

PODCAST RIO MEMÓRIAS

TEMPORADA #4 - RIO DE SONS

MATERIAL DE PESQUISA | 2023

Pesquisador: Davi Aroeira Kacowicz

Episódio 4

**A VOZ DOS
BAMBAS**

**RIO
MEMÓRIAS**



Sumário

É impossível traçar uma história do samba. De palavra para se dizer (genericamente) de uma festa preta com baticum, a significar o gênero musical hegemônico do país, muitos foram os personagens, eventos e encontros dessa história. A origem rítmica (africana e plural), inserida no cenário musical efervescente no Rio de Janeiro daquele período, fruto das misturas entre músicos e seus jeitos de tocar seus instrumentos (e a própria inserção de novas sonoridades); os inúmeros agentes culturais e religiosos envolvidos (tias baianas, pais e mães de santo, gente da imprensa, mecenas e padrinhos políticos), cada um com suas respectivas importâncias; os espaços e a própria geografia do Rio de Janeiro (a Praça Onze, os morros e subúrbios)... todos esses elementos compõem essa imensa história do samba carioca. Dito isso — e aceitando inevitáveis brechas, falhas, lacunas e toda sorte de injustiça nesse esforço narrativo —, pode-se delinear esse processo de formação sonora e social do samba, observando elementos fundantes que não podem ser ignorados quando traçada uma evolução do gênero no Rio de Janeiro desde sua concepção, do samba de roda e partido alto nos terreiros. E nessa trajetória, três figuras brilham com intensidade nessa grande constelação: João da Baiana, Donga e Pixinguinha.

O Rio: nascente do samba

Um primórdio do samba é sua associação com o carnaval. Os “sambas carnavalescos”, como eram identificadas muitas das peças creditadas a Donga, Sinhô, Caninha e outros pioneiros dessa história. E o carnaval do Rio de Janeiro, brincado de diferentes formas em uma espécie de disputa pela festa na rua durante os fevereiros, na transição do império para a república e nas primeiras décadas desta, teve na conformação dos ranchos um importante elemento para aquilo que veio a ser o carnaval carioca. Hilário Jovino, o Lалу de Ouro, o principal responsável pela tradição dos ranchos carnavalescos na capital, fomentou a novidade no Rio assim que chegou na cidade, em 1892. Ao aportar, Lalu foi recebido por um certo Miguel Pequeno, que atuava como uma espécie de cônsul para seus conterrâneos baianos recém-chegados ao Rio — Hilário era pernambucano de nascença, mas baiano de criação.

A figura de Miguel representa um importante elemento na constituição daquela que o sambista e pintor, Heitor dos Prazeres, chamou “Pequena África”, quer dizer, os arredores da Praça Onze, na Cidade Nova — ainda que, talvez, fosse mais correto dizer que aquela era uma dentre tantas outras “pequenas Áfricas”, espalhadas pelos subúrbios e morros do Rio de Janeiro, estas de aspecto eminentemente rurais, habitada por uma população oriunda de diferentes regiões, em especial de Minas Gerais e do Vale do Paraíba.

“A praça Onze, coração da Cidade Nova, transformou-se em ponto de encontro de batuqueiros, músicos, filhos de santo, capoeiristas, bambas e maiorais de toda ordem. Com a morte de Tia Bebiana, desde 1913 a antiga “Lapinha” do largo de São Domingos, como era conhecido o polo onde convergiam os ranchos carnavalescos, mudara de endereço. Durante o Carnaval, enquanto a luxuosa avenida Rio Branco se estabelecera como passarela para as grandes sociedades, a praça Onze acolhia os ensaios e desfiles dos ranchos populares, que começaram a fazer parada obrigatória diante da casa de Ciata para pedir-lhe a bênção e render-lhe as devidas homenagens” (NETO, 2017).

Ali se formou uma forte comunidade de negros vindos da Bahia. Brasileiros e africanos, praticantes de costumes próprios, como o candomblé de ketu, a presença da língua iorubá, os toques de tambor, as festas nos terreiros e a presença de alufás — espécie de referência entre os muçulmanos — e mães e pais de santo. À medida que lideranças comunitárias se assentavam nas proximidades daquele mítico quadrilátero na Cidade Nova, ampliava-se as condições de recepção dos recém-chegados, muitas vezes arrumando-lhes emprego, fornecendo hospedagem e, mais importante (ao menos para este texto), organizavam e forneciam espaços para manifestação, manutenção e mesmo inovação de práticas culturais trazidas da Bahia — os ranchos, os batuques, o partido alto e os modos de dançar. É como se diz: o samba pode ser carioca, mas é filho de baianas e neto de africanos.

