  
mas sim por não consegui-lo."

Obs: *Quilombo* aqui aparece na sua acepção original: clareira aberta na mata, onde se davam tais reuniões.

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.31-3.

### **Texto no. 3: Um moralista horrorizado diante dos Calundus (s.XVII-XVIII)**

Natureza e data do texto:

Passagens do *Compêndio narrativo do peregrino da América*, do moralista baiano Nuno Marques Pereira (c.1652-c.1733), o qual, disposto a denunciar os erros e vícios do seu tempo descreve, no capítulo XI da sua obra, um batuque ouvido na casa de um proprietário do Recôncavo na passagem do XVII para o XVIII.

Texto:

"Não era ainda de todo dia, quando ouvi tropel de calçado na varanda: e considerando andar nela o dono da casa, me puz de pé; e saindo da câmara, o achei na varanda, e lhe dei os bons dias, e ele também a mim. Perguntou-me como havia em passado a noite? Ao que lhe respondi: Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me, que causa tivera? Respondi-lhe, que fora procedido [devido] ao estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas; com tão horrível alarido, que se me representou a confusão do Inferno. E para mim me disse o morador, não há cousa mais sonora, para dormir com sossego. A isto lhe disse eu: Com razão dizem os naturais que vivem junto do Nilo, que não sentem o estrondoso sussurro de suas correntes; e pelo contrário os que vão de fora não podem entender, ainda quando mais alto gritam. Senhor (me disse o morador), se eu soubera que haveis de ter esse desvelo, mandaria que esta noite não tocassem os pretos seus Calundús."

E, perguntando o viajante do que se tratava, responde o anfitrião:

"São uns folguedos, ou adivinhações (me disse o morador) que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos, também usam deles cá, para saberem várias cousas; como as doenças de que procedem; e para adivinharem algumas cousas perdidas; e também para terem ventura em suas caçadas, e lavouras; e para outras cousas"

Obs: É interessante notar que, após esta explicação, Nuno Pereira não somente repreende o proprietário, mas manda reunir os negros, doutrina-os contra a idolatria durante uma longa pregação, fazendo com que brancos e negros o escutem ajoelhados e rezem um ato de contrição. Feito isto, acende-se uma fogueira no meio do terreiro, onde são queimados todos os instrumentos num verdadeiro auto-de-fé contra o batuque.

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.36-8.

### **Texto no. 4: Batida policial em Salvador (s.XVIII)**

Natureza e data do texto:

Portaria de 16 de março de 1735, em que se dá ordem ao capitão Manuel Gonçalves de Moura de realizar uma batida policial em terras dos frades beneditinos no bairro do Cabula, para que:

Texto:

"com toda a cautela examine a parte da casa em que ali se dançam lundus [calundus], porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo, e faça toda a diligência para prender a todas e quaisquer pessoas, ou sejam brancos ou pretos, que se acharem no referido exercício, ou assistindo a ele, trazem em sua companhia em segurança para a cadeia desta cidade e também trará os trastes e instrumentos que achar..."

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folguedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.39-40.

### **Texto no. 5: Edital proibindo os batuques em uma cidade mineira (s.XVIII)**

Natureza e data do texto:



Edital, datado de 1763, do juiz ordinário do Arraial de Minas do Paracatu, a partir de queixas dos moradores contra os batuques. Nele, Caetano Miguel de Moura proibia o 'maldito desenfado' em sua jurisdição alegando:

Texto:

"notoria publicidade das desordens que atualmente acontecem, motivadas da dança a que chamam batuque, que se não pode exercitar sem o concurso de bebidas, e mulheres protestuadas de que resulta pelas bebidas obrarem com total falta de Juízo, e pelas mulheres os ciúmes, que causam aos seus Amasios, que nenhuma deixa de os ter de que vem a resultar brigas, desordens, ferimentos e ainda talvez Mortes, procedimentos estes que são contrários à paz e sossego dos Povos."

(...)

"*batuqueiros* e seus consócios não serão soltos assim como mulheres sem primeiro assinarem termo de mais não procurarem semelhante dança nem dela usarem."

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folgedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.40-41.

### **Texto no. 6: Progressiva diferenciação entre o lundu e o batuque (s.XVIII)**

Natureza e data do texto:

Aos poucos, as fontes do s.XVIII atestam uma diferenciação entre o lundu, uma variante do batuque para consumo de brancos e mulatos frequentadores das festas dos negros e o batuque propriamente dito, exclusivamente negro. Como exemplo, temos uma correspondência entre D. José da Cunha, ex-governador de Pernambuco e o ministro Martinho de Melo e Castro, em Portugal. Na carta, datada de 1780, D. José opina pela reprovação às danças exclusivamente negras e pela liberação das outras, parecer este que foi acatado pelo ministro e comunicado ao governador de Pernambuco.

Texto:

"Recebi o aviso de V.Exa. de 9 de Junho em q. S.Mag. ordena dê meu parecer a visto das Cartas do Sto. Officio e do Governador de Pernambuco; pela do Sto. Officio vejo tratar de danças supersticiosas, e pela do Governador vejo tratar-se de danças que ainda que não sejam as mais santas não as considero Eu e pella carta do Governador, vejo serem as mesmas aquellas que os pretos divididos em Nagoens [nações] e com instrumentos próprios de cada huma nação e fazem voltas como Harlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam os mais innocentes são como os Fandangos de Castella, e fofas de Portugal, e os Lundus dos Brancos e Pardos daquelle Paiz."

(...)

"os Bailes que eu entendo serem de uma total reprovação são aquelles que os Pretos da Costa da Mina fazem as escondidas, ou em Cazas ou Roças com huma Preta Mestra [ialorixá] com Altar de Ídolos [peji]"

Fonte: TINHORÃO, J.R. *Os sons dos negros no Brasil (cantos, danças, folgedos: origens)*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp.43-44.

### **Texto no. 7: O Conde dos Arcos e as vantagens da batucada (s. XIX)**

Natureza e data do texto:

O Conde dos Arcos, governador da Bahia no início do século XIX, defendeu a liberação dos batuques das diferentes nações africanas, como forma de evitar as revoltas:

Texto:

"Batuques olhados pelo governo são uma coisa e olhados pelos particulares da Bahia são outra differentissima. Estes olham para os batuques como para um ato ofensivo dos direitos dominicais, uns porque querem empregar seus escravos em serviço útil ao domingo também, e outros porque os querem ter naqueles dias ociosos à sua porta, para assim fazer parada de sua riqueza. O governo, porem, olha para os batuques como para um ato que obriga os negros,

insensível e maquinalmente, de oito em oito dias, a renovar idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum; idéias que podem considerar-se como o garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que, se uma vez as diferentes nações da África se esquecerem totalmente da raiva com que a natureza as desuniu, e então os de Dahomey vierem a ser irmão com os nagôs, os gêges com os haúças, os tapas com os ashantis, e assim os demais, grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem o poder de fraternizar os desgraçados."

Fonte: CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.160.

### TEXTO no. 8: Os escravos cariocas e a polca

#### Natureza e data do texto:

Trecho do livro *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*, de Mary Karasch. No capítulo 8 ("Samba e canção: a cultura escrava afro-carioca") a autora chama a nossa atenção para a interpenetração e mistura de instrumentos e tradições musicais européias e africanas já na primeira metade do século XIX, muito antes do surgimento do samba.

