3. Da Cidade Nova ao Estácio: a década de 1920 e a possível primeira crise do samba.

3.1. Maxixe, marcha ou samba? eis a questão.

“Cabral propôs aos dois a mesma questão – o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘- Isso é maxixe.’ Para ele, samba de verdade era ‘Se Você Jurar’ (Composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘- Isto não é samba, é marcha”.²⁵

Começar a discutir uma possível crise do samba-enredo durante meados da década de 1980 e na de 1990 e nestes anos que inauguram o século XXI, é um exercício reflexivo que nos empurra a uma análise histórica de algumas significativas transformações pelas quais passou o gênero samba, sabendo, é claro, as implicações da utilização do termo, principalmente nas primeiras décadas do século XX, quando é muito difícil especificar as diferenciações entre os diversos ritmos do período. Só para ilustrar, o próprio Donga²⁶, autor de *Pelo telefone*, marco do samba, afirma, em *Vozes desassombradas*, diante das “acusações” de que tal música não é um samba mas sim um maxixe, que procurou compor sem se afastar muito do ritmo, que ainda era bastante popular. Dentro deste quadro de “gênese” do samba, a década de 1920, mais precisamente seu final, vai nos apresentar uma disputa contundente entre dois estilos diferentes que arrogam, cada um para si, o título de “verdadeiro samba”.

É fato que dentro deste contexto podemos assinalar uma possível primeira crise do samba, uma vez que cada um dos lados não vê no outro uma diversificação do mesmo gênero, mas sim a produção de algo novo que não seja necessariamente originário daquele modelo anterior, daí a negação do que vem depois. Mas o que teria mudado neste universo? Quais seriam as novas

²⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. P. 132

²⁶ Não queremos discutir aqui a questão acerca dos problemas de autoria, portanto, afirmaremos, mesmo consciente das discussões acerca do assunto, Donga como autor do “samba” “Pelo Telefone”.

realidades que poderiam explicar estas transformações? Para buscar as possíveis respostas para estas questões, caminharemos por duas estradas onde procuraremos encontrar as possíveis razões para tais transformações. Inicialmente abordaremos o aspecto da estética da utilização do samba, ou seja, onde e para que ele está sendo executado, e de que forma isto pode influenciar na estrutura das composições. Em seguida, discutiremos também as formas de interferência da nascente indústria fonográfica nestas questões. É claro que sabemos que há outros caminhos que ao serem percorridos nos levariam a solução destas questões, apenas nos utilizamos destes, uma vez que são eles os instrumentos que utilizaremos ao longo de todo o trabalho para tentar comprovar nossa tese de que há uma crise grave no samba enredo carioca.

Procuraremos ainda demonstrar que há uma transformação nos espaços geográficos de composição e execução do samba, e que de certa forma, numa relação em mão dupla, estas novas geografias são ao mesmo tempo causa e consequência de tais transformações. Em suma, tais transformações ultrapassam disputas meramente ligadas ao gênero e se desdobram em questões de origem, raça e até mesmo classes sociais e é dentro deste complexo quadro que procuraremos entender o que está se passando no universo do samba durante este período.

O surgimento de um “novo” estilo que se arroga ser representante único do gênero samba, provoca uma profunda discussão entre compositores acerca de sua real denominação. Seriam as canções produzidas até o final da década de 1920, que tem em algumas figuras como Donga fiéis representantes e defensores, o verdadeiro samba? Para ele, Donga, e alguns outros não há dúvida, é samba, baiano, de roda, das casas das “Tias”, das umbigadas, etc. Qualquer coisa de diferente é marcha, é produto da indústria fonográfica, ou seja, é mercadoria. Por outro lado, os compositores desta nova forma, que também se diz samba, como por exemplo Ismael Silva, o que se produziu até então é maxixe. Esta era a discussão do momento: samba ou maxixe? Marcha ou samba? (Percebe-se aqui uma discussão muito contemporânea, no que diz respeito a produção do samba-enredo, que para muitos hoje se apresenta sob a forma de marcha). Note-se que esta disputa também é uma disputa geográfica entre duas regiões da cidade que arrogam para si a paternidade do samba: Cidade Nova e Estácio, discussão esta que será retomada mais adiante.

O que é mais interessante é que há muito pouco, ou quase nada, de documentos que possam estabelecer uma diferença significativa entre os dois estilos, para estes homens do samba a diferença é ouvida, simplesmente basta

escutar. O fato é que há entre os especialistas uma tendência maior em reconhecer neste estilo mais antigo, relacionado à Cidade Nova, uma influência muito forte do maxixe. Dentre estes defensores podemos citar Mário de Andrade, que em sua obra *Música de Feitiçaria no Brasil* refere-se à Tia Ciata e à música produzida em sua casa como maxixes. Além de Mário temos também Flávio Silva²⁷, Alvarenga²⁸, Orestes Barbosa²⁹ e outros, que em geral, no máximo aceitam denominar as obras produzidas até a década de 1920, e portanto pertencente ao grupo da Cidade Nova, de sambas amaxixados, sendo que na maioria das vezes recorrem mesmo à denominação de maxixe para estas produções. Mas como poderíamos definir o que seria maxixe? Para Tinhorão³⁰ o maxixe teria aparecido na segunda metade do século XIX apenas como uma dança que marcaria a primeira grande contribuição popular à música brasileira, representando então uma espécie de polca nacionalizada e popular. Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional.