Muitas dessas pessoas recém-libertas encontraram na migração para a capital uma alternativa para o desalento oriundo de uma abolição cuja falta de garantias e direitos vieram à reboque.

O número de migrantes negros para a capital escalou ainda mais após a abolição da escravidão, em 13 de maio 1888. Em paralelo, havia, como se sabe, um plano de branqueamento para a população brasileira em curso — ideal que já no Império já era proposto por setores da sociedade. Com a chegada da República, essa ideologia higienista e eugenista ganhou marcha e encontrou aderência entre políticos e intelectuais nas primeiras décadas. Esse projeto (nefasto) de país foi tocado por políticas que favoreciam a imigração de europeus e uma progressiva “limpeza” da população não-branca. Nesse sentido, no Código Penal, publicado em outubro de 1890, lia-se, já quase no final do decreto:

CAPITULO XIII

DOS VADIOS E CAPOEIRAS

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

Ou seja, seguindo a letra da lei, seria declarado vadio todo aquele sem “profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida”. A nova legislação entrara em vigor apenas dois anos após a abolição, quando muitos dos milhares de negros recém-libertos não possuíam a devida alocação dentro do modelo capitalista e, por isso, estavam à margem do mercado de trabalho. E, para além disso, a lei servia de bode expiatório para qualquer arroubo racista dos guardas: a simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vadiagem. Boa parte dos pioneiros do samba foram fichados pela polícia por esse crime — dentre eles, João da Baiana e Ismael Silva.

É sempre importante lembrar o contexto do Rio de Janeiro nesse período. Os primeiros anos da República marcaram profundamente a paisagem da capital federal. No momento em que Hilário Jovino e tantos outros negros chegavam ao Rio, além da “lei da vadiagem”, o governo ia “limpando” a

cidade, declarando guerra às habitações coletivas. A maior delas, o Cabeça de Porco, classificado pela imprensa como um “valhacouto de capoeiras e assassinos”, “mundo de imundície”, “atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene”, viria abaixo em janeiro de 1893. Porém, por mais que se quisesse, nem todos os casarões caíram sob as picaretas do Estado.

Alguns dos casarões sobreviventes a esses bota-abaixo eram habitados por lideranças baianas, e se tornaram polos onde havia uma circulação de classes socioeconômicas tão distintas como se pode imaginar — de maltrapilhos sem-teto a figurões da política. Estas lideranças, portadoras de saberes africanos ancestrais, ofereciam seus serviços para quem procurava receber previsões e proteções, encomendar trabalhos e despachos para si (ou contra adversários). Outro atrativo nestas casas eram as festas promovidas pelas matriarcas baianas, as “tias”, apelido dado em função do costumeiro acolhimento feito por essas mulheres — íntimo e protetor, tal como uma segunda mãe faria. E as tias do Rio não eram poucas: Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata, Tia Veridiana... além da mais conhecida de todas, Hilária Batista de Almeida, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca.



Retrato atribuído a Tia Ciata. c.1900. Acervo da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata – ORCT

Conhecida também como Assiata de Oxum, ficaria para história como Tia Ciata. Natural de Santo Amaro da Purificação (BA), Ciata era Iyá Kekerê (“mãe-pequena”, no idioma iorubá) do famoso terreiro de João Alabá — o prestigioso pai de santo da cidade, cuja casa na rua Barão de São Félix era centro de peregrinação para pobres e ricos, pretos e brancos. Em pouco tempo, Ciata passou a representar uma referência no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram espaços de proteção social, abrigando inclusive boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. Mas naquele santuário nagô, a polícia não entrava.

Das principais (e mais trágicas) marcas do racismo no Brasil, a relação entre a polícia e as populações negras era marcada por uma tensão permanente. E, ainda assim, as relações eram mais complexas do que pode parecer num primeiro momento. Parte da aristocracia político-econômica do Rio tinha o costume de se benzer e buscar conselhos com mães de santo e alufás. Em paralelo, era preciso autorização da polícia para o desfile dos ranchos acontecer no carnaval, por exemplo. O documento era arranjado, normalmente, através da velha tradição de contatos internos, dentro da burocracia do Estado. Muitos dos músicos eram funcionários públicos e, mesmo que atuassem no baixo escalão da administração, conseguiam fazer chegar o pedido para garantir a saída de um rancho no carnaval às mãos que importavam. Isso não quer dizer que tal empreitada era fácil, ou simples.

