

A cidade e o samba

Dilmar Santos de Miranda

Graduado em Ciências Sociais pela UERJ, doutorado em Sociologia pela USP. É professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Ceará, onde coordena o GESTA – Grupo de Estudo de Arte, laboratório de estética desse departamento.

Resumo

Este artigo enfoca a cidade do Rio de Janeiro durante a virada do século XX, quando gêneros da moderna MPB se fixam, a contragosto das elites republicano-burguesas, que buscam o modo de vida calcado na *belle époque* europeia. A despeito disso, a cultura negra sobrevive, imprimindo marcas definitivas em domínios da cultura brasileira, em especial na música popular.

Palavras-chave: cidade, música popular, samba.

Abstract

This article focuses the city of Rio de Janeiro, during an important moment in Brazilian cultural life, at the turn of the 20th century, when the modern brazilian popular music became a gender while the republican elite wanted to impose the european belle époque. In spite of this, the black culture survives, leaving important marks in diferents spaces of brazilian culture, in special in popular music.

Keywords: city, popular music, samba.

Resumen

Este artículo enfoca la ciudad de Rio de Janeiro durante un importante momento de la vida cultural brasileña, el viraje del siglo veinte, cuando géneros de la moderna música popular brasileña se fijan, contra la voluntad de las elites republicanas que querían imponer la belle époque europea. Mesmo así, la cultura negra sobrevive, imprimiendo marcas definitivas en dominios de la cultura brasileña, en especial en la música popular.

Palabras-clave: ciudad, música popular, samba.

“A remodelação do Rio de Janeiro do Bota-abaiixo de Pereira Passos, por ação das ‘picaretas regeneradoras’, que celebravam ‘a vitória da higiene, do bom gosto e da arte’, como disse Bilac, [...] alterou não só o perfil e a ecologia urbanas, mas ainda o conjunto das experiências de seus habitantes” (GOMES, 1996).

“Ruas largas, avenidas sem fim, entrecruzando-se, prédios novos, altos, verdadeiros palácios! É o deslumbramento” (Correio da Manhã, 25/11/1906).

“Era no tempo de Pereira Passos” (CHALHOUB, 1986, p.9).

Era no tempo do *Rio civiliza-se*, consigna emblemática da *belle époque* tropical ressonando no imaginário das nossas elites. Em poucos anos, o Rio de Janeiro sofre uma intervenção inédita para libertar a velha cidade da “morrinha colonial”.¹

Ingressamos tardiamente no rol das nações capitalistas, mercê da manutenção durante quase um século, de um regime de trabalho incompatível com um mundo mergulhado no industrialismo. Durante o século XIX, apesar da adoção do modelo agro-exportador, baseado no trabalho escravo, estávamos paradoxalmente subordinados ao moderno modo de produção capitalista, através do mercado mundial. Com a Abolição de 1888, o Brasil encerra um largo ciclo de sua história, com a instauração da nova ordem republicano-burguesa, substituindo a velha ordem senhorial-escravocrata, e postulando seu grande ideal: a civilização do progresso. Esta era traduzida por civilização da higiene e do trabalho, o que exigia uma ampla modernização das principais cidades do país.

Perseguindo o estilo de vida da *belle époque* européia, sobretudo do *grand monde* parisiense, são adotados em várias capitais do país grandes projetos de higienização e saneamento, planos de embelezamento urbano, compreendendo edifícios, jardins, coretos, cafés, monumentos, obedecendo a padrões europeus. São Paulo abre avenidas e ruas largas, adota o bonde elétrico, urbaniza sua região central, constrói o Teatro Municipal (1911). Belém, com intensa vida cultural, movida pelo surto industrialista internacional, sobretudo com o uso automobilístico da borracha, abre também largas ruas arborizadas. A loja *Paris na América* vende modelos trazidos diretamente da França. Encenam-se óperas européias com exclusividade no Teatro da Paz ou Teatro de Manaus.

No Rio de Janeiro, setores privados articulados às primeiras gestões republicanas, impõem sua lógica especulativa, definindo o desenho urbano, rasgando amplas avenidas, derrubando morros, retificando ruas, modernizando o porto, expulsando do centro a população pobre de maioria negra. Para o pleno desfrute dos tempos modernos, era preciso evitar a presença desse povo “rude” de pele escura, mormente em suas áreas centrais, bem como expressões de sua fala e suas práticas culturais. Bem nos começos da República dá-se a primeira grande intervenção urbana (26 de janeiro de 1893), com o despejo da “Cabeça de Porco” da Rua Barão de São Félix, nº 154, o mais célebre cortiço do Rio. É impreciso o número de desalojados. Em seus tempos áureos, o conjunto havia sido ocupado por cerca de quatro mil pessoas. Na noite do despejo, a *Gazeta de Notícias* calculou quatrocentas pessoas. Outros jornais falaram de duas mil. Sabe-se, no entanto, com toda a exatidão, a importância que tal ato representou para os setores dominantes da jovem capital republicana, conforme se pode perceber pela magnitude da operação. Com grande aparato repressivo, esteve presente o próprio prefeito Barata Ribeiro e o chefe de polícia, assumindo pessoalmente o comando da operação, com uma equipe auxiliar, assim composta: um engenheiro e médico municipal, o secretário da Inspetoria Geral de Higiene, acompanhado pelo delegado da Inspetoria do distrito, o fiscal da freguesia, guardas fiscais, oficiais do exército, da armada, da brigada policial e alguns intendentes (vereadores da época). O trabalho de demolição contou com cerca de cem trabalhadores da Intendência Municipal, *auxiliados por quarenta operários de uma empresa privada*, a Empresa de Melhoramentos do Brasil dos empresários Carlos Sampaio e Vieira Souto. A demolição sumária do cortiço, “valhacouto de desordeiros”, marca o

início do fim de uma era. Pelo modo dramático e inédito como se deu, marcou em definitivo o processo em andamento de erradicação dos cortiços do Rio. A *Revista Illustrada* saúda o ato com comparações mitológicas: a cabeça de porco era a própria cabeça da Medusa ou uma hidra de múltiplas cabeças, cuja derrota deveu-se ao Hércules dos “novos tempos”.