O fato é que encontramos diversos indícios como sendo o maxixe uma criação típica da população da Cidade Nova, bairro nascido, na cidade do Rio de Janeiro, do aterro das regiões em torno do canal do mangue e ocupado por populações periféricas, majoritariamente negras e oriundas principalmente da Bahia. É lá que tradicionalmente encontraremos as casas das “tias” baianas. Em última análise, o maxixe é identificado como uma dança, e, certamente, uma música que se adaptasse a esta dança, ligada diretamente às camadas mais populares e por isso extremamente mal vista pelas elites culturais, daí o fato de se ter como primeiro maxixe impresso uma composição denominada *Ora bolas* de um indivíduo apelidado de Juca Storoni.

Na contra-mão desta tendência temos a crítica feita por Vagalume. Vagalume, assim como Orestes Barbosa, do qual marcaremos a posição mais adiante, era um jornalista muito ligado à música popular, que escrevia para o *Jornal do Brasil* uma coluna sobre o assunto. Vagalume talvez tenha sido o maior defensor da vertente de samba ligada à Cidade Nova, admitindo ser ela a origem e o único e verdadeiro samba. Vagalume iria mais além ao admitir que para ele este novo estilo de música, ligado ao bairro do Estácio, é resultado de

²⁷ SILVA, Flávio. *Origines de la Samba Urbaine à Rio de Janeiro, 'mémorie'*. Paris: EPHE, 1975.

²⁸ ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

²⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

³⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

um movimento de comercialização, imputado pela nascente indústria fonográfica, que seria responsável por uma espécie de traição das origens reais do samba, tendo como alvo preferido para seus ataques a figura de Francisco Alves, para quem “nem conhece o ritmo do samba”³¹. É fato também que Vagalume não poupa nem mesmo alguns elementos vinculados ao estilo que ele defende. Porém, para ele, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e outros formam uma espécie de DNA do samba, a quem não cansa de chamar de peixe, bamba, expressão que será substituída pelos defensores do “samba novo” pela denominação malandro. Portanto, romper com as características deste DNA seria trair, seria compor algo que, para ele não é samba, é marcha. Esta denominação estará ligada ao surgimento dos ranchos, que organizaram, pela primeira vez, em moldes processionais, as brincadeiras do carnaval recém saído do entrudo. Neste sentido, a marcha responderia à necessidade desta nova forma de organização que, para Vagalume, renegava as origens, daí sua negação ao novo estilo.

Do outro lado desta pendenga temos a figura de Orestes Barbosa, que em seu livro *Samba*, afirma que as origens do samba estão no novo estilo, aquele ligado ao Estácio, só levando em consideração a figura de Sinhô, que ocupa um lugar de destaque entre os compositores vinculados à Cidade Nova. Outro desacordo interessante entre os dois (Orestes e Vagalume) se relaciona à origem do samba. Se para Vagalume o samba possui raízes na Bahia, para Orestes o samba é carioca, e do Estácio. O que é mais interessante neste universo de discordância é o fato de que nenhum dos dois autores explicita nenhum aspecto particular destas diferenças, a não ser que um defende a tradição como elemento fundamental, e outro (Orestes) seja um adepto de uma certa modernidade.

O que podemos concluir acerca da questão inicial: samba ou maxixe? Samba ou marcha? Parece-nos haver uma tendência ao se afirmar que o velho estilo da Cidade Nova se aproxime mais do maxixe e que o novo estilo vinculado ao Estácio seria então a origem do samba como conhecemos, e que se tornará de fato, em breve tempo, marca registrada daquilo que será a maior manifestação carnavalesca, o desfile das escolas de samba, questão que será tratada adiante. O que devemos ter por definitivo, e que nos servirá como um poderoso instrumento de análise e sustentação de premissas que discutiremos mais adiante, é que se há uma característica “genética” do samba, ela é a

³¹ VAGALUME. *Na Roda do Samba*. P. 92

presença da síncope. Segundo a “carta” documento retirada do I Congresso Nacional do Samba realizado em 1962: Preservar as características do samba é preservar a síncope. Porém, autores como o próprio Mário de Andrade, vêem a síncope não apenas como característica do samba mas de toda a música brasileira. O fato é que são os próprios sambistas que definem a síncope como marca do samba, assim como o “bum bum paticumbum prugurundum” de Ismael Silva. Neste sentido esta seria a grande diferença entre o “samba-maxixe” e o “samba moderno”, como nos diz o próprio Ismael em entrevista concedida a Sérgio Cabral:

[Cabral]: - Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba? [Ismael]: - ... O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. ... Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum prugurundum*.³²

Porém, devemos agora procurar entender as razões que proporcionaram o surgimento deste novo estilo, a que necessidades ele vem responder. O que é certo é que o surgimento de um elemento novo, o Bloco, é peça chave para responder a estas questões.

³² Appud Sandroni, op. cit. p. 218.

3.2.

Da roda a rua, da casa ao botequim.