Um episódio envolvendo João da Baiana demonstra bem a complexidade dessa relação. Levando seu pandeiro consigo, João foi abordado pela polícia, e mesmo conseguindo comprovar renda fixa, teve seu instrumento tomado — ao que consta, por puro capricho dos policiais. Devido à apreensão, não pôde tocar no Palácio das Laranjeiras, num evento promovido pelo poderoso senador gaúcho, o conservador Pinheiro Machado — homem forte do Sul na manutenção da política dos governadores, conhecida como “café-com-leite”, durante a Primeira República. Pinheiro Machado quis saber porque João da Baiana, talvez o melhor pandeirista da cidade, não compareceu à festa. Mandou chamar João em seu gabinete. João, claro, foi ligeiro. Ao chegar lá e relatar o ocorrido e seu desconsolo, o político lhe deu a ordem e o dinheiro de comprar o pandeiro que quisesse. Pinheiro Machado ainda lhe deu um bilhete, a ser entregue na loja, a Cavaquinho de Ouro, solicitando que fosse gravado no corpo do

instrumento a seguinte dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana — Senador Pinheiro Machado”. Desde então, ninguém nunca mais confiscou o pandeiro de João. Como diz Lira Neto:

O presente de um dos mais influentes políticos de toda a Primeira República (1889-1930) ao jovem talento do ritmo foi mais do que um agrado: naquela troca estava expressa a complexa convivência entre as classes políticas e econômicas e os músicos populares. O próprio Pinheiro Machado também havia concedido uma carta-recomendação a João Pernambuco, A sociedade permanecia extremamente racista, e o Rio vivendo a ideologia do higienismo e seu bota-abaixo. Por outro, havia os pontos de contato cotidiano entre “os de cima” e “os de baixo” possibilitando não apenas uma efetiva rede de proteção contra a violência policial, mas também garantiam um certo sustento para João da Baiana e seus semelhantes através de seu trabalho como músico. Novas oportunidades profissionais surgiam na embrionária indústria de diversões no país. Os cafés-concertos, cinematógrafos, salões de dança e teatro de variedades, que vinham ajudando a cristalizar novos gostos e hábitos na vida urbana carioca, estavam à caça de jovens talentos — que naquele momento, não eram poucos (NETO, 2017).

O Samba é festa

As casas das tias baianas abrigavam os festejos que varavam noites e dias — sempre com música, dança e muita comida. Nestes festejos na casa de tia Ciata, tia Perciliana e demais, políticos do primeiro escalão, militares, cronistas e comerciantes se juntavam aos pretos velhos, estivadores, marinheiros, batuqueiros, e tantos outros que seriam (e eram) alvos certos da lei de vadiagem. A festa então servia como um tempo de suspensão dos lugares sociais, um local cruzamento onde a ordem das segmentações sociais era subvertida, os corpos gritavam liberdade, e uma nova ordem das coisas podia existir. Novamente, Lira Neto:

O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. Nas barraquinhas armadas em torno da igreja da Penha — santuário localizado no alto de um penhasco, ao fim de uma escadaria de 382 degraus encravados na rocha viva e vencidos a pé ou de joelhos pelos devotos —, as iguarias lusitanas foram cedendo lugar aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas. (NETO, 2017).



Artistas na Festa da Penha,. Em pé, da esquerda para a direita, João Pernambuco (de chapéu branco), Patrício Teixeira (de terno branco), Pixinguinha (com a flauta em punho) e Caninha (com o cavaquinho), Foto: Wikimedia/Creative Commons

A festa em homenagem a Nossa Senhora da Penha, assim como o carnaval, teve papel fundamental para a evolução do samba. Ao fim do culto, a população descia para se divertir nas quermesses. Próxima às tendas onde as baianas ofereciam seus pratos e quitutes, a música comia solta. Nos domingos de outubro, mês consagrado à santa, a Central do Brasil e a Leopoldina Railway Company — empresa responsável pela circulação de bondes no Rio — precisavam colocar trens adicionais partindo a cada dez minutos dos principais subúrbios da cidade para poder dar conta do grande movimento de passageiros a caminho da estação da Penha.