Este episódio exemplar demonstra a determinação das novas elites para implantar o estilo de vida da *belle époque*, procurando impor todas as formas do *glamour* parisiense, sonhando com a civilização e o progresso nos trópicos. E uma condição era a presença de um povo de pele clara, considerado como único agente da cultura e modernidade européias, o que já era buscado nas correntes migratórias no século XIX, com a mão de obra livre do velho continente. Porém, residia justamente aí o maior entrave para a realização de tal sonho. O Rio tornara-se uma cidade de maioria negra, por receber no curso do século XIX, um grande contingente de escravos e libertos: alforriados pós-guerra do Paraguai; libertos das decadentes fazendas de café do Vale; grande êxodo de afro-baianos, após a desmobilização das tropas que destruíram Canudos. Todos afluem para o Rio. Toda essa população afro-brasileira, vivendo no limiar da sobrevivência, irá se juntar aos estrangeiros pobres - portugueses, espanhóis, franceses, poloneses e “polacas”, judeus e ciganos – localizados no centro carioca, a cidade da “morrinha colonial”. Era uma população de excluídos, uma “plebe rude” de costumes “selvagens”, praticantes de usos “bárbaros” como o carnaval do entrudo, dos cordões e blocos de “sujo”, de ritmos “obsce-nos”. O estigma de vagabundo e malandro cola-se à figura do negro. A falta de trabalho para os libertos, após a abolição, é mais um reforço ao preconceito contra o negro. Sua cultura e sua música são violentamente reprimidas

Regeneração para a mentalidade elitista da *belle époque*, operação *bota-abaixo* para o povo, são termos que designam o espírito do movimento reformista. Em 1904, inicia-se no centro carioca a grande intervenção, com a modernização do cais do porto, a abertura de grandes e largas avenidas, a construção de praças e jardins, a edificação de imponentes prédios, como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e a Academia Nacional de Belas Artes, e outros, na extensão da Avenida Central.

O Rio civiliza-se é a consigna da moda. Bilac saúda a abertura da Avenida, ícone maior do projeto “regenerador”, no melhor estilo da prosa parnasiana. “Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido... soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente... picaretas regeneradoras... no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!” (*Kosmos*, 03/1904). O tempo do progresso é voraz. Em nove meses, vêm abaixo mais de 600 prédios e moradias populares, expulsando milhares de pessoas para os morros próximos e subúrbios distantes. Desterritorializada de seus lugares de convívio, expressiva porção do povo negro reconstruirá seus novos lugares de sociabilidade numa grande

área bem próxima ao centro que começa a ser vista como uma “África em miniatura”, ganhando depois o nome de *Pequena África*, compreendendo uma grande área contígua, da região portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo) à Cidade Nova (morro de São Carlos e o Estácio).

Tais acontecimentos revelam algo fundamental. Há tempos, vínhamos assistindo a uma coexistência, ora harmônica ora conflituosa de civilizações distintas, cujo embate irá se exacerbar no fim do século. O “desejo de ser estrangeiro”² da elite brasileira polariza o confronto de duas culturas, de dois modos de vida: a *branca*, representada pela importação do estilo de vida europeu, expresso no *glamour* francês, buscando realizar um desejo manifesto desde o século anterior; a *popular*, com os traços fortes das práticas culturais negras, de caráter profundamente lúdico-festivo, onde tudo se carnavaliza, como as festas afro-baianas, na Praça Onze e a festa da Penha. Se as elites desejavam construir um país inspirado na modernidade alvar parisiense, a contrapelo desse desejo, algo vigoroso era gestado nas entranhas de uma sociedade mestiça.

O embate das duas culturas é inevitável. A proposta civilizatória das elites exclui as práticas afro-populares. Uma se quer apolínea, outra é a própria explosão dionisíaca. De um lado, o burguês arrivista enriquecido com a febre especulativa do Encilhamento, o *smart* de estilo de vida *chic*, de “bom gosto”, recém-ingresso na modernidade européia, do carnaval *clean* veneziano, do *bal masqué*, com seus pierrôs, colombinas e arlequins, do carnaval das “emoções comedidas”. Importa-se moda, arquitetura, música, óperas, o teatro *vaudeville*, as estátuas dos jardins, o *art nouveau*.

De outro, a festa afro-popular das rodas de samba, dos batuques e candomblés, do “cortejos báquicos” dos cordões e dos blocos de *sujos*. O ideal civilizatório branco procura anular a cultura popular, complexa coesão de nossa riqueza étnico-cultural. Procura a exclusão do negro, pelo silêncio da sua fala e de sua cultura. Nada escapa aos olhos da repressão policial. Daí a perseguição sem tréguas a diversas práticas culturais populares. Impõem-se severas restrições aos cordões e batuques, às pastorinhas e às fantasias de índio e cobra viva. Mas o alvo preferido da repressão são as festas da Penha e o carnaval popular, fruto do cruzamento do entrudo luso com a festa afro, cheia de danças, músicas e ritmos maliciosos, com seus cordões e blocos de “sujos”³.