Uma das razões apontadas para as modificações sofridas pelo “novo” tipo de samba está na estética de sua utilização. Se por um lado o samba produzido na Cidade Nova, por compositores como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, muito embora este último afirme não ser do samba, mas sim do choro, como já dissemos anteriormente, entre outros, era para ser “saboreado” nas rodas com as danças de umbigada; por outro, o “novo samba” servia para empurrar uma nova forma de manifestação carnavalesca: o bloco. Para os autores deste “samba novo”, era impossível caminhar com o bloco ao som das músicas produzidas pelo grupo acima citado. Será o próprio Ismael Silva, elemento pertencente a este novo grupo, que irá afirmar em entrevistas cedidas a Sérgio Cabral³³ e à dupla João Máximo e Carlos Didier³⁴, que o estilo antigo não dava para os blocos caminharem, marchando e não dançando, o que acaba sendo responsável pelas características do samba do Estácio. Esta questão é inclusive utilizada amplamente por Donga para acusar este “novo samba” de marcha. Neste momento, ouvimos falar, pela primeira vez, em marcha como uma forma pejorativa de classificar um samba que seria mais acelerado para atender alguma exigência. Esta expressão será amplamente utilizada nas discussões que travaremos adiante acerca do atual samba-enredo.

A questão relaciona-se neste período, a uma nova forma de fazer folia no carnaval, e de apreciação e de utilização do gênero samba, o bloco, que acabará se transformando, mais adiante, na maior forma de expressão do próprio carnaval, as escolas de samba, passagem esta que apresentaremos a seguir. Porém, a esta nova forma estética de expressão do samba da Cidade Nova não se adapta, dando origem a necessidade de se criar uma outra forma capaz de atender às exigências surgidas desta nova forma de expressão popular carnavalesca, o que também nos revela uma ampliação do universo apreciador do ritmo, ou seja, há uma ampliação do círculo de ouvintes do gênero e de participantes das manifestações carnavalescas que outrora eram típicas e exclusivas de um determinado grupo étnico e social:

Com o sucesso de *Pelo telefone* e a transformação do samba em canção de carnaval, o contexto coreográfico muda: não há mais roda, e sim o bloco, o grupo humano que se desloca pela rua, no qual todos dançam ao

³³ CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba.

³⁴ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. Noel Rosa: Uma Biografia.

mesmo tempo. É provável que, ao menos em determinados círculos, o estilo antigo ainda estivesse demasiadamente associado ao contexto da roda para poder ser utilizado eficazmente no desfile. Assim, as transformações coreográficas teriam, como quer Ismael, um papel no abandono do samba 'amaxiado'.³⁵

A questão é que o advento dos blocos e sua mutação em Escola, passagem que como dissemos será discutida mais adiante, apontam para um conjunto de mudanças que ultrapassam, inclusive, o universo das transformações no gênero samba. Ele aponta para um conjunto de fatores que podem marcar o nascimento de uma nova época, no que diz respeito à música popular.

Com o Desfile das Escolas, o samba desce do morro para ganhar o asfalto, a avenida. A instituição do desfile, conferindo ao samba um caráter de espetáculo a ser presenciado por um público cada vez mais heterogêneo, vem juntamente com outras novidades da mesma época: a difusão da música popular pelo rádio e o incremento da indústria fonográfica, (...) à medida que ganhava a cidade, o samba deixava de ser fundamentalmente um acontecimento no qual se promovia uma integração ativa de um grupo social com características próprias – negros, proletários, favelados, suburbanos – para ingressar no heterogêneo e vasto mercado do consumo cultural.³⁶

De qualquer forma, o que nos interessa aqui é que parece haver uma íntima ligação entre a modificação da estética da expressão associada à música, entendendo estética da expressão como a forma de dançar a música, ou ainda, de utilização desta mesma música, e a mudança de algumas de suas características. Parece-nos que o samba muda, na mesma medida em que mudam as feições do carnaval e as estéticas de apresentação e utilização do gênero, na mesma medida em que se alargam os estratos sociais que delas participam:

O Carnaval perdia sua feição bruta da primeira metade do século XIX ao africanizar-se para uma feição moderna mais sofisticada, o ciclo dos grupos festeiros chegando até à criação das Escolas de samba, gênero complexo e que se mostraria duradouro, valendo-se da estrutura dramática do enredo, personagem e alas já definidos pelos Ranchos, e trazendo as novidades rítmicas do samba e de sua coreografia.³⁷

Além de sair das rodas e ir para as ruas, nos blocos carnavalescos, o samba também efetuou uma outra migração, saiu das casas das "Tias Baianas", dentre as quais merece destaque a casa da Tia Ciata.

³⁵ SANDRONI, Op.Cit. P. 138

³⁶ MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar*. P. 34/5

³⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. P.91

Destas residências, a mais famosa ficou sendo a de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, casada com o “médico” negro João Batista da Silva.³⁸

Saiu das casas das “tias” e foi para os botequins, local “sagrado” do universo deste “novo” samba. A intimidade deste sambista com o botequim é tão grande que ele também passa a ser fonte de inspiração e estar presente nas letras de diversos sambas que cuidarão de homenagear e/ou descrever este “Jardim do Éden” do samba:

Nas biografias dos sambistas do estilo novo há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados de fazer samba: o do ‘Apolo’, onde se reunia o grupo do Estácio, o do ‘Carvalho’, freqüentado por Noel Rosa, e muitos outros. Uma de suas melhores descrições está no samba *Conversa de Botequim*, de Noel Rosa e Vadico, onde se enumeram com humor todos os serviços que se espera de um garçom de botequim: além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente ‘pendurar’ a conta.³⁹

A apropriação por parte do samba e, conseqüentemente, do sambista do botequim, corrobora a idéia de que o samba está alargando o universo de apreciadores, e também de criadores, uma vez que tanto os blocos como os botequins são espaços mais democráticos que as rodas e as casas das “tias” baianas.