#### Texto:

"Em geral, os escravos traduziam com facilidade suas habilidades musicais para os instrumentos europeus encontrados em barbearias, sinfônicas e orquestras de elite e bandas e coros de igreja do período. Eles proporcionavam a música instrumental para a família real e para muitas das igrejas do Rio. Tocavam até mesmo os sinos das igrejas, seguindo muitas vezes sua 'imaginação africana'. **O processo de mistura de instrumentos africanos e europeus e de tradições musicais começou, em parte, com esses músicos, que tocavam composições européias para a família real em um concerto noturno e no dia seguinte ajudavam a irmandade do Rosário a celebrar um dia de festa em estilo afro-carioca.** Outras bandas de escravos desfilavam na cidade com instrumentos europeus, ou tocavam violino para clientes brancos, enquanto cortavam os cabelos. **As ruas do Rio no século XIX eram realmente uma cacofonia de tradições musicais que acabaram se misturando em um estilo brasileiro** harmonioso e peculiar, em parte resumido pela tradição do choro, com sua flauta saltitante sobrepondo-se a violões e bandolins, mas com uma batida de reco-recos e tamborins. Em algum lugar entre os músicos ambulantes que tocavam guitarras européias e os africanos que dançavam o batuque ao ritmo dos tambores, as duas tradições musicais se juntaram e **o processo de mistura de instrumentos e tradições musicais já estava em pleno andamento na metade do século XIX.**"

(...)

"Apenas para passar o tempo, os cativos cantavam outras coisas, além de escravidão, trabalho e morte. Uma menina negra cantou a seguinte canção para Schlichthorst acompanhada por marimba. É evidente que ela já adquirira a paixão carioca pela praia.

*Na terra não existe céu,  
Mas se nas areias piso,  
Desta praia carioca,  
Penso estar no paraíso.*

Um rapaz tinha outro tipo de canção para cantar:

*Quando bebo não quero dormir  
Quando durmo não vou trabalhar  
Quando danço não quero beber  
Mas Maria vou logo beijar!*

Como ilustram estes versos, **os escravos cariocas aprenderam rapidamente as canções populares do Rio**. Os viajantes relataram que **eles cantarolavam ou assobiavam**

**as últimas modinhas de Portugal e polcas da Europa**; e para surpresa deles, os negros aprendiam com facilidade a difícil música vocal européia, em especial aquela cantada em latim pelos coros religiosos da época. Em outras palavras, muitos não se limitavam às canções da África e tomavam emprestado de seus senhores as canções de que gostavam. Assim, **seus repertórios iam de antífonas católicas em latim a canções românticas francesas, de animadas polcas a lentas modinhas portuguesas e canções populares cariocas**. A música das igrejas e salões do Rio transbordava para as ruas da cidade, com os escravos cantando e acrescentando melodias européias à batida de seus tambores.

(...)

Em um dia típico, o Rio deve ter sido uma cidade extraordinariamente musical – e barulhenta -, com escravos cantando pregões rítmicos, polcas européias e lamentos africanos, ao som de palmas, pífaros, tambores e violões. Não é de admirar que o povo dançasse.”

**Fonte:** KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 321-326.

### **Texto no. 9: Abolição e questão racial - exemplos da tradição oral “perpetuada” pela música**

A) **Cantiga evocando a libertação dos escravos** pela Princesa Isabel, “nas fazendas de café de serra acima [Vale do Paraíba, RJ], ex-escravos cantaram sem parar por três dias e três noites” (esse refrão). Fonte: SILVA, Eduardo. *Dom Obá II, o Príncipe do Povo*.p.182:

“Eu pisei na pedra/ Pedra balanceou/ Mundo tava torto/ Rainha endireitou”

B) **Jongo** atribuído a Darcy Monteiro (o saudoso Mestre Darcy da Serrinha, 1932-2002), filho de Vovó Maria Joana (1902-1986), vinda de Valença no interior do Estado do Rio de Janeiro (região do Vale do Paraíba)

“Pisei na pedra/ Pedra balanceou/ Levanta meu povo/ Cativo se acabou”

C) **Lundu de Pai João** (s.XIX): de autoria desconhecida, provavelmente composto no século XIX, após 1837 (pela menção à Casa de Correção), já contém uma crítica à sociedade branca. Alguns versos circulam até hoje, reaproveitados em sambas e rodas de partido alto.

“Quando iô tava na minha tera  
lô chamava capitão  
Chega na terra dim baranco  
lô me chama – Pai João

Quando iô tava na minha terá  
Comia mia garinha,  
Chega na terra dim baranco  
Carne seca com farinha.

Quando iô tava na minha tera  
lô chamava generá,

(...)

Baranco dize – preto fruta,  
Preto fruta co rezão;  
Sinhô baranco também fruta  
Quando panha casião.

Chega na terra dim baranco  
Pega o cêto vai ganhá.

Dizaforo dim baranco  
Nó si póri atura  
Tá comendo, tá drumindo.  
Manda nego trabaiá.

**Baranco dize quando more  
Jesucrisso que levou,  
E o pretinho quando more  
Foi cachaça que matou**

Nosso preto fruta garinha  
Fruta saco de fujão;  
Sinhô baranco quando fruta  
Fruta prata e patacão.

Nosso preto quando fruta  
Vai pará na coreção,

Sinhô baranco quando fruta  
Logo sai sinhô barão.”

D) Samba de Rubens da Mangueira, gravado por Beth Carvalho no CD “Pérolas do Pagode”, faixa 1 (1998 – Polygram):

“Ô, Isaura  
pega na viola  
o samba é bom  
não vai terminar agora

Porque lá tem Tengo-Tengo  
Santo Antônio e Chalé

Lá no Morro de Mangueira  
Só não sobe quem não quer

**Todo rico quando morre  
Foi porque Jesus levou  
Todo pobre quando morre  
Foi cachaça que matou.”**

### **Texto no. 10: Domingo do Espírito Santo no Rio de Janeiro (primeira metade s.XIX)**

Natureza e data do texto:

Passagem do romance *Memórias de um sargento de milícias* (cap.19), de Manuel Antônio de Almeida (1831-61). Foi publicado inicialmente sob a forma de folhetim no *Correio da Manhã* entre 1852-3. O autor procura descrever o Rio de Janeiro da época de D.João VI e do famoso Vidigal (chefe de polícia). Acaba por ser um documento importante acerca do cotidiano das classes populares no Rio de Janeiro do início do século XIX.

Texto:

"A festa não começava no domingo marcado pela folhinha, começava muito antes, nove dias, cremos, para que tivessem lugar as novenas. O primeiro anúncio das festas eram as folias. (...) Durante os nove dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não sabemos se antes disso, saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de nove a onze anos, caprichosamente vestidos à pastora: sapatos cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas, ou forrados de seda, tudo isto enfeitado com grinaldas de flores, e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um destes meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhado por uma música de barbeiros, e precedidos e cercados por uma chusma de irmãos de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam.

O imperador, como dissemos, ia no meio: ordinariamente era um menino mais pequeno que os outros, vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados, chapéu de pasta, e um enorme e rutilante emblema do Espírito Santo ao peito: caminhava pausadamente e com ar grave.