Mais uma vez, é Bilac quem ataca com veemência, os “abomináveis cordões”, versão bárbara e tropical dessa “antiga usança de procissões báquicas”. Dá-se também a condenação de certas práticas musicais como a seresta boêmia e seu instrumento indispensável, o violão. O instrumento, mal visto nos círculos elitistas, torna-se símbolo de vadiagem. Daí a repressão policial contra o seresteiro e o violão. Lima Barreto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, nos traça, com fina ironia, os costumes da época, onde retrata a busca da brasilidade, nas suas diferentes formas, sobretudo através do violão, como o verdadeiro instrumento da nossa nacionalidade, bem como o preconceito que ele despertava como sinônimo de malandragem e identificação com a raça negra. “Um violão em casa tão respeitável! Que seria? ... A vizinhança concluiu logo que o major [Quaresma] aprendia a tocar violão. Mas que coisa! Um homem tão sério metido nessas malandragens.” O movimento “regenerador” encarrega-se de dar o golpe de misericórdia na boemia, ao demolir as pensões do Centro (SEVCENKO, 1995, p.27).

Eis um precioso depoimento de Orestes Barbosa: “O governo Rodrigues Alves quis reformar tudo. Reformou a cidade com Frontin e Passos. Inaugurou a higiene com Osvaldo Cruz e acabou com a serenata. Esta parte coube ao chefe de polícia, Cardoso de Castro” (BARBOSA, 1993, p.79). O chefe de polícia (ou o delegado) é personagem onipresente nas falas dos compositores da época, ao denunciar seus propósitos de calar as práticas populares, vistas como uma questão de polícia. Eis os depoimentos bem expressivos de três importantes personalidades da música negra desse período, colhidos por Pereira:

Donga: “*A polícia sem mais aquela cercava a casa da gente, onde estava o pessoal se divertindo, mandava chamar o dono da casa e perguntava por que estava fazendo festa? Já ouviu pergunta mais idiota? Toda a cidade se divertia com festas familiares e eles vinham em cima da gente. Sambista era malvisto, violão também. Nós fizemos a música autêntica, a verdadeira música brasileira, enquanto eles dançavam valsas e polcas*”.

Pixinguinha: “*Nessa história da polícia, o Donga tem razão. Quando eu era menino ia assistir às batucadas dos negros no meio do mato, a polícia perseguia e a negrada ia batucar no mato, escondida.*”

João da Baiana: “*Estava na festa da Penha. A polícia veio, dissolveu a nossa festa e ainda tomou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque achava que nós éramos briguentos, capoeira, e o instrumento de percussão servia de arma* (PEREIRA, 1983 in *Folhetim* da Folha de São Paulo - 10/07/83)⁴

A festa da Penha, de origem lusa, alvo predileto da repressão policial, fora apropriada pelos negros, da mesma forma como fizeram com o entrudo e o zé-pereira, passando a constar no calendário das festas populares. Não se pode subestimar o peso dessas denúncias da ação repressiva da polícia, fato que fortalece nossa convicção acerca do caráter conflituoso entre a elite e a cultura afro-popular, em que pesem as formas oscilantes das elites com relação aos negros, conforme de se deu, desde os tempos coloniais do cativo. Via de regra, a sensualidade das músicas de origem afro sempre despertou uma atitude ambígua nas elites brancas que manifestam um pudor em público, por isso as condenam, mas se excitam às escondidas com as mesmas.

Porém, o ideal elitista sonhava com uma cidade que se queria asséptica, possuía aspirações claramente expressas num projeto civilizatório de modernidade, com exigências de adoção de um estilo de vida europeu e, no meio do caminho havia uma pedra: uma cidade colonial, “atrasada”, carente de um porto moderno que pudesse atracar navios de maior calado, para transportar produtos refinados de procedência européia; uma cidade desprovida de vias largas que deveriam estar conectadas com troncos ferroviários e rede de armazéns atacadistas e de varejo; uma cidade sem saneamento, com um casario de “fachadas monstruosas”, entregue aos mestres-de-obras de “péssimo gosto”⁵; uma cidade habitada por um “povo feio e sujo”, sem as mínimas condições de higiene, vivendo em sórdidos cortiços e estalagens coletivas, em ruelas tortuosas, estreitas, em declive, com uma “cultura bárbara e costumes selvagens”, como cuspir no chão, andar sem camisa e descalços no Centro.

Para dar combate ao mau-gosto, ao desarmonioso, ao grotesco, a elite carioca criou a *Liga Contra o Feio*, em 1908 e a *Liga da Defesa Estética*, em 1915 (SEVCENKO, 1995, p.28). A polícia representava o braço operacional

armado desse projeto que tinha um arsenal normativo que perseguia até mesmo o músico portando instrumentos musicais populares, como o violão, símbolo por excelência da vadiagem, ou outros instrumentos, principalmente os instrumentos de percussão afro, como atabaques e pandeiros. Ficou famoso o ocorrido com João da Baiana ao ter seu pandeiro “confiscado” pela polícia, durante a festa da Penha. Quando o senador Pinheiro Machado soube do fato, doou-lhe um novo pandeiro com sua assinatura, passando a lhe servir como salvo conduto, e a se livrar dos aborrecimentos com a polícia.

Mas todo esse empenho, em décadas de tentativa de exclusão da inventividade popular, mostra-se inócuo, pois justamente nesse mesmo período se dá o processo de fixação dos nossos principais gêneros musicais urbanos. Mesmo com a exclusão de uma imensa massa vivendo o oposto da *belle époque*, o Rio será o lugar de adensamento de novas formas de expressão da cultura afro-popular. A música negra, desbaratada de seus lugares de origem, desterritorializada de seus espaços de festa e lazer, submerge nos subúrbios, nos morros e na *Pequena África*, para aflorar depois, com grande vigor, na virada dos anos 1920. Será precisamente nesse lugar reterritorializado que irão se reconstruir práticas festivas da comunidade afro-popular. A *Pequena África* e seu entorno, espécie de “território livre” da transgressão, será sede das festas das tias baianas e do “primeiro” samba, do carnaval afro-popular com seus ranchos e cordões. Será também a sede da segunda geração de sambistas, a turma do Estácio, de Ismael Silva e Alcebíades Barcelos (Bide); sede da 1ª Escola de Samba, a *Deixa Falar*, como que reivindicando o direito da *fala* a uma cultura que a ideologia elitista buscou calar.