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de Jantar de Tia Ciata. Nesta última, como vimos, os brancos presentes eram “gente escolhida”, que tinham por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor de pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente.⁴⁰

Além disso, este botequim possibilita a passagem do anonimato à profissionalização de diversos compositores que, entre uma batucada e outra, compõem com seus parceiros uma nova obra. É claro que esta entrada em cena do botequim como lugar do samba também traz alguns problemas, dentre os quais, o mais presente, a questão da autoria e dos “roubos de samba”.⁴¹ De

³⁸ MATOS, Cláudia. Op.Cit.. P. 26

³⁹ SANDRONI, op. cit., P.143

⁴⁰ SANDRONI, op. cit., P.144

⁴¹ Não vamos aqui nos deter numa análise desta questão, para iniciar tal discussão podemos recorrer a Máximo e Didier, em sua obra: *Noel Rosa: uma biografia*.

qualquer modo, estas transformações de lugares e estéticas de fato apontam para o surgimento de um “novo tipo” de samba que tem suas características originais transformadas em algo mais parecido com a nossa atual noção de samba, que possivelmente atravessa uma outra crise, conforme já dissemos anteriormente e que será de fato o objeto de nossa análise.

3.3. Da Bahia ao Rio.

Como já dissemos, há uma disputa simbólica acerca das origens do samba, no que diz respeito a sua paternidade baiana ou carioca. Esta disputa também reflete uma questão de origens sociais ou ligadas aos ex-escravos ou ligadas a uma composição social mais ampla, resultado da popularização do gênero em função da instituição dos blocos e dos desfiles. Há algumas vertentes que apontam inclusive uma diferenciação no que diz respeito à formação musical dos executores de cada um dos estilos, afirmando ter o samba mais “antigo”, aquele ligado ao grupo de Donga e Pixinguinha e à região da Cidade Nova, músicos com maior formação acadêmica, enquanto o samba mais “novo”, ligado a Ismael e a turma do Estácio, teria a presença de músicos não formados. Esta vertente logo se revela equivocada quando observamos que tanto em um estilo quanto em outro encontramos músicos com ou sem formação acadêmica. cremos que há, sim, uma diferenciação instrumental, na medida em que o samba “mais moderno” utilizaria com mais intensidade a percussão, tendo no surdo uma espécie de símbolo, o que ao nosso ver não é tão significativa assim.

Quanto às origens sociais há de fato uma diferenciação, o estilo mais antigo tem um caráter mais restrito, ou seja, mais identificado com um determinado grupo social, o negro descendente de escravos que encontrava nas casas das ‘tias’ baianas o espaço reservado para a produção e execução de sua música, só penetrando neste espaço restrito brancos selecionados. É um momento histórico em que o samba convive lado a lado com o universo místico das casas de santo. As rodas de sambas nas casas das chamadas “tias” baianas quase sempre eram precedidas por festas sagradas. Estas “tias” fazem parte de uma tradição migratória que ligava a Bahia ao Rio, principalmente a partir da abolição da escravatura num fenômeno que Roberto Moura chamará de “pequena diáspora baiana”. O contexto histórico do final do século XIX e início do século XX transforma a capital brasileira numa espécie de Eldorado tupiniquim para populações de ex-escravos que migram em larga escala para ela. Basta verificar que no primeiro censo do século XX o Rio possuía mais ou menos um milhão de habitantes. Os “estrangeiros” baianos acabariam por ocupar as regiões mais baratas no que tange o custo com a habitação, como a região portuária e o bairro da Saúde. Mais tarde, com as reformas urbanísticas promovidas por Pereira Passos, esta população corticeira migrará para outras

regiões como a Cidade Nova, os morros mais próximos e as favelas da periferia e baixada fluminense. Iremos ocupar-nos apenas da “colônia” baiana fixada na região da Cidade Nova, uma vez que de lá que surgiu este grupo de sambistas, de origem direta ou indiretamente baiana, que rivalizará com aquele outro grupo a paternidade do samba. De qualquer forma, o fato deste primeiro grupo ser de origem baiana já é suficiente para que se afirmasse a origem baiana do samba. Porém este samba baiano, se é que ele chegou a ser baiano, veio para o Rio e foi aqui que ganhou notoriedade. Nesta “pequena África” produzia-se as festas onde se encontravam toda uma geração de bambas, utilizando-se da expressão de Vagalume. No dizer de João da Baiana:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir.⁴²