Confessem os leitores se não era coisa deveras extravagante ver-se um imperador vestido de veludo e seda, percorrendo as ruas cercado por um rancho de pastores, ao toque de pandeiro e machete. Entretanto, apenas se ouvia ao longe a fanhosa música dos barbeiros, tudo corria à janela para ver passar a folia: os irmãos aproveitavam-se do ensejo, e iam colhendo esmolas de porta em porta.

Enquanto caminhava o rancho, tocava a música de barbeiros; quando parava, os pastores, acompanhando-se com seus instrumentos, cantavam: as cantigas eram pouco mais ou menos no gênero e estilo desta:

O Divino Espírito Santo  
É um grande folião,  
Amigo de muita carne,  
Muito vinho e muito pão.

Eis aí o que era a folia..."

Fonte: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp.68-69.

**Texto no. 11: A procissão dos ourives no Rio de Janeiro (primeira metade s.XIX)**

Natureza e data do texto:

Idem: *Memórias de um sargento de milícias* (cap.17).

Texto:

"Um dia de procissão foi sempre nessa cidade um dia de grande festa, de lufa-lufa, de movimento e de agitação; e se ainda é hoje o que os nossos leitores bem sabem, na época em que viveram os personagens desta história a coisa subia de ponto; enchiam-se as ruas de povo, especialmente de mulheres de mantilha; armavam-se as casas, penduravam-se às janelas magníficas colchas de seda, de damasco de todas as cores, e armavam-se coretos em quase todos os cantos. (...)

Nesse tempo as procissões eram multiplicadas, e cada qual buscava ser mais rica e ostentar maior luxo: as da quaresma eram de uma pompa extraordinária, especialmente quando el-rei se dignava acompanhá-las, obrigando toda a corte a fazer outro tanto: a que primava porém entre todas era a chamada procissão dos Ourives. Ninguém ficava em casa no dia em que ela saía, ou na rua ou nas casas dos conhecidos e amigos que tinham a ventura de morar em lugar por onde ela passasse, achavam todos meio de vê-la. Alguns havia tão devotos, que não se contentavam vendo-a uma só vez; andavam de casa deste para a casa daquele, desta rua para aquela, até conseguir vê-la desfilar de princípio a fim duas, quatro e seis vezes, sem o que não se davam por satisfeitos. A causa principal de tudo isto era, supomos nós, além de talvez outras, o levar esta procissão uma coisa que não tinha nenhuma das outras: o leitor há de achá-la sem dúvida extravagante e ridícula; outro tanto nos acontece, mas temos obrigação de referi-la. Queremos falar de um grande rancho chamado das - baianas -, que caminhava adiante na procissão, atraindo mais ou tanto como os santos, os andores, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos! era formado este rancho por um grande número de negras vestidas à moda da província da Bahia, donde lhe vinha o nome, e que dançavam no intervalo do *Deo gratias* uma dança lá a seu capricho. Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte de uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável. Todos conhecem o modo por que se vestem as negras da Bahia; é um dos modos de trajar mais bonito que temos visto, não aconselhamos porém que ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados. Procuremos descrevê-lo.

As chamadas baianas não usavam de vestido; traziam somente umas poucas de saias presas à cintura, e que chegavam pouco abaixo do meio da perna, todas elas ornadas de magníficas rendas; da cintura para cima apenas traziam uma finíssima camisa, cuja gola e mangas eram também ornadas de rendas; ao pescoço punham um cordão de ouro ou um colar de corais, os mais pobres eram de miçangas; ornavam a cabeça com uma espécie de turbante a que davam o nome de trunfas, formado por um grande lenço branco muito teso e engomado; calçavam umas chinelinhas de salto alto, e tão pequenas, que apenas continham os dedos dos pés, ficando de fora todo o calcanhar; e além de tudo isso envolviam-se graciosamente em uma capa de pano preto, deixando de fora os braços ornados de argolas de metal simulando pulseiras."

Fonte: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp.61-62.

**Texto no. 12: Modinhas**

Natureza e data do texto: Idem.

**A** - Na festa do batizado

Texto:

"Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira aferventou, com se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de viola e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte lírica do divertimento. Sentou-se num tamborete, em lugar

isolado da sala, e tomou uma viola. Fazia um belo efeito cômico vê-lo em trajes do ofício [era meirinho], de casaca, calção e espadim, acompanhando um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria. Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom português, que o era ele.

A modinha era assim:

*Quando estava em minha terra,  
Acompanhado ou sozinho,  
Cantava de noite e de dia  
Ao pé dum copo de vinho!*

Foi executada com atenção e aplaudida com entusiasmo;

(...)

O canto do Leonardo foi o derradeiro toque de rebate para esquentar-se a brincadeira, foi o adeus geral às cerimônias. Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou à gritaria, e ainda mais depressa à algazarra, e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e da janela umas figuras que denunciavam que o Vidigal andava perto."

Fonte: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp.15-16.

**B** - Reunião nos Cajueiros (perto do M.Providência) com jogo, vinho e música

Texto:

"Começava a cair a noite.

- Vamos levantar súcia, minha gente, disse um dos convivas.
- Sim, vamos.
- Nada, inda não: Vidinha vai cantar uma modinha.
- Sim, sim, uma modinha primeiro; aquela: 'Se os meus suspiros pudessem'.
- Não, essa não, cante aquela: 'Quando as glórias que eu gozei'
- Vamos lá, decidam, respondeu uma voz de moça aflautada e lânguida.

Vidinha era uma mulatinha de dezoito a vinte anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado,, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada.

Cada frase que proferia era interrompida com uma risada prolongada e sonora, e com um certo caído de cabeça para trás, talvez gracioso se não tivesse muito de afetado.

Assentou-se finalmente que ela cantaria a modinha: 'Se os meus suspiros pudessem'.

Tomou Vidinha de uma viola, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo, o seguinte:

*Se os meus suspiros pudessem  
Aos teus ouvidos chegar,  
Verias que uma paixão  
Tem poder de assassinar.*

*Não são de zelos  
Os meus queixumes,  
Nem de ciúme  
Abrasador;  
São das saudades  
Que me atormentam  
Na dura ausência  
De meu amor.*

O Leonardo, que talvez hereditariamente tinha queda para aquelas coisas, ouviu boquiaberto a modinha, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora. A modinha foi aplaudida como cumpria. Levantaram-se então, arrumaram

tudo o que tinham levado em cestos e puseram-se a caminho, acompanhando o Leonardo o farrancho."

Fonte: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp.103-104.

**C** - Cantando em frente de casa, na rua da Vala (hoje Uruguaiana)

Texto:

"Mal se haviam todos sentado em uma larga esteira junto à soleira da porta sobre a calçada, Leonardo propôs logo que se cantasse uma nova modinha.

- Qual... respondeu Vidinha acompanhando este *qual* da sua costureira risada; estou já tão cansada... que nem posso!
- Ora... ora... disseram umas poucas de vozes. Além do costume das risadas tinha Vidinha um outro, e era o de começar sempre tudo que tinha a dizer por um *qual* muito acentuado; respondeu ainda portanto:
- Qual... pois se eu também já cantei tudo que sabia. Qual, meu Deus! Nem eu posso mais!
- Ainda não cantou a minha favorita, disse um dos presentes.
- Nem a minha, disse outro.
- Eu também, acrescentou outro, ainda não lhe pedi aquela cá do peito.
- Qual, meu Deus! Onde é que isto vai parar!
- Ora, mana, não se faça de boa.
- Ai, criatura, disse uma das velhas, quereis que vos reze um responso para cantares uma modinha ?