A música afro-popular brasileira irá encontrar parceiros importantes: Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, Villa-Lobos, dentre outros sensíveis a uma outra escuta, bebem nos ricos mananciais da música popular. Graças ao convívio com artistas populares, em sua maioria negros ou mestiços, como Anacleto de Medeiros, Eduardo das Neves, Donga, Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Satiro Bilhar, ou migrantes nordestinos integrados à vida musical popular como João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, a música brasileira ganha uma qualidade nova. Villa-Lobos, por exemplo, estabelece uma ponte entre o popular e o erudito da vanguarda européia. É desse período o compositor e flautista Pattápio Silva que, apesar de sua curta vida (1881-1907), nos lega uma obra, onde o erudito e o popular transitam num terreno sem fronteiras precisas.

Tempo e lugares da festa: Rua Visconde de Itaúna, n. 117 – onde tudo começou/ onde tudo acabou/ por onde tudo passou

“São essas negras que ganham respeito por suas posições centrais no terreiro e por sua participação conseqüente nas principais atividades do grupo, que garantem a permanência de sua revitalização na vida mais ampla da cidade.” (MOURA, 1995, p.95)

O endereço acima é de Hilária Batista de Almeida, a mais festeira das tias baianas, também chamada de Siata, Asseata, ou simplesmente tia Ciata, como ficou conhecida. A rua não existe mais. Toda essa área (antiga Praça Onze) foi demolida para a abertura da Avenida Presidente Vargas, imposta pela urbanização dos anos 1940, reproduzindo o desmonte dos lugares das vivências populares e da memória de suas práticas, da mesma forma como ocorrera antes com milhares de outras casas demolidas pela operação *bota-abaixo*.

Localizada no coração da *Pequena África*, a casa de Ciata, lugar de confluência polifônica de várias práticas, desde as de origem européia, às mais puras expressões de religiosidade afro, promovia com frequência, longas festas (fala-se até em oito dias). Eis a descrição de João da Baiana: “*Conheci todas as “tias” do Rio, onde se fazia samba e se rezava também. Tia Ciata era apenas uma casa onde se reuniam os negros. Havia outros pontos de reunião: [...] Todas eram baianas e chefiavam os terreiros de macumba. Tia Ciata ficava na Praça Onze, perto do Mangue e do Morro da Favela. Era uma casa mais bem localizada, maior, cabia mais gente e dava mais festas que as outras. Por isso era mais famosa. [...] A festa durava dias, com comes e bebes danças, sambas e batucadas.*” (Depoimento a PEREIRA, in *Folhetim*, FSP, 10/07/ 83).

A arquitetura da casa permitia que, em cada compartimento, se praticasse um tipo de música ou de dança. Nos saraus da sala de visitas, tocava-se a polca, a valsa, o choro, o xote e mais para o interior, era a vez do samba de partido-alto. O quintal era o lugar da capoeira e dos batuques. E bem nos fundos, na parte mais recuada desse contínuo de lugares que abrigavam distintas modalidades da cultura afro-popular, acobertado por um galpão, estava o terreiro do candomblé, onde Ciata oficiava o culto. Eram comuns as práticas de candomblés nos terreiros dos quintais das tias baianas que, via de regra, eram também mães-de-santo. Assim como as festas da Penha, suas casas constituíam o espaço agenciador da carnavalização, território dos encontros da festa/penitência, do imaginário pagão/religioso, do rito/samba-de-roda: tempo/espaço dos múltiplos atravessamentos religiosos, culturais e lúdicos, possibilitadores do encontro de ricas práticas adensadoras de novos gêneros musicais que logo virão.

Alguns relatos, inclusive de freqüentadores, descrevem diferentemente os compartimentos que abrigavam diferentes gêneros musicais. Alguns afirmam que o samba só era tocado no quintal. Segundo Lili Jumbeba, neta de Ciata, “ficava o baile na frente e o samba lá nos fundos” (depoimento a MOURA, 1995, p. 101) Eis uma descrição diferenciada: “[A] sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha, (...) permitia, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sócio-cultural. Ou seja, na sala ficavam os mais velhos e bem sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão lembrando sambas sertanejos de roda, à viola: os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos e no fundo do quintal os bravos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucadas ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão” (TINHORÃO, 1990, p. 219)⁶.

Pelos relatos, mesmo com diferenças, percebe-se que, para além da permeabilidade das tênues paredes que separavam os compartimentos, certamente eram igualmente tênues as fronteiras que separavam as músicas e as danças. Ciata era freqüentada por negros “de origem” e outros que a eles se juntavam, como estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais, mulatos e brancos da baixa classe média, todos atraídos pela festa. Um dos seus assíduos freqüentadores era o baiano Hilário Jovino, personagem importante no fechar do século XIX, por agenciar um rico processo de atravessamentos de várias práticas profano-religiosas de distintas procedências étnico-culturais.⁷ No Rio, Jovino rompe com uma tradição ibérica quinhentista dos pastoris e vilancicos, ao sair

com o seu rancho de reisado, o *Rei de Ouros*, em pleno carnaval, e não no período natalino, como o costume, por se tratar de um auto-pastoril trazido pelos jesuítas, obtendo grande sucesso, graças à sua boa organização e a uma inédita presença feminina, até então proibida. Em verdade, o desfile de um rancho no carnaval visto como uma novidade no Rio, segundo Tinhorão, já era praticado na Bahia, segundo Ary Vasconcelos. Além dessa novidade, uma das mulheres, prefigurando uma porta-bandeira, ia à frente com um belo estandarte que fora “encomendado por Hilário à Casa Sucena, especializada em paramentos de igreja e artigos religiosos em geral” (TINHORÃO, 1990, p.213). Assim irrompe uma nova prática formante da festa carnavalesca, as escolas de samba, que irá se consagrar a partir dos anos 1930.