Por outro lado, o caráter cosmopolita da capital brasileira, onde a pequena África produzia sua música, confere ao samba um alargamento dos setores sociais nele envolvidos, fazendo com que o samba deixasse de ser apenas “coisa de negro” de origem baiana. Outros setores pobres da população (negros ou não) acabavam fazendo parte do universo sambista. Assim como a “colônia baiana” iria ocupar a Cidade Nova, outros excluídos ocupariam outras regiões da cidade, como por exemplo, o morro de São Carlos. O aparecimento dos blocos, a popularização do carnaval e, mais tarde, instituição do desfile de Escolas de samba, fizeram com que o gênero passasse a ser ‘apropriado’ por diversos setores sociais, transformando assim o samba numa música símbolo nacional. Ou seja, as fronteiras do antigo estilo foram rasgadas pelo novo estilo que surgiu das necessidades oriundas em parte destas mesmas transformações. Neste sentido, este novo samba é carioca, como já afirmava Orestes, e este samba carioca é mais democrático e menos de gueto, o que não faz com que deixe de ser popular. O que não significa dizer que ele esteja ligado às camadas médias apenas, sua origem é o morro e seus compositores pertencentes a estratos baixos da sociedade carioca, agora a apreciação deste samba, esta sim é mais diversificada. A democratização não está na origem, mas sim em quem

⁴² MOURA, op. Cit. P. 83

ouve e participa, e será nesta diversificação que se assentará uma das condições musicais deste novo samba:

A Insistência da sincopa, sua natureza interativa, constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas.⁴³

Este é o samba malandro que Cláudia Matos define tão bem. O samba carioca, do Estácio, que se utiliza da possibilidade aberta pela sua popularização para apresentar para a sociedade sua produção cultural, sua música. É o samba que irá ao longo do século XX conquistando notoriedade, deixando de ser música bandida e se transformando em música nacional, e atravessando crises ocasionadas por esta profunda interferência de universos, sociais e culturais, originalmente distantes.

Abandonaremos, pelo menos por enquanto, a questão acerca da autenticidade do samba, se ela é do estilo antigo, aquele ligado à Cidade Nova, à origem baiana e à casa das ‘tias’, ou se ela pertence a este novo modelo, vinculado ao bairro do Estácio. Ao contrário, tomaremos este último como símbolo deste novo samba, mais próximo do formato que conhecemos hoje, e procuraremos identificar e corroborar sua origem. Este novo samba nasce no Estácio, e isto é de fato uma verdade. Há diversos depoimentos de notórios sambistas que apontam para esta região da cidade do Rio de Janeiro como sendo o berço do samba, podemos dizer, carioca. É também verdade que o samba do Estácio acabou influenciando sambistas de outras regiões que vão inclusive disputar com o bairro do Estácio a hegemonia do samba, como por exemplo a Vila Isabel de Noel Rosa, o Morro da Mangueira de Cartola e a região de Osvaldo Cruz e Madureira de Candeia. Será, não por consequência, também no Estácio, em 1928, que surgirá o primeiro bloco, ou rancho-escola ou simplesmente escola de samba, chamado Deixa Falar, apontado por alguns como marco inicial das escolas de samba, sempre reverenciado como fonte de saudade: “Deixa Falar, deixou no peito a nostalgia..”⁴⁴. O surgimento deste novo modelo vai se tornando cada vez mais importante a ponto de ser instituído o dia do bloco, passando a fazer parte do calendário do carnaval carioca, mais ou menos a partir de 1926.

⁴³ SODRÉ, Muniz. Samba o Dono do Corpo. P. 47

⁴⁴ “GOSTO QUE ME ENROSCO” – GRES Portela. 1996

Exprimido entre o Rio Comprido, o morro de São Carlos, o Catumbi e o Mangue, a região do Estácio, bairro que recebeu o nome em homenagem ao português Estácio de Sá, sobrinho do Governador Geral Mem de Sá, e herói na luta contra os franceses, que redundou na fundação da própria cidade do Rio de Janeiro, produziu uma nova geração de sambistas dentre os quais se destacam o já citado Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebiades Barcelos (Bide) e outros, que iriam produzir um novo samba, vinculado a nova necessidade gerada pelos blocos de marcharem coletivamente que, como já vimos, também se originam primeiramente no Estácio. Só para confirmar a tradição sambista deste bairro no Estácio da Deixa Falar, surgirá a Unidos de São Carlos, que se transformará posteriormente na Estácio de Sá, escola que conquistou um título do carnaval carioca em 1992, com o enredo “Paulicéia Desvairada”, numa homenagem a Semana de Arte Moderna de 1922, e que neste carnaval ascendeu para o grupo especial.

O que é interessante é que esta primazia, referendada por diversos sambistas, não significava um isolamento regional, como por exemplo acontecia nas casas das “tias”, no modelo antigo. Muito pelo contrário, há diversos depoimentos que apontam para uma relação bastante democrática entre os sambistas de diversas regiões:

O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Fora do Carnaval, o pessoal do Estácio vinha para cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. E nos tínhamos muito respeito a eles como os mestres do samba.⁴⁵

É bom deixar claro que Ismael Silva, Baiaco, Brancura e outros compositores do Estácio participavam de reuniões de samba em Osvaldo Cruz⁴⁶

Se o samba nasceu na Bahia, como quer Vagalume e outros ligados às correntes mais tradicionalistas do samba, será, decididamente, no bairro do Estácio que ele assumirá a forma celebrada atualmente, não só aqui no Rio como em diversas partes do país e até mesmo do mundo. Portanto, é possível afirmar que o samba carioca nasceu no Estácio, se espalhou pela cidade, ocupando áreas tradicionalmente ligadas ao outro modelo, como é o caso específico da Cidade Nova, e ganhou o mundo.