Leonardo, vendo sua causa advogada por tantas vozes, conservou-se calado. Tentados mais alguns meios, e feitas mais algumas negaças, Vidinha decidiu-se, e tomando a viola cantou, segundo a indicação de uma das velhas, o seguinte:

*Duros ferros me prenderam  
No momento de te ver;  
Agora quero quebrá-los,  
É tarde, não pode ser."*

Fonte: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp.105-106.

## **Unidade III:**

### **Primórdios do samba e das escolas de samba**



### Texto no. 13: Pagode dominical

Natureza e data do texto: Passagens do romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, datado de 1890 mas cuja ação se passa antes da Abolição. Capítulos VI e VII.

Texto:

"E entre a alegria levantada pela sua reaparição no cortiço, a Rita deu conta do que pintara na sua ausência; disse o muito que festou em Jacarepaguá; o estruído que fizera pelo carnaval. Três meses de folia! E, afinal, abaixando a voz, segredou às companheiras que à noite teriam um pagodinho de violão. Podiam contar como certo!

Esta última notícia causou verdadeiro júbilo no auditório. As patuscadas da Rita Baiana eram sempre as melhores da estalagem. Ninguém como o diabo da mulata para armar uma função que ia pelas tantas da madrugada, sem saber a gente como foi que a noite se passou tão depressa. Além de que 'era aquela franqueza! enquanto houvesse dinheiro ou crédito, ninguém morria com a tripa murcha ou com a goela seca !"

(...)

E assim ia correndo o domingo no cortiço até às três da tarde, horas em que chegou mestre Firmo, acompanhado pelo seu amigo Porfiro, trazendo aquele o violão e o outro o cavaquinho.

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadocio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e tantos anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos.

(...)

Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado; à boca um enorme charuto de dois vinténs e na mão um grosso porrete de Petrópolis, que nunca sossegava, tantas voltas lhe dava ele a um tempo por entre os dedos magros e nervosos.

Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes porém os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses; afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana. A Rita ou outra."

(...)

O amigo que Firmo trazia aquele domingo em sua companhia, o Porfiro, era mais velho do que ele e mais escuro. Tinha o cabelo encarapinhado. Tipógrafo. Afinavam-se muito os dois tipos com suas calças de boca larga e com os seus chapéus ao lado; mas o Porfiro tinha outra linha: não dispensava a sua gravata de cor saltando em laço frouxo sobre o peito da camisa, fazia questão da sua bengalinha com cabeça de prata e da sua piteira de âmbar e espuma, em que ele equilibrava um cigarro de palha.

Desde a entrada dos dois, a casa da Rita esquentou. Ambos tiraram os paletós e mandaram vir parati, 'a abrideira pra moqueca Baiana'. E não tardou que se ouvissem gemer o cavaquinho e o violão.

(...)

Em casa da Rita Baiana a animação era ainda maior [do que na casa dos portugueses, onde se cantava o fado]. Firmo e Porfiro faziam o diabo, cantando, trocando bestialógicos, arremedando a fala dos pretos caçanjes.

(...)

*Terra minha, que te adoro,  
Quando é que eu te torno a ver?  
Leva-me deste desterro;  
Basta já de padecer.*

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais do que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos

que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doce, fazendo estalar de gozo.

E aquela música de fogo doidejava no ar como um aroma quente de plantas brasileiras, em torno das quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia.

E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas toadas dos de alémmar. Assim à refulgente luz dos trópicos amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa, como se o próprio sol americano, vermelho e esbraseado, viesse, na sua luxúria de sultão, beber a lágrima medrosa da decaída rainha dos mares velhos.

(...)

Firmo principiava a cantar o chorado, seguido por um acompanhamento de palmas.

(...)

Ela [Rita Baiana] saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, titilando.

Em torno o entusiasmo tocava ao delírio; um grito de aplausos explodia de vez em quando, rubro e quente como deve ser um grito saído do sangue. E as palmas insistiam, cadentes, certas, num ritmo nervoso, numa persistência de loucura. E, arrastado por ela, pulou à arena o Firmo, ágil, de borracha, a fazer coisas fantásticas com as pernas, a derreter-se todo, a sumir-se no chão, a ressurgir inteiro com um pulo, os pés no espaço batendo os calcanhares, os braços a querer fugir-lhe dos ombros, a cabeça a querer saltar-lhe. E depois, surgiu também a Florinda, e logo o Albino e até, quem diria! o grave e circunspecto Alexandre.

O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar. Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante.

(...)

Passaram-se horas (...) O círculo do pagode aumentou (...)"

Fonte: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997. pp. 52-56;61-63.

#### **Texto no. 14: Os cordões segundo João do Rio**

##### **Natureza e data do texto:**

Parte inicial de uma crônica que faz parte do livro *A alma encantadora das ruas*, publicado em 1908, reunindo textos da *Gazeta de notícias* e da revista *Kosmos*. Nesta obra, João do Rio (1881-1921) nos leva a passear pelo Rio de Janeiro dos trabalhadores da estiva, dos vadios, dos músicos ambulantes e de outros personagens das ruas, pintados com um misto de lirismo e desprezo, fascínio e condenação, mas de uma forma tão minuciosa que proporciona um documento importantíssimo acerca da história carioca. Neste texto há um interessante debate sobre o significado dos cordões (e das manifestações carnavalescas).

##### **Texto:**

*Oh! Abre ala!  
Que eu quero passa  
Estrela d'Alva*

*Do Carnavá!*

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pleora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do Largo de São Francisco à Rua Direita [atual Primeiro de Março] dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem vinte tambores, zabumbassem cem bumbos, gritassem cinqüenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo. No alto, arcos de gás besuntavam de uma luz de açafreão as fachadas dos prédios. Nos estabelecimentos comerciais, nas redações dos jornais, as lâmpadas elétricas despejavam sobre a multidão uma luz ácida e galvânica que elividescia e parecia convulsionar os movimentos da turba, sob o planejamento multicolor das bandeiras que adejavam sob o esfarelar constante dos *confetti*, que, como um irisamento do ar, caíam, voavam, rodopiavam. Essa iluminação violenta era ainda aquecida pelos braços de luz aue, pelas vermelhidões de incêndio e as súbitas explosões dos fogos de Bengala; era como que arrepiada pela corrida diabólica e incessante dos archotes e das pequenas lâmpadas portáteis. Serpentinhas riscavam o ar; homens passavam empapados d'água, cheios de confetti; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuças à etila dos lança perfumes; frases rugiam cabeludas, entre gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, *fartum*, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade. A rua personalizava-se, tornava-se uma e parecia, toda ela policromada de serpentinhas e *confetti*, arlequinar o pincho da loucura e do deboche. Nós íamos indo, eu e o meu amigo, nesse pandemônio. **Atrás de nós, sem colarinho, de pijama, bufando, um grupo de rapazes acadêmicos, futuros diplomatas e futuras glórias nacionais, berrava furioso a cantiga do dia**, essas cantigas que só aparecem no Carnaval:

Há duas coisa  
Que me faz chorar  
É nó nas tripa  
E bataião navá !

De repente, numa esquina, surgira o pavoroso *abre-alas*, enquanto, acompanhado de urros, de pandeiros, de xquerês, um outro cordão surgia.