Devido a grande movimentação destas festas, e pela data em que ocorriam — no mês de outubro, alguns meses antes de fevereiro —, aquela quermesse foi se firmando um espaço propício para se promover uma canção com potencial para ser o sucesso do próximo carnaval. Se a peça pegasse na Penha, certamente explodiria depois, no carnaval de rua. Em 1921 já se tinha até concurso, promovido pelo Jornal do Brasil, para a música mais popular. A vencedora poderia esperar ser cantada por milhares dali a poucos meses.

As rodas que fizeram o samba: choro e partido alto

Como se disse, o samba possui muitas origens e sua musicalidade também decorre de caminhos que correm juntos e se cruzam. Nesse sentido, é sempre importante reafirmar que a matriz do samba é explicitamente africana, é também bom ressaltar que há diversas origens dentro de um continente. E que justamente desse cruzo irão produzir novas conformações e práticas culturais.

Uma primeira e importante prática que podemos identificar é o chamado partido-alto. É feito em roda, onde um coro repete um refrão, que serve de mote para os partideiros tecerem seus versos. Era, ao mesmo tempo, uma criação coletiva em cima de um motivo comum, e uma disputa entre partideiros para ver quem fazia os melhores versos. O partido alto é mesmo uma arte do improvisado sobre bases. A palavra “samba”, aliás, deixou de ser utilizada como sinônimo de festa com baticum, para ser associada às rodas de partido-alto, por volta da década de 1910.

Nos pátios internos e fundos de quintais das casas das tias baianas o partido alto, as festas e cultos de matriz africana, ou mesmo os meros encontros entre fissurados em música (de todas as idades, importante que se diga) eram mais do que comuns. Esse ambiente festeiro será frequentado (e muito) por crianças, criadas nesse fervor musical negro e multiétnico. Crianças, como Joaquim Maria dos Santos, João Machado Guedes, José Barbosa da Silva e Ernesto, ou, como passaram a ser mais conhecidos, Donga João da Baiana e Sinhô.

Mas vale lembrar que mesmo antes das festas nas casas das tias baianas, o Rio de Janeiro possuía uma paisagem sonora no qual as rodas de batuques, oriundas da travessia de homens e mulheres do Atlântico para cá, ferviam ainda no período colonial. E pode se dizer o mesmo de um efervescente caldo musical que ia se fazendo pelas ruas da cidade, em especial com músicos de bandas militares e os primeiros chorões do Rio.

A instrumentação, a estrutura musical, o tipo de fraseado e tropos no campo harmônico são fundamentais para o surgimento e evolução dos modos de se fazer música. Nesse sentido, no Rio de Janeiro do fim do século XIX, o choro despontava como prática musical urbana fundamental para a sonoridade que caracterizaria a capital do país. Os arquitetos do samba e do choro conviviam, eram amigos. Por vezes eram as mesmas pessoas. Aquilo que posteriormente resultou no chamado “samba urbano” possui estreito parentesco com o som trabalhado pelos chorões.

E não se pode falar de “choro” sem mencionar o flautista Joaquim Callado. Sua composição Flor Amorosa, de 1880, é uma das peças inaugurais do gênero. A base do choro àquela época era um quarteto, no qual a flauta (solista) conduzia o cavaquinho e os violões (acompanhantes) — a percussão do pandeiro viria depois. É importante dizer que, quando surgiu, “choro” passou a se referir a essa conformação (flauta, cavaquinho e violões), e não ao estilo — o que irá mudar nas primeiras décadas do século XX. De todo modo, há uma hipótese de que o nome “choro” seja uma referência a um jeito “choroso” de se tocar.

Em 1936, o violonista e cavaquinista amador, o carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, escreveu e lançou o livro “O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos”. O “Animal”, como o autor era conhecido, arrolou os nomes e seus respectivos instrumentos de centenas de chorões, desde

1870 até o ano de lançamento do livro. Sobre Joaquim Callado escreveu: “Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicas nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua pois naquele tempo eram permittidas não havendo intervenção da policia)”.

São dezenas e dezenas de verbetes lembrando os chorões cariocas. Também são lembradas as festas e choros da época, como no trecho a seguir:

Vou aqui descrever as antigas festas obrigadas aos bons e afamados choros