⁴⁵ SILVA e OLIVEIRA, Filho. *Cartola*. P.46

⁴⁶ CANDEIA E ISNARD, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a Raiz*. P.57

3.4.

“Deixa falar”: uma breve história do surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro e do samba-enredo.

As transformações que sofre o gênero samba nas primeiras décadas do século XX, principalmente nos anos 1920, como bem assinala Sandroni em sua já citada obra, apresentam duas novidades fundamentais para a história do samba carioca: a criação das escolas de samba e de sua música: o samba-enredo. Pomos nesta ordem por que foi exatamente esta a ordem dos acontecimentos, e portanto, é dela que falaremos. Já citamos anteriormente que no início do século surgiu uma nova forma de brincar o carnaval: os blocos. Esta manifestação mais “democrática”, do ponto de vista dos estratos sociais e/ou étnicos que deles participavam, impunha novas necessidades que estão diretamente ligadas às transformações das quais tratam este capítulo. É destes blocos que nasceram as escolas de samba que teriam na “Deixa Falar” sua gênese. Assim como o novo samba, esta nova forma de agremiações carnavalescas, menos luxuosas, porém mais populares do que as grandes sociedades, surgiu no Estácio, que como já dissemos merece de fato o título de berço do samba carioca. Nascendo como espaço criativo e difusor do samba, além de, é claro, ser naturalmente o espaço da folia, nos dias de momo, as escolas foram, talvez, naturalmente, e muito rapidamente, ocupando lugar de destaque na estrutura do carnaval carioca. Herdeiras dos cordões, dos ranchos e dos blocos, nos parece que nasceram para legar as camadas populares⁴⁷ um lugar demarcado e de destaque no carnaval carioca.

Mas contemos brevemente este surgimento. No início da década de 1920 eram os ranchos que dominavam o carnaval carioca, e foram estes ranchos que primeiro estabeleceram uma estrutura de enredo para seus desfiles. Em 1924, por sugestão de Coelho Neto, padrinho do Ameno Resedá, famoso rancho carioca, que se estabeleceu enredos de cunho nacionalista, que predominaram até as décadas finais do século XX. Aliás, será o próprio Ameno a apresentar este primeiro enredo nacionalista: o hino nacional. De qualquer forma, o que de fato nos interessa é que foi na década de 1920 que surgiu o formato que se tornou símbolo e estrutura maior dos desfiles carnavalescos. É interessante

⁴⁷ Esta é uma das questões a serem discutidas no capítulo seguinte: Seriam hoje, as escolas espaços de representação destes estratos? No capítulo anterior já adiantamos parte de nossa resposta.

notar, com esta sugestão de Coelho Neto, a já precoce interferência da intelectualidade no universo carnavalesco. É verdade que muito embora fossem conviver por longas décadas com as escolas de samba, ainda na década de 1920 os ranchos foram substituídos no gosto popular por estas novas agremiações carnavalescas que muito rapidamente se transformaram em sinônimo de samba, carnaval e ,quiçá, Brasil. O que é interessante é que foi justamente destes ranchos que as escolas herdaram parte de suas “obrigatoriedades”, como por exemplo: abre-alas, comissão de frente, mestre sala e porta-estandarte, etc. Para Augras⁴⁸ diversas são as influências que colaboram com o surgimento das escolas, bem como de suas características. Além da influência dos ranchos na criação de elementos constitutivos de sua apresentação, temos também uma possível influência religiosa na estruturação processional do desfile⁴⁹, marca registrada das escolas de samba, que hoje nos parece ter sido elevado a uma potência infinita.

Outra interessante influência na formação das escolas seriam os “blocos de sujo”, expressão utilizada pelo próprio Cartola, numa entrevista concedida a M. J. Goldwasser, para designar alguns blocos formados por sambistas mais jovens que nem sempre, ainda segundo Cartola, tinham o objetivo de “brincar o carnaval”, mas sim, o de buscar o enfrentamento (briga) com outros blocos de comunidades distintas. Isto nos faz lembrar as eternas brigas, daqueles que nos parecem herdeiros deste tipo de manifestação, entre os blocos Cacique de Ramos e Bafo da Onça, respectivamente representantes dos subúrbios da Leopoldina, mais especificamente de Ramos, e do Catumbi, bairro muito próximo ao Estácio. Ainda segundo Augras, a própria denominação escola se originou da tentativa de organização destes blocos por sambistas mais experientes, cuja intenção era provar que os mais jovens também sabiam fazer carnaval. De qualquer forma, há um consenso de que o samba ganhou notoriedade e que a denominação escola expressava melhor a maior organização que estas novas agremiações tinham se comparadas aos antigos blocos. Quanto a paternidade do uso da expressão escola para se referenciar a este novo modelo de agremiação fica “o dito pelo não dito”, uma vez que são diversos os reivindicantes de tal paternidade, o que para nós não parece muito significativo.