Sou eu ! Sou eu !  
Sou eu que cheguei aqui  
Sou eu Mina de Ouro  
Trazendo nosso Bogari.

Era intimativo, definitivo. Havia porém outro. E esse cantava aduorado:

Meu beija-flor  
Pedi para não contar  
O meu segredo  
A laiá.  
Só conto particular.  
laiá me deixe descansar  
Rema, rema, meu amor  
Eu sou o rei do pescador.

Na turba compacta o alarma correu. O cordão vinha assustador. À frente um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas em berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gargolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas d'oiro a chispar no dorso das casacas e grandes cabeleiras de chachos, que se confundiam com

a epiderme num empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou de pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos.

Abriguei-me a uma porta. Sob a chuva de confeti, o meu companheiro esforçava-se por alcançá-lo-me.

- Por que foges ?
- Oh! Estes cordões! Odeio o cordão.
- Não é possível.
- Sério !

Ele parou, sorriu:

- Mas que pensas tu ? O cordão é o carnaval, o cordão é vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. Cada um desses pretos ululantes tem por sob a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas, tradições milenares; cada preta bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio das procissões em Biblos pela época da primavera e a fúria rábida das bacantes. Eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chocalhando, berrando, arrastando a apoteose incomensurável do Rumor, de os respeitar, entoando em seu louvor a 'prosódia' clássica com as frases de Píndaro - salve grupos floridos, ramos floridos da vida...

Parei a uma porta, estendo as mãos.

- É a loucura, não tem dúvida, é a loucura. Pois é possível louvar o agente embrutecedor das cefalgias e do horror ?

- Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da Humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida paroxismada, todos os sentimentos tendidos, todas as cóleras a rebentar, todas as ternuras ávidas de torturas... Achas tu que haveria Carnaval se não houvesse os cordões ? Achas tu que bastariam os préstitos idiotas de meia dúzia de senhores que se julgam engraçadíssimos ou esse pesadelo dos três dias gordos intitulado - máscaras de espírito ? Mas o Carnaval teria desaparecido, seria hoje menos do que a festa da Glória ou o 'bumba-meu-boi' se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde, de São Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras crepitantes para acabar no formidável incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, que através do tempo guarda a chama pura do entusiasmo. Os outros são mariposas, aumentam as sombras, fazem os efeitos.

Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio."

**Fonte:** RIO, João do .*A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro:Secretaria Municipal de Cultura,1995.

### **Texto no. 15 : O estigma do violão**

#### **Natureza e data do texto:**

Passagem do romance *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, escrito em 1911. A personagem central da obra, o funcionário público Policarpo Quaresma, tenta aprender violão com seu amigo Ricardo Coração dos Outros - o qual seria um retrato do famoso Catulo da Paixão Cearense. Fica claro, neste trecho, o baixo conceito desfrutado por aqueles que faziam música popular, no caso, a modinha. O romance é ambientado na década de 1890, com ênfase no período de Floriano e da Revolta da Armada (1893-4).

Texto:

"Eram esses os seus hábitos; ultimamente, porém, mudara um pouco; e isso provocava comentários no bairro. Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria ?

(...)

Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o 'pinho' na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: 'Olhe, major, assim'. E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida o mestre aduzia: 'é 'ré', aprendeu?'

Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!

Uma tarde de sol - sol de março, forte e implacável - aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erva rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico.

É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. Ele, porém, continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque não percebeu essa diminuição.

(...)

[diálogo de Policarpo Quaresma com a irmã]:

"- Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio - não é bonito!

(...)

- Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede."

Fonte: BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. pp.18-20;

### **Texto no. 16: O sucesso de Ricardo Coração dos Outros**

#### **Natureza e data do texto:**

Ver texto anterior. Nesta passagem, esboça-se uma contradição: embora o violão e a modinha fossem estigmatizados, Ricardo Coração dos Outros fazia sucesso crescente e acabava por ser requisitado a tocar na casa de pessoas "respeitáveis".

Texto:

"Acabava de entrar em casa do Major Quaresma o Senhor Ricardo Coração dos Outros, homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão. Em começo, sua fama estivera limitada a um pequeno subúrbio da cidade, em cujos 'saraus' ele e seu violão figuravam como Paganini e a sua rabeça em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerada como cousa própria a eles. Não se julgue, entretanto, que Ricardo fosse um cantor de modinhas aí qualquer, um capadócio. Não; Ricardo Coração dos Outros era um artista a frequentar e a honrar as melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo. Rara era a noite em que não recebesse um convite. Fosse na casa do Tenente Marques, do doutor Bulhões ou do 'Seu' Castro, a sua presença era sempre requerida, instada e apreciada. (...)

Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. (...)

Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia, extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética..."

"Ricardo Coração dos Outros morava em uma pobre casa de cômodos de um dos subúrbios. Não era das mais sórdidas, mas era uma casa de cômodos dos subúrbios."

"Chegou a vez de Ricardo. Ele ocupou um canto da sala, agarrou o violão, afinou-o, correu a escala; em seguida, tomou o ar trágico de quem vai representar o Édipo-Rei e falou

com voz grossa: 'Senhoritas, senhores e senhoras'. Parou. Concertou a voz e continuou: 'Vou cantar 'Os teus braços', modinha de minha composição, música e versos. É uma composição terna, decente e de uma poesia exaltada'. Seus olhos, por aí, quase lhe saíam das órbitas. Emendou: 'Espero que nenhum ruído se ouça, porque senão a inspiração se evola. É o violão instrumento muito... mui...to 'dê-li-cá-do'. Bem.'

A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou.

Aquilo tinha ido ao fundo de todos, tinha acudido ao sonho das moças e aos desejos dos homens. As palmas foram ininterruptas. O general abraçou-o, Genelício levantou e deu-lhe a mão, Quinota, no seu imaculado vestido de noiva também."

Fonte: BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. pp.26-27; 121;

### **Texto no. 17: Samba e Estado Novo**

#### **Natureza e data do texto:**

Passagens do livro *Os morros cariocas no novo regime*, escrito pelo jornalista Henrique Dias Cruz e publicado em 1941. Trata-se de uma obra encomiástica, verdadeiro louvor ao Estado Novo e a Getúlio Vargas. Apregoa inúmeros progressos que o "novo regime" teria proporcionado às favelas da então capital e a seus moradores. Afirma, entre outras coisas, que os malandros haviam se transformado em sambistas...

#### **A - O surgimento e a transformação do 'malandro' (em sambista)**

"Dando baixa, os soldados, pela falta de trabalho, que constituía crise séria na época, continuaram na colina. Surgiu, então, o 'malandro', pejorativo profundamente injusto para homens que queriam trabalhar e não tinham onde, como ainda mais injusto o prêmio para brasileiros que acabavam de dar o sangue pela pátria.

O qualificativo 'malandro' corrompeu-se com o tempo. Agora designa o indivíduo esperto, que não se deixa iludir, e, também, não se lamenta, salvo quando a cabrocha abandona o 'barraco'...

Não é mais pois, o malandro, homem da desordem, que agride, que mata. A navalha e o revólver foram substituídos pelo pandeiro, pelo violão, pelo cavaquinho. É tangendo esses instrumentos que ele 'desacata'. Aquele tipo clássico, de calças largas e inteiriças, de salto carrapeta, chapéu de banda, desapareceu, civilizou-se. No lugar do lenço, a gravata. Não senta mais à beira do barranco para compor sambas. Vem para a Avenida. Vem fazê-los à mesa do Nice. Usa roupas de bom alfaiate.