Ciata era mãe-de-santo iniciada na Bahia, tornando-se mãe-pequena na casa de João Alabá, Ciata de Oxum. “É sua força e ascendência no santo que seria o centro da presença de Hilária junto à comunidade, um peso de líder que se fortalece tanto na organização das jornadas de trabalho, como na presença dos ranchos, embora ela nunca saísse neles” (MOURA, op.cit., p.100). O terreiro de Alabá dava continuidade ao rito nagô na Saúde. “Na vida no santo e no trabalho, Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás [...] quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na Igreja, se armava o pagode. Nas danças dos orixás aprendera a mostrar o ritmo no corpo, [...]. Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias alguns participantes saindo para o trabalho e voltando”. (MOURA, id.,ib.)

Sua liderança expressava-se em diversos setores da comunidade afro-baiana. Além de festeira em tempo integral, era também perita nos doces e na cozinha nagô. Alugava também trajes de baianas feitos “com requinte” pelas negras para festas, teatros, sociedades carnavalescas e homens travestidos de mulheres. Após a morte de outra baiana famosa, a tia Bebiana, com a transferência de Hilária Batista para a Rua Visconde de Itaúna, consolida-se o carnaval dos negros da Praça Onze. Na época, o carnaval carioca já se encontrava bem cindido. Na Avenida Rio Branco já totalmente urbanizada e tomada de imponentes prédios estilo *art nouveau*, realizavam-se os corsos motorizados do carnaval da elite. Na Praça Onze, a família da tia Ciata saía no rancho *Rosa Branca* ou no bloco de sujos *Macaco é o Outro*. Sua casa torna-se passagem do cortejo das agremiações afro-populares e parada obrigatória para a homenagem das mesmas, como anteriormente fora a casa de tia Bebiana⁹.

A casa de Ciata gozava de uma espécie de imunidade que a mantinha inviolável, com direito à proteção policial, espécie de capital da *Pequena África*, onde “se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar o seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade” (MOURA, id., p.104). Segundo a neta Lili Jumbeba, quando sua avó promovia festas, “tinha o coronel Costa que mandava seis figuras” (id.,ibidem) para fazer a segurança da casa.

Materializa-se assim um pacto. As festas afro-populares da casa da tia Ciata são importantíssimos eventos para a fixação do samba urbano, contando com proteção dos guardiões da ordem: “Quanto às festas, [...] a respeitabi-

lidade do marido, funcionário público depois ligado à própria polícia como burocrata, garante o espaço que, livre das batidas, se configura como local privilegiado para as reuniões”. (MOURA, id., p.100).

Os dois fatos articulados – os vários compartimentos entretecendo práticas diferenciadas, e a proteção policial, graças ao prestígio de tia Ciata, casada com o chefe de gabinete do chefe de polícia do presidente Wenceslau Brás – investem a casa de um sentido extraordinário, “metáfora viva” de um território livre para as práticas afro-populares, num momento de intensa repressão e perseguições à cultura negra. As duas pontas da arquitetura da casa de Ciata – o terreiro de candomblé e a sala de visitas – são representações tópicas dos extremos, como sagrado/profano, vida/morte, que emolduram polarmente um *continuum* de vivências múltiplas e ambivalentes da existência do povo negro. Toques encantatórios percutidos nos tambores sagrados do terreiro do candomblé atravessam os espaços contíguos, chegando até os lugares da festa profana, onde se canta e dança o samba, o maxixe, a valsa, a polca e o choro. Esse todo formado por lugares polarizados, resguardado por *biombos*, na expressão de Muniz Sodré, onde, na parte frontal à rua, praticava-se às claras, a “respeitável” música de salão e aceita pela sociedade branca, e na outra ponta, praticava-se semi-ocultamente o rito afro, se refigura num grande amálgama que irá transbordar os limites da própria casa, permitindo uma plasticidade plasmadora de novas formas da arte popular. A casa representa “o território/limite em que se davam os avanços e recuos de ‘um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros’, que lutavam com a ‘cortina de marginalização erguida (contra eles) em seguida à Abolição’, reelaborando os elementos da tradição cultural africana numa gradação entremostrada” (WISNICK, 1982, p.154).

Como expressão estético-musical dessa circularidade de sons e eventos díspares que se entrecruzam e se penetram na extraordinária inventividade dos artistas populares, ultrapassando as barreiras do sagrado e do profano, mesclando ritos e festas, encontramos no arranjo que o músico Carlos Malta fez para o choro *Lamentos*, considerado como o mais bachiano dos choros de Pixinguinha, uma figuração perfeita do que seriam as festas da Tia Ciata. A música inicia-se com toques encantatórios exclusivamente percussivos, mantidos cerca de cinco minutos, durante toda a parte introdutória, insinuando uma polirritmia. Estamos ainda nos fundos da casa, em pleno culto do terreiro. Nota-se depois que na repetição da primeira parte (A) do choro, a percussão sofre alterações com a entrada dos metais que apenas anunciam a melodia, ainda totalmente subordinada aos polirritmos percussivos, no padrão de um compasso 6/8. A música entra na casa e passeia pelos compartimentos. Aos poucos, a melodia ganha contornos binários coexistindo com a percussão vigorosa que parece vir dos fundos do quintal, até ganhar forma definitiva de um choro, totalmente binário e sincopado, na sua segunda parte (B). A música se laiciza e ganha a sala de visitas. É a festa.