Dentro deste contexto, a agremiação Deixa Falar, do bairro do Estácio, em finais da década de 1920, arrogou para si a denominação de rancho-escola e

⁴⁸ AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

⁴⁹ Augras nos fala de possíveis influências do candomblé, dos festejos do Rosário ou das danças dos Ternos de Reis

posteriormente de, simplesmente, escola de samba. Abre-se aqui uma, na nossa opinião, infecunda discussão acerca da primazia das escolas. Além da Deixa Falar, Estação Primeira de Mangueira e Oswaldo Cruz (que mais tarde viraria Portela) também reivindicavam ser a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Para nós esta questão é tão irrelevante quanto a de quem teria usado primeiro a expressão escola. O que nos interessa é que na virada dos anos 1920 para os anos 1930 as escolas de samba começaram a ocupar lugar de destaque no cenário dos festejos dos dias de momo. Só para se ter idéia, em 1930 já havia cerca de pelo menos cinco escolas de samba, das quais merecem destaque Mangueira, Oswaldo Cruz e Vizinha Faladeira.

Outro passo importante para a construção do papel de principal manifestação carnavalesca por parte das recém criadas escolas de samba, foi a instituição do primeiro concurso entre escolas de samba. Segundo Sérgio Cabral⁵⁰ o primeiro desfile teria sido patrocinado pelo Jornal Mundo Esportivo e idealizado pelo jornalista Mário Filho, o que entre outras coisas já demonstrava a íntima ligação entre samba e futebol, em 1932. O curioso deste primeiro concurso é que sua característica mais marcante foi o improvisado, algo muito distante, para alguns, da excessiva organização dos atuais concursos. Porém, nota-se neste marco inicial a criação de certas obrigatoriedades, herdeiras dos ranchos, que deviam ser cumpridas pelas escolas, pois valiam os pontos necessários para se atingir a possível vitória. Parece-nos claro que se por um lado a instituição do desfile confere visibilidade e notoriedade as escolas, elementos fundamentais para sua afirmação enquanto maior expressão da cultura popular carnavalesca, por outro inicia-se um processo de “domesticação” destas mesmas escolas, o que certamente redundará numa perda de autonomia e outras questões que serão por nós discutidas. Não podemos nos esquecer que os anos 30 marcam o início da era Vargas e todas as implicações que ela traz em relação às camadas populares e à idéia de liberdade, principalmente a partir de 1937 quando se inicia o Estado Novo, período mais autoritário da ditadura varguista.

Outra curiosidade que nos revela uma “apropriação” por parte de estratos sociais mais abastados do samba é o fato de que já no primeiro desfile, a

⁵⁰ Referimo-nos aqui à obras como “As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê” e “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro”, entre outras, que nos servem de vastíssima fonte para nossa pesquisa.

comissão julgadora, "entre cervejas e sanduíches de mortadela"⁵¹ era formada por intelectuais e elementos ligados à classe média, ambos interessados "cientificamente" ou "mercadologicamente" em cultura popular. Outra constatação interessante é que neste concurso já se apresentam 19 escolas de samba, um crescimento intenso, se tomarmos como marco da criação deste modelo de agremiação os anos de 1926/28. O resultado final premiou Estação Primeira de Mangueira como campeã, Vai como Pode e Linha do Estácio empatadas em segundo lugar, Para o Ano Sai Melhor (morro de São Carlos) em terceiro lugar e Unidos da Tijuca em quarto lugar. Iniciava-se então, a saga das disputas pelo título de campeã do carnaval carioca, título que futuramente valerá mais do que notoriedade, valerá dinheiro.

Falemos agora do samba-enredo, par inseparável das escolas de samba. O samba-enredo nasceu um pouco depois, o enredo em si não. Aliás o enredo é anterior à própria escola, como constata o exemplo citado acima acerca do enredo desenvolvido pelo rancho Ameno Resedá. A própria Deixa Falar, misto de rancho e escola, desenvolveu em 1932 um enredo que homenageava a "revolução" de outubro de 1930, que conduziu ao poder Getúlio Vargas, numa perigosa aproximação com o poder público. Logo, as escolas herdaram a estrutura dos enredos, sem que necessariamente o samba falasse deste enredo. Era muito comum as escolas utilizarem mais de um samba ao longo do desfile. Porém, há uma certa concordância, o que não há, por exemplo, em relação à fundação de uma suposta primeira escola, de que em 1933 teria sido apresentado o primeiro samba-enredo, pela Unidos da Tijuca. Em última instância, o samba-enredo tinha como característica elucidar de forma clara o enredo apresentado pela escola, com vemos na letra do samba enredo acima citado:

"Somos Unidos da Tijuca/ e cantamos o samba brasileiro/cantamos com harmonia e alegria/ o samba nascido no terreiro.
Não queremos abafar/ nem também desacatar/ viemos cantar o nosso samba/ que é nascido no terreiro/ perante o luar."⁵²

Porém, vale ressaltar que mesmo havendo esta concordância em identificar o samba acima descrito como marco inicial da associação samba e enredo, Mangueira e Portela reivindicam, mais uma vez, a paternidade do primeiro samba-enredo de "verdade", o que teoricamente faz com que pareça

⁵¹ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. P. 60.