A transformação foi completa. E explicável. Facilmente explicável. Valorizou-se a música popular. Habilidades foram aproveitadas. O povo canta. Os salões repetem. Dão sua arte, seu talento à poesia, à música popular, nomes de realce. O povo, que é sempre justo, aprecia, sente no interessante 'argot' das trovas musicadas, nos queixumes e nas alegrias dos cancioneiros 'do morro' toda a policromia da própria vida que passa na simplicidade da verdade, que dia a dia nos depara."

#### **B - A vingança do homem da favela: a música**

"O homem das favelas, agora, vinga-se, zomba batendo chapéu de palha e tangendo o 'pinho', orando à luz da lua, cuja luz entra pelos buracos do zinco, iluminando todo o 'barraco'...

A bondade dos que governam influe, reflete-se direta e profundamente na consciência popular."

#### **C- "SAMBA - A GÊNESE DESSA CANÇÃO POPULAR" (que para o autor não nasceu na favela)**

"Mulata da Baía... saias de renda... requebros..."

Daí, talvez, o atribuir-se ao morro a origem do samba, nestas terras. A gente do morro só se preocupou com esse ritmo depois da 'gente da cidade' haver composto alguns sambas. (...) **Em linguagem africana é queixume como adoração.** E do rito Jurubana, da Macumba, que, na Baía, tem grande divulgação. Foi do grande estado nortista, que o recebeu do Congo, ainda na sua primitiva barbárie. A terra do Sr. do Bonfim soube, porém, condimentá-la para mandá-lo de presente aos cariocas...

O ambiente do morro renovou, revificou, mesmo, essa canção popular. Também na terra do angu deixara os 'terreiros' das 'macumbas' e fora para as folganças do povo. Tornou-se um amálgama de coisas de 'candomblê' e carnaval. Chiste, mofina, sátira.

Qual samba que não tem esses 'condimentos' ?

Ilustrando ainda mais a origem, os afrólogos explicam que a 'chula' integra o samba. Aquela dança, movimentada, quente, buliçosa, que os palhaços dansavam com as pernas em arco, era um dos números de maior sucesso nos circos de cavalinhos. O 'clown' que melhor dançasse a chula era o preferido da platéia. Benjamin de Oliveira, o mais velho dos palhaços vivos - 70 anos de idade e mais de 50 de picadeiro - foi exímio dansarino de 'chula'.

Era natural, ritmo popularíssimo, melodia fácil - o carnaval é disso um exemplo - o samba, em que se falava tanto de 'malandro' e 'malandragem', que o homem do morro, por **fatalidade atávica**, dele fizesse música caracteristicamente sua.

**Chiquinha Gonzaga, Sinhô, Eduardo Souto, os velhos, Ari Barroso, Freire Jr., os novos, como outros autores da melodia tão popular nunca moraram na Favela.** Nem uma só vez - quem sabe ? - subiram os caminhos tortuosos e escorregadios que vão dar na 'Pedra Lisa' ou no 'Grotão' ...

**Foi Sinhô quem compôs o primeiro samba no Rio. Entre todos, esse compositor era o melhor. Era o que mais flagrantemente sabia aproveitar os motivos populares.** Eduardo Souto é mais músico que trovador, na verdadeira compreensão do termo. Chiquinha Gonzaga só mandava, na maioria, para o povo suas músicas admiráveis através do teatro. **Mas Sinhô fazia tudo na rua, entre o povo. Numa mesa de botequim, numa noite de boêmia,** compôs 'Malandragem', dos seus maiores sucessos. Sucesso tão grande que serviu de tema para outros inúmeros sambistas sem igual inspiração.

O primeiro samba, em que se falou da Favela, nasceu de um processo em que o saudoso compositor traduziu toda a angústia dessa gente. Realmente, o prefeito Carlos Sampaio pretendeu dar a esse morro o mesmo destino que dera ao do Castelo.

Pois sim! ... O poeta, então, cantou:

*Minha cabrocha  
A Favela  
Vai abaixo  
Isso é obra do despeito  
Da flor sumítica  
E amarela.*

Essa 'flor sumítica e amarela' era o 'homem da cidade'...

**Maus políticos, os que iludiam a consciência do povo, esses tinham, no samba, o verdadeiro 'tribunal popular'.** Fosse qual fosse. Muitas marchinhas carnavalescas e não carnavalescas valeram mais, muito mais do que vários discursos de esbofados oradores, quer os pronunciasse na antiga Cadeia Velha, quer no velho palácio do Conde dos Arcos.

O povo sabe bem o que quer..."

**D -** Bamba:

"Samba lembra 'bamba', que se atribue, igualmente, à Favela. É da mesma origem africana. Em livros de assuntos afro-brasileiros encontramos páginas inteiras sobre o 'bamba'. **É nacional do Congo. Significa homem muito forte, destemido, agressivo mesmo.** Lenda deveras interessante. E ao valente de verdade se aplica bem essa denominação. É um gigante e, cada passo que dá, anda uma légua..."

**E -** Verdadeiramente do morro é a batucada [pernada], que é diferente do samba

"Do morro, legitimamente, é a batucada. O samba é dolente. Arrastado. Preguiçoso. Mas a batucada é ação, agilidade, destemor. Ela foi preocupação máxima dos antigos capoeiras. Um batuque, quase sempre, valia por um duelo de morte. Tinha toda a rudeza da maldade, da sanguinolência. Essa herança o tempo desvirtuou, apagou-lhe a selvageria. Tornou-se mero divertimento, em que o homem do morro mostra não só habilidade coreográfica, como destreza, vigor físico.

Forma-se uma roda. A mulher também entra. (Há algumas que batucam melhor do que os homens...) Os tamborins, pandeiros, recos-recos e a popularíssima cuíca fazem a cadência, acompanham o cantor que tem como que orgulho de si mesmo. Os parceiros, um a um, experimentam os da roda. Fortes joelhadas. O corpo bamboleia. O mais forte, o mais 'bamba' o substitui no meio do círculo. É assim, corre toda a roda. Horas e horas seguidas, sem cessar, a batucada enche o ar com a sua cadência, as suas canções.

Hoje, a batucada é a maior atração do carnaval da Praça Onze. De todos os morros, de todas as favelas descem grupos festivos, fantasiados, cores alegres, mulheres de saias vermelhas, azúes, verdes, muito rodadas, muitos colares, balangandãs...

Todos esses batuqueiros reúnem-se no 'salão de festas da Favela', durante quatro dias e outras tantas noites. Ordem absoluta. Prazer imenso. Constituem essas festas, até, número de turismo dos mais admiráveis e admirados.

O Governo faz bem. É festa legítima do povo. E só é alegre quem é feliz."

Fonte: CRUZ, H. Dias. Os morros cariocas no novo regime - notas de reportagem. Sem indicação de local ou editora. Datado de 1941. (livro encontrado na Biblioteca Nacional)

### **TEXTO no. 18: Lima Barreto e o gosto musical da Cidade Nova**

#### **Natureza e data do texto:**

Passagem do romance *Numa e a Ninfa*, publicado sob a forma de folhetim em 1915 e em livro em 1917. Aqui, Lima Barreto pinta uma Cidade Nova multicultural, bem diferente da idéia de uma Pequena África que já parecia imperar nos jornais e nas revistas.