A casa da Tia Ciata reúne fatos que adensam a mais perfeita tradução das ambivalências, caso único na história da vida musical e social dos negros, na virada no século XX. Ela foi dotada de uma singularidade excepcional que se fez norma, onde coabitavam sem estranhezas: o interdito/o permitido; a norma/o desvio. O “primeiro samba” *Pelo Telefone* surgido de seus espaços, traz

igualmente sinais dessas ambivalências: o anônimo/o autoral; o comunitário/o individual; o maxixe/o samba; o chefe da polícia/o chefe da folia.

A perda da inocência da música popular

O abrir do século XX carioca, com seus teatros de revista (versão tropical do *vaudeville* francês), clubes de dança populares, salas de espera dos cinemas, cabarés, circos e bares na área boêmia da Lapa e os bordéis do Mangue, aliados ao grande comércio de folhetos, partituras e instrumentos musicais, propicia a expansão do entretenimento popular. É quando a Casa Edison do austríaco Fred Figner realiza as primeiras gravações fonomecânicas em cilindros e chapas. São fatos que repercutem no novo mundo da cultura e das artes populares, daí derivando a profissionalização do artista popular, e um novo *ethos* no processo de criação: *o individualismo e a preocupação com a autoria musical*. É o fim da era da inocência da arte musical popular bem como da vida de seus inventores. “Samba é como passarinho. É de quem pegar”. A famosa frase de Sinhô é a melhor expressão da perda da inocência da música popular tradicional

A casa de Ciata estava fincada no epicentro dessa grande inflexão da música brasileira, a partir da disputa da autoria do *Pelo Telefone*, marco zero ambivalente, por expressar fim e início de um modo de vida e da arte, portanto, fim e início de um tipo de sociabilidade da comunidade afro-popular: de um lado, o fim de uma era – da música popular concebida como arte anônima e comunitária, e início de outra, pela introdução da profissionalização do artista popular que passa a lutar pela autoria individualizada.

Será precisamente o episódio de *Pelo Telefone* que dará fim à fase da inocência daquela arte musical, fruto de manifestações comunais sem preocupações com autoria ou compensação financeira. Dá fim à arte como valor-de-uso; inicia-a como valor-de-troca. E o primeiro a intuir tudo isso foi Donga, como se vê claramente em seu depoimento ao MIS, onde expõe seu tino comercial. Contrapondo-se ao espírito lúdico de Pixinguinha que tocava em festas e serenatas, pelo simples prazer de tocar, ele nos revela sua intuição para as possibilidades de negócio com a arte popular: “*Eu sempre fui o orientador da turma. Não sei por que, eu é quem resolvia a parte comercial, os serviços. Chegaram a me intitular de chefe*” (apud TINHORÃO, 1990, p.220). Isso explica a iniciativa de registrar *Pelo Telefone* na Biblioteca Nacional (27/11/1916), como de sua lavra. Com esse gesto, ele se torna o “primeiro indivíduo-compositor” valendo-se da autoria individual e de uma estratégia de promoção, conferindo à canção um grande sucesso.

Fazendo extraordinário sucesso no carnaval de 1917,¹⁰ na gravação pioneira de Baiano, inicia-se uma infundável discussão sobre seus verdadeiros autores e, correlato a isso, o seu verdadeiro gênero. “O lançamento e o sucesso do primeiro samba carioca provocaram encrenca feia, gerando um dos casos mais discutidos no cenário da música no Brasil” (ALENCAR, 1981, p.26). Dentre as várias versões/paródias que saem de *Pelo Telefone*, em 1917, com títulos e menções diferentes de gênero, a exemplo de tango ou toada, a que leva o nome de *Ronceiro* (ou *Roceiro*) merece destaque por atacar explicitamente a questão de sua autoria: *Pelo telefone/ A minha boa gente/ Mandou me avisar/ Que o meu bom arranjo/ Era oferecido/ Para se cantar// Oh que caradura/ De dizer nas rodas/*

Que este arranjo é teu! É do bom Hilário! E da velha Ciata! Que o Sinhô escreve! Tomara que tu apanhes! Pra não tornar a fazer isso! Escrever o que é dos outros! Sem olhar o compromisso” (ALENCAR, op.cit., p.26).

Para além do mérito dessa discussão, uma vez que, em termos sociológicos, a real autoria do “primeiro samba” é irrelevante, ela nos aporta um importantíssimo fato novo: apresenta, talvez pela primeira vez, de forma nítida, *a preocupação com a autoria e a definição de um gênero musical popular. Pelo Telefone*, de fato não era, ou melhor, poderia também ter sido de Donga, por se tratar de uma obra comunal, conforme a tradição das rodas de samba rural da Bahia ainda mantida nas rodas de samba da casa da Tia Ciata, onde a música percutida na palma da mão e com prato-e-faca, era criada por todos e cantada na forma responsorial: um solista improvisava seguido por um refrão conhecido, entoado por todos. Certamente, os freqüentadores da casa da tia Ciata deram sua contribuição. Daí a reivindicação de vários (dela participam Tia Ciata, Hilário Jovino, Sinhô e outros) cada qual reclamando seu quinhão autoral. Relevante é a preocupação de Donga com a autoria, por desvelar a intenção de um novo modo de vida que expressa o individualismo típico de uma sociedade que se moderniza e se aburguesa, imposto pelos imperativos da profissionalização já anunciada nos meios artísticos populares.