⁵² *O Mundo do Samba*. Nelson de Moraes. Escola de Samba Unidos da Tijuca. 1933. In: Riotur, *Memória do Carnaval*.

que o samba enredo da Unidos da Tijuca não o seja. Segundo a tradição mangueirense, o primeiro samba-enredo teria sido utilizado por esta escola no desfile de 1934. O samba era de Carlos Cachaca (*Homenagem*), e falava de Castro Alves. Como o enredo mangueirense era sobre a Bahia, a escola utilizou este samba. Porém este não era um samba inédito, o autor não havia composto para o desfile, o que inviabiliza a paternidade mangueirense. A Portela entende de outra forma, como o samba de Carlos Cachaca não foi de fato composto especificamente para aquele desfile, a paternidade do samba ficaria então com Paulo da Portela, com a composição *Teste ao Samba* de 1939. O que de fato importa é que a partir do início da década de 1930 e ao seu decurso, vai se firmando uma nova modalidade de samba, o samba enredo. É verdade porém, que inicialmente nem se dava tanta importância assim ao samba-enredo. Segundo alguns pesquisadores, dentre os quais figura Tinhorão, apenas a partir da década de 1950 o samba-enredo ganharia importância, justamente num momento em que, segundo ele, a apresentação do desfile vai ganhando corpo e estruturas quase teatrais. O fato é que ao longo do século XX o samba-enredo vai se constituindo parte fundamental da estrutura do desfile de uma escola, será ele que irá determinar o ritmo e a cadência desta mesma escola. Em contrapartida, ele também está submetido às vontades do desfile e às necessidades ou exigências do mesmo, de modo que ele vai, ao longo de sua história sofrendo alterações em diversas áreas de sua constituição⁵³, de modo que se compararmos sambas-enredo de décadas diferentes notaremos profundas diferenças estruturais, que ficarão ainda mais visíveis a partir dos anos 1980, mas isto será discutido no capítulo seguinte, naquilo que chamaremos de novas transformações.

As escolas iam então construindo sua identidade ao longo da década de 1930. Muitas vezes esta construção acabava sendo influenciada pelo poder público, que buscava o enquadramento destas agremiações no sentido de se transformarem em uma nova modalidade, a mais visível, de expressão da cultura popular. Este fato possui um marco significativo, que é a criação da União das Escolas de Samba, cujo mérito inicial foi o de reivindicar para o samba, pela primeira vez, o título de música nacional e para a escola lugar o de produção deste mesmo samba. O fato é que a partir daí se tem um rápido e progressivo caminho de enquadramento do desfile em regras básicas, paralelo a uma

⁵³ Referimo-nos aqui à letra, estrutura poética e melódica, etc.

crescente conquista de importância, que vem proporcionando ao samba-enredo constantes transformações que flutuam entre crise e polêmicas.

Buscar as origens e as singularidades destas transformações porque passa o gênero samba-enredo, é buscar entender, dentre outras coisas, o que este samba-enredo busca responder, e quais são as necessidades geradoras da produção musical. Tentar encontrar as respostas apenas em um ou outro aspecto é reduzir um universo diversificado a uma simplificação estéril, que por sua vez esteriliza as respostas e as conclusões. É necessário entender que tais variações do gênero, com vimos, são resultados de uma série de transformações internas e externas ao próprio samba. Não ver o quanto cada um dos estilos estabelecidos como modelos de um novo samba e de um antigo samba se tocam e se influenciam, a partir do momento que coexistem, é negar o óbvio. cremos que o exemplo apontado por Sandroni acerca das baianas e sua importância sem precedentes nos desfiles das escolas, de fato, demonstra a presença e o respeito pelas tradições de um modelo que foi ultrapassado, mas não negado.

É claro que, como vimos, algumas transformações nos meios onde o samba é ouvido passam a exigir dele respostas que o mesmo não pode dar, daí a transformação para produzir tais respostas. Este novo samba vai criar um lugar novo para si mesmo, a Escola de Samba. Nascida na periferia, a escola de samba vai acabar ultrapassando esta fronteira, mas o que importa é que ela passa a ser, principalmente a partir da década de 1930, o lugar do samba, não só do samba produzido para o carnaval, o samba-enredo, mas também o samba de meio de ano. Se o que ela produz hoje pode ser considerado ou não samba-enredo é uma questão discutível, por ora o que nos interessa é que das necessidades surgidas desta nova forma de expressão do carnaval, surge um novo samba, que romperá com o modelo anterior, sem contudo traí-lo ou negá-lo completamente, como querem afirmar alguns críticos. Este novo samba com seu “Bum, Bum, Paticumbum prugurundum” vai popularizar ainda mais este gênero, seu advento marca o início de um processo de democratização que culminará com sua elevação ao título de música nacional. cremos que o importante é observarmos o caráter diverso das razões e especificidades destas primeiras transformações, no dizer de Sandroni:

Obviamente, as ‘razões’ da distinção do samba em estilo novo e antigo são múltiplas e variadas. Nelas há lugar para a inovação estética e também para a passagem entre os domínios do folclore e do popular, sugerida por

Tinhorão*. De fato, as diferentes categorias na quais, num momento dado, a sociedade divide se universo musical, se influenciam mutuamente, num processo contínuo de repercussões recíprocas e seleção de elementos. E elas se transformam não apenas devido a essa influência mútua, mas também devido à sua dinâmica própria, baseada como vimos na criatividade dos músicos, e além disso em fatores musicais e extramusicais de toda ordem.⁵⁴

* Sandroni se refere aqui a obra de Tinhorão intitulada *História Social da Música Popular Brasileira*.

⁵⁴ SANDRONI, Op.Cit. P.141/2