"Lucrécio [Barba-de-Bode] morava na Cidade Nova, naquela triste parte da cidade, de longas ruas quase retas, com uma edificação muito igual de velhas casas de rótula, porta e janela, antigo charco, aterrado com detritos e sedimentos dos morros que a comprimem, bairro quase no coração da cidade, curioso por mais de um aspecto.

(...)

Para os imitadores, nas 'revistas' de ano e nos jornais, de velhos e obsoletos folhetins, a população da Cidade Nova é quase inteiramente de cor, no que se enganam e em tudo o mais que se segue.

(...)

As mesmas razões que levaram a população de cor, livre, a procurá-la, há sessenta anos, levou também a população branca necessitada, de imigrantes e seus descendentes, a ir habitá-la também.

Em geral, era e ainda é, a população de cor, composta de gente de fracos meios econômicos, que vive de pequenos empregos; tem, portanto, que procurar habitação barata, nas proximidades do lugar onde trabalha e veio daí a sua procura pelas cercanias do aterrado; desde, porém, que a ela se vieram juntar os imigrantes italianos ou de outras procedências, vivendo de pequenos ofícios, pela mesma razão eles a procuraram.

Já se vê, pois, que, ao lado da população de cor, naturalmente numerosa, há uma grande e forte população branca, especialmente de italianos e descendentes. Não é raro ver-se naquelas ruas, valentes napolitanos a sopesar na cabeça fardos de costuras que levaram a manufaturar em casa; (...) daquelas mediócras casas, daquelas tristes estalagens, saem os vendedores de jornais, com suas correias e bolsas a tiracolo que são seu distintivo, saindo também peixeiros e vendedores de hortaliças e cestos vazios.

A nacional, branca ou não, é composta de tipógrafos, de impressores, de contínuos e serventes de repartições, de pequenos empregados públicos ou de casas particulares, que lá moram por encontrar habitação barata e evitar despesa de condução.



(...)

A não ser aos domingos, a Cidade Nova é sorumbática e cismadora, entre as suas montanhas e com a sua mediocridade burguesa. O namoro, como em toda a parte, impera; é feito, porém, com tantas precauções, é cercado de tanto mistério, que fica tendo o amor, além da sua tristeza inevitável, uma caligem de crime, de cousa defendida.

Por parte dos pais, dada a sua condição, há o temor da sedução, da desonra e a vigilância opera com redobrado rigor sobre as filhas; e, para vencê-la, há os processos avelhantados da linguagem das flores, dos meneios do leque e da bengala, e o geral aos bairros, do 'abarracamento'.

Não é verdade, como fazem crer os panurgianos de 'revistas' e de folhetins *surannés* [antiquados], que os seus bailes sejam coisas licenciosas. Há neles até exagero de vigilância materna ou paterna, de preceitos, de regras costumeiras de grupo social inferior que realiza a invenção de outro grupo. (...)

Como em todas as partes, em todas as épocas, em todos os países, em todas as raças, embora se dê, às vezes, o contrário, sendo mesmo condição vital à existência e progresso das sociedades – os inferiores se apropriam e imitam os ademanes, a linguagem, o vestuário, as concepções de honra e família dos superiores. Toda invenção social é criação de um indivíduo ou grupo particular propagado por imitação a outros indivíduos e grupos; e quem sabe disso não tem que se amofinar com os bailes da Cidade Nova, ou fazer acreditar que sejam batuques ou sambas, que lá os há como em todos os bairros. É exceção.

A Cidade Nova dança à francesa ou à americana e ao som do piano. Há por lá até o célebre tipo do pianista, tão amaldiçoado, mas tão aproveitado que bem se induz que ocultamente querido por toda a cidade. É um tipo bem característico, bem função do lugar, o que vem demonstrar que o 'cateretê' não é bem do que a Cidade Nova gosta.

O pianista é o herói-poeta, é o demiurgo estético, é o resumo, a expressão dos anseios de beleza daquela parte do Rio de Janeiro. É sempre bem-vindo; é, às vezes, mesmo disputado. As moças conhecem os seus hábitos, as suas roupas e pronunciam-lhe as alcunhas e os nomes com uma entonação quase amorosa. É o 'Xixi', o 'Dudu', o 'Bastinhos'.

(...)

Uma *schottische* tocada por eles, ritma o sonho daquelas cabeças, e põe em seu pensamento não sei que promessas de felicidade que todos se transfiguram quando o pianista toca.

Afora a modinha, tão amada por todos nós, são as valsas, as polcas, que saem dos dedos de seus pianistas a expressão que a Cidade Nova ama e quer.

É assim aquela parte da cidade, bem grande e cismadora, bem curiosa e esquecida, que fica entre aqueles morros e tem quase ao centro o palmeiral do Mangue que cresce no lodo e beija o céu.”

**Fonte:** BARRETO, Lima. *Numa e a Ninfa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989. pp.65-69.

### **TEXTO no. 19: A INDUSTRIALIZAÇÃO DO SAMBA EM 1933**

#### **Natureza e data do texto:**

Segunda parte do livro *Na Roda do Samba*, publicado em 1933. O autor, Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, era repórter musical e policial do *Jornal do Brasil*. Negro, filho de pais pobres, foi admitido como auxiliar de trem em 1887 na Estrada de Ferro D. Pedro II, sendo encaminhado ao jornalismo pelo famoso abolicionista negro Luiz Gama. Na primeira parte do seu livro, ele fala das origens do samba e ataca a sua comercialização. Eis um bom exemplo do seu propósito:

p.28 "O SAMBA é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores.

Antigamente os sambas surgiam na Favela, no Salgueiro, em São Carlos, na Mangueira e no Querosene, que eram os 'morros-academias' onde se abrigavam os mestres do pandeiro (também chamado ADUFO) do chocalho, do reco-reco, da cuíca, do violão, do cavaquinho e da flauta.

p.29 Depois desciam à aprovação do povo do Estácio seguiam à consagração da gente do Catete. (...)

O QUE hoje há por aí, tem apenas o rótulo, é um arremedo de samba.

O que os poetas fabricam, são modinhas que estão longe do que, antigamente, escapando à classificação de samba, tinha a denominação de 'lundu'.

O samba, é irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo."

### **TEXTO no. 20: O papel civilizatório do samba no R. Janeiro, um fato social total como o kula**

#### **Natureza e data do texto:**

ZALUAR,Alba. "Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil"  
In: SCHWARCZ,Lilia Moritz (Org.). História da Vida Privada no Brasil, volume 4: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo:Companhia das Letras,1998. pp.245-318; os trechos citados estão entre as pp. 278 e 287.

"[a biografia de Geraldo Pereira, seus empregos e atividades] os encontros, a convivência e as trocas entre brancos e negros, morro e cidade, e até mesmo entre sambistas e policiais, não permanecem ocultos por quaisquer impedimentos ideológicos. Outros livros recentes sobre a história musical do Rio de Janeiro reconstituem os encontros entre os músicos e literatos eruditos com os poetas e compositores populares, na mistura de gêneros e estilos musicais que sempre marcou a produção cultural do Rio de Janeiro. Essa história, como tantas outras, pode ajudar a esclarecer o enigma da interiorização de um *etos* civilizado numa população tão afastada das instituições enquanto tais e tão desrespeitada no sistema de justiça vigente no país. Nela, nem os favores do policial \* impediram o espírito crítico do sambista de se manifestar, mesmo quando era uma portaria de polícia que estava em questão \*\*. E apesar de criar o Bloco das Sete \*\*\*, Geraldo Pereira não perdeu o emprego arrumado pelo policial amigo dos sambistas. Os **princípios ambíguos porém eficazes de reciprocidade preencheram os vazios institucionais** e criaram simbolicamente as outras armas, que não matam, com as quais foi possível **viver os conflitos sociais de modo regrado.**"

\* O Major Couto, policial amigo de vários sambistas e que conseguiu um emprego de motorista do caminhão da Companhia de Limpeza Urbana para Geraldo Pereira quando o sambista tinha 18 anos (em 1936 aproximadamente); parece que, por conta do "pistolão", G.Pereira gozava de regalias no emprego

\*\* Proibindo a venda de cachaça após as 19 horas

\*\*\* No Santo Antônio (Mangueira), G.Pereira juntamente com outros sambistas cria um bloco para satirizar a ordem policial: a alegoria constava de "um boneco preto sambando em cima de um barril de aguardente"

(...)

"A última história [de G.Pereira], ocorrida já sob os efeitos do período Vargas, repete-se na biografia de vários sambistas, todos identificados com a figura do malandro. Ismael Silva, Nelson Sargento, Geraldo Pereira, Heitor dos Prazeres e tantos outros **conseguiram empregos por influência de políticos e membros da elite** de quem se tornaram amigos. Vários deles tiveram também relações pessoais de muita **proximidade com comerciantes portugueses** que participavam das escolas de samba. **Jornalistas, desde o início, acompanharam ativamente a montagem do maior sistema de criação cultural popular e urbano do país.** Foi Roberto Marinho, então diretor do jornal *O Globo*, quem patrocinou o desfile de escolas de samba na cidade"

(...)

- 1929 : Primeiro desfile da *Deixa Falar* (do Estácio), já com comissão de frente com trombetas e cavalos cedidos pela Polícia Militar
- 1932 : Ajuda financeira da Prefeitura do Distrito Federal e patrocínio do jornal *O Globo*, que fez o regulamento, proibindo instrumentos de sopro e obrigando à existência de ala das baianas

- 1935 : O desfile já consta do programa oficial do Carnaval Carioca elaborado pela Prefeitura

(...)

“A vitória do samba era, portanto, a vitória do projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira.”

(...)

“Esses comportamentos [do malandro, expressos na polêmica entre Heitor dos Prazeres e Sinhô acerca da autoria de determinados sambas] não expressavam apenas uma relação negativa com o trabalho industrial. **O malandro boêmio criava, aprendia música, tocava, promovia extensos circuitos de reciprocidade e possuía preocupações morais.** Ele amava o seu trabalho prazeroso porque não tinha rotina, nem obrigação, nem horário e porque **era o centro de um vasto circuito de reciprocidade** (músicas feitas juntas, trocadas, exibições em outras favelas e bairros da cidade reunindo os competidores e rivais) **no qual se constituía a sociabilidade sociável** [1] dos mais longínquos e altos recantos da cidade.

Disso tudo resultou um outro processo que, a partir do Rio de Janeiro, se espalhou pelo país: **a instituição de torneios, concursos e desfiles carnavalescos envolvendo bairros e segmentos populares rivais.** Desde o início deste século, **os conflitos ou competições entre os bairros, vizinhanças pobres ou grupos de diversas afiliações eram representados e vivenciados em locais públicos** que reuniam pessoas vindas de todas as partes da cidade, de todos os gêneros, de todas as idades, criando **associações, ligações, encenações metafóricas e estéticas das suas possíveis desavenças** [2], **seguindo regras cada vez mais elaboradas.** O samba reunia também pessoas de várias gerações, sendo uma atividade de lazer para toda a família, o que quer dizer que, **nos ensaios, nas diversas atividades de preparação do desfile, no barracão onde juntos trabalhavam, os valores e regras da localidade e da classe dos trabalhadores urbanos conseguiam ser transmitidos de uma geração para outra**, mesmo que não completamente. **O samba**, como o *kula* dos trobriandeses, analisado por Marcel Mauss, **é um fato social total**, ou seja, um daqueles raros fenômenos que têm a propriedade de ligar as pessoas em extensos anéis de reciprocidade, mobilizando suas disposições internas e concretizando ações simultaneamente em diversos planos: econômico, religioso, político, psicológico. Assim, a cidade era representada como o lugar do espetáculo e como a própria platéia da rivalidade e do encontro dos diferentes segmentos e partes em que esteve sempre dividida. Nessa cidade-espetáculo e cidade-platéia o fim da obscuridade era perseguido por pessoas e grupos na criação poética, na fantasia gerada num imaginário que fazia da palavra, da dança e da música seus principais instrumentos. Era isso que permitia ao sambista cantar em seus versos:

*Qualquer criança*

*Bate um pandeiro*

*E toca um cavaquinho*

*Acompanhando o canto de um passarinho*

*Sem errar o compasso*

*(Tio Hélio da Serrinha)*

[1] P.ex.: *Sala de recepção*, de Cartola (1940); *Notícia*, de Néelson Cavaquinho (+ Alcides Caminha e Nourival Bahia)

[2] P.ex.: a série de sambas louvando as escolas pioneiras (CD – O Samba é a minha nobreza, CD1- faixa 1): *Primeira escola* (Pereira Matos/Joel de Almeida) / *Quem vem lá ?* (Bide/Marçal)/ *Queremos ver* (Antônio Caetano/Monarco)/ *Mangureira, não* (Herivelto Martins/Grande Otelo)/ *Silenciar a Mangureira* (Cartola) ou de portelenses como Monarco, saudando o Estácio (*Estácio de Sá, Glória do Samba*), a Mangureira (*Mangureira e suas glórias*) ou os compositores de samba indistintamente (*Glórias do samba*) e as escolas em geral *Escolas em desfile*; P. da Viola saudando a Mangureira: “Vista assim do alto, mais parece um céu no chão...”; sem falar em *Homenagem a Geraldo Pereira* (Monarco)

*Primeira escola* (Pereira Matos/Joel de Almeida)

*Quem vem lá ?* (Bide/Marçal)

*Queremos ver* (Antônio Caetano/Monarco)

*Mangureira, não* (Herivelto Martins/Grande Otelo)

*Silenciar a Mangureira* (Cartola)

ou de portelenses como Monarco, saudando o Estácio (*Estácio de Sá, Glória do Samba*), a Mangureira (*Mangureira e suas glórias*) ou os compositores de samba indistintamente (*Glórias do samba*) e as escolas em geral *Escolas em desfile*

e Paulinho da Viola saudando a Mangureira: “Vista assim do alto, mais parece um céu no chão...”

Obs: Em termos do trânsito de sambistas entre as escolas e da necessidade de agir diplomaticamente, veja-se o samba de Zé Kéti, *Peço licença*

Obs 2: Às vezes a escola rival é saudada, mas com alguma ironia, resguardando-se a primazia da sua escola: “Mangureira é celeiro, de bambas como eu, Portela também teve, o Paulo que morreu...” ou *Portela, passado de glória* “a Mangureira de Cartola, velhos tempos de apogeu, o Estácio de Ismael, dizendo que o samba era seu...”