A nosso ver, o gesto de Donga é uma espécie de ato fundador, não do samba em si, mas da idéia de autoria. Estudos baseados em pesquisa da música folclórica da época, inclusive de origem nordestina, indicam que *Pelo Telefone* é uma colagem de canções tradicionais criada coletivamente na casa da Tia Ciata. Donga não seria o autor da canção, mas foi certamente o autor da história que o faz autor do “primeiro samba”. Temos boas razões para ver no episódio uma espécie de jogo de três erros. A versão de que a canção, de autoria do Donga, foi o primeiro samba gravado contém, a nosso ver, três “mentiras”. Já nos referimos à primeira: Donga não seria seu autor, na melhor das hipóteses, seria um dos seus muitos autores. Quanto ao dois outros “erros”, temos o seguinte: de acordo com os gêneros já fixados na época ou que iriam se fixar logo em seguida, *Pelo Telefone* não seria a rigor um samba, e sim um maxixe; finalmente, já havia mais de dez músicas gravadas com o nome de samba, a exemplo de *Samba em casa de baiana* (A. Carlos Brício), gravado entre 1910 e 1913, pela *Favorite Records* e de *Descascando o pessoal* e *Urubu malandro*, ambos lançados entre 1912 e 1914 pelo selo *Odeon*, classificados como samba pelo catálogo da Casa Edison, a mesma que irá lançar depois o polêmico *Pelo Telefone*.

Junto ao gesto de Donga, um outro terá um sentido mais amplo: o auto-atribuído título de Sinhô de *Rei do Samba*, fiel representação sônica desse novo fenômeno. Com tal título, Sinhô define para si e para os outros, os domínios de sua arte. Agora profissionalizado, o artista popular busca demarcar seu território: o samba – um gênero musical bem definido, e a individualidade autoral de sua criação.

A polêmica em torno de *Pelo Telefone* provoca a primeira grave dissensão entre os sambistas, a partir daí cindidos em dois grupos: a turma de Donga *versus* a turma de Sinhô, inspirando uma série de composições com ataques mútuos. Sinhô, referindo-se às origens dos freqüentadores da tia Ciata, lança no carnaval de 1918, *Quem são eles?* também conhecido por *A Bahia é boa*

terra, primeiro verso seguido de outro, *Ela lá e eu aqui*, explícita intenção de retaliação do autor. A canção mereceu o revide *Já te digo*, no carnaval de 1919, de Pixinguinha e seu irmão China (Otávio Viana), pegando pesado com ataques ao aspecto físico de Sinhô, considerado alto, magro, feio e desdentado e, além disso, péssimo flautista: *Um sou eu/ O outro eu sei quem é/ Ele sofreu/ Pra usar colarinho em pé. // Vocês não sabem quem ele é/ Pois eu vos digo / Ele é um cabra muito feio/ E fala sem receio/ E sem medo do perigo. // Ele é alto, magro e feio / E desdentado/ Ele fala do mundo inteiro / E está avacalhado/ No Rio de Janeiro. // No tempo que tocava flauta/ Que desespero?!/ Hoje ele anda janota / Às custas dos trouxas do Rio de Janeiro// Nesta bela brincadeira /Ninguém se meta / Que esse samba com certeza /Desta bela pagodeiral /É de certo dos Baetas [referência à sociedade carnavalesca *Tenentes do Diabo*, a quem a música foi oferecida].*

Segundo ALENCAR “o retrato físico era cruel, mas não falso. Sinhô que trajava com certo esmero [...], era desdentado, o que não lhe causava maior vexame, embora lhe originasse o cacoete de levar instintivamente a mão à boca quando ria para disfarçar um pouco a derrocada dentária” (op.cit., p.32). Sinhô responde com *Pé de Anjo*, referindo-se ao tamanho do pé de China: *Ó pé de anjo/ Pé de anjo/ És rezador/ És rezador/ Tens um pé tão grandel/ Pé tão grandel/ Que és capaz/ De pisar Nosso Senhor.*

Na época, a disputa mais célebre sobre autoria de uma música, ocorreu entre Sinhô e Heitor dos Prazeres, com relação ao samba *Gosto que me enrosco* (1928-29), quando Sinhô criou a famosa metáfora do samba e do passarinho. Sinhô, com seu auto-atribuído título de “rei do samba”, segundo seus desafetos, era o rei das apropriações indébitas. Contra isso, o revoltado Heitor dos Prazeres reagiu com dois sambas: *Olha ele, cuidado* e *Rei dos meus sambas*. Os versos deste último desferem um ataque frontal a Sinhô: *“Eu lhe direi com franqueza/ Tu demonstras fraqueza/Tenho razão de viver descontente / És conhecido por ‘bamba”, / Sendo “rei” dos meus sambas / Que malandro inteligente. / Assim é que se vê / A tua fama Sinhô. / Desta maneira és rei / - Eu também sou!* (ALENCAR, id., p.70).

Nessa época, introduz-se uma prática nova no mercado autoral: o mercado de compra e venda da própria obra musical. Mas a apropriação da autoria nem sempre se dava por “roubo” ou compra. Existia uma outra forma, praticada por divulgadores ou intérpretes das músicas. Quem mais usou desse expediente foi o cantor Francisco Alves. São várias suas “parcerias”, sobretudo com Ismael Silva e Nilton Bastos, onde a co-autoria era cedida com o compromisso de prioridade na gravação e divulgação pelo rádio, uma vez que, como intérprete, gozava de imenso prestígio no meio artístico.

Como o compositor popular não tinha acesso aos meios burocráticos usuais para o registro de suas músicas com vistas ao recebimento dos direitos autorais, via de regra, eram ludibriados pelos apropriadores de suas criações, disso só tomando ciência quando procurava usufruir financeiramente de sua arte. Desorganizados e semi-analfabetos, muitos só tardiamente começaram a participar das sociedades arrecadadoras de direitos autorais.

Na mesma época, verifica-se nos Estados Unidos, algo idêntico referente à profissionalização no mundo das artes afro-populares, igualmente impulsionadas pelas primeiras gravações fonográficas. Note-se, por exemplo, que o ano

em que um disco faz menção pela primeira vez da palavra *jazz* é exatamente 1917 (mesmo ano da gravação de *Pelo telefone*), feita pelo grupo *Original Dixieland Jass Band* liderado pelo ítalo-americano Nick La Rocca, que se auto-intitulava inventor do gênero. Também nessa época, outros artistas se auto-atribuem títulos como *The Father of Blues* (W.C. Handy, autor do belíssimo *Saint Louis Blues*) e o *The King of Jazz* (o pianista Jelly Roll Morton). Na década de 1920, a improvisação coletiva típica dos tempos heróicos do estilo *New Orleans* cede lugar ao improvisado solo do estilo *Chicago*. Portanto, lá como cá, o modelo de música moderna urbana se afasta cada vez mais de suas marcas solidárias mais antigas. Lá, o estilo *Chicago* valoriza a performance e o virtuosismo individuais, cada vez mais distantes dos improvisos coletivos típicos do estilo *Dixieland* das bandas de Nova Orleans. Cá, a geração de compositores freqüentadores da casa da Tia Ciata busca a afirmação da individualidade criadora, também distante das rodas de samba, de sonoridade rural e clima coletivo, provocando inclusive, disputas e rompimentos entre os artistas populares. As freqüentes acusações de apropriações indébitas, trocadas entre si, demonstram claramente como ficou cada vez mais distante a ética solidária dos tempos da arte anônima e comunal.

Notas

¹ Expressão muito cara a Olavo Bilac. Ele, Luís Edmundo (*O Rio de Janeiro do Meu Tempo*) e João do Rio, (*A Alma Encantadora das Ruas*), apresentam ricos relatos para análise da mentalidade das elites da época.

² Vão longe os tempos do nativismo e do indianismo ingênuo que expressava, na formulação de Antonio Candido, o “desejo de ser brasileiros” (meados do século XIX). Agora o *chic*, o *smart* é “ser estrangeiro” (Cfr. Sevcenko, 1995, p.36).

³ O entrudo estava proibido desde o império, mas nem por isso deixou-se de praticá-lo. Sua extinção só se deu efetivamente em 1904 (cf. a citada crônica de Bilac in *Kósmos*, março de 1904).

⁴ Depoimentos idênticos podem ser encontrados em *Vozes desassombradas do Museu*, MIS/ Rio.

⁵ V. crônica de Bilac, in *Kósmos*, abril de 1904, saudando o concurso de fachadas dos novos prédios a serem construídos na Avenida Central, onde declara guerra contra os mestres-de-obras “Graças sejam dadas a todos os deuses! o governo interveio nesse descabro, - e os chalés, as compeiteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas [...] tudo isso recebeu um golpe de morte”.

⁶ Outros autores que analisam a arquitetura da casa: Sodré, 1979, p.20; Wisnick, 1982, p.154; Pereira, 1983.

Temos depoimentos de alguns seus freqüentadores, como Pixinguinha, João da Baiana e Donga dados ao MIS/Rio. Entrevistei Heitorzinho dos Prazeres para corroborar aspectos citados por seus freqüentadores, dentre eles, seu pai, Heitor dos Prazeres.

⁷ Por força desses curiosos acasos históricos, mas com fortes significações, *Hilário* era o nome do baiano que desloca o desfile de rancho religioso para a festa pagã do carnaval. *Hilária* também era o nome de tia

Ciata, a mais festeiras das baianas, bem como a designação dada pelos os romanos às festas da alegria, realizadas em 25 de março, para celebrar a ressurreição do deus oriental Attis.

⁸ A bicentenária *Casa Sucena* ainda existe. Fundada em 1806, dois anos antes da corte chegar país, fazia sua propaganda no *Almanaque Laemmert* como *Vestimenteiros da Capella Imperial*. Dedicada até hoje, a artigos religiosos menos suntuosos, como velas, manuais e imagens, seu atual proprietário, o português Albino Martins, disse que até os anos 1950, a casa confeccionava fantasias de luxo para os desfiles dos bailes do Teatro Municipal, e estandartes com bordados com fio de ouro importado e veludos pesados.

⁹ Os blocos que desfilavam na Praça Onze, recebiam a coroa dos proprietários das casas funerárias, como galardão aos que mais lhes agradavam. O que recebia mais coroas era considerado campeão do carnaval.

¹⁰ Tinhorão cita o testemunho de Prudente de Moraes Neto, mencionando o *frisson* que percorre a Rio Branco, no carnaval de 1917, quando uma banda irrompe-a tocando a introdução amaxixada de *Pelo Telefone*. Para o pesquisador, esse seria o grande mérito incontestado da música, para além de toda a polêmica acerca de sua autoria: o primeiro grande sucesso de uma música de carnaval.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981

BARBOSA, Orestes. *Bambambá!*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1993.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOMES, Renato. João do Rio: viela do vício, ruas da graça. In: *O Rio de Janeiro do Bota-abaixo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

PEREIRA, João Baptista Borges. Entrevista. *Folhetim* da Folha de São Paulo - 10/07/1983.

SEVCENKO, Nicolau.. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

WISNICK, José Miguel. Nacionalismo Musical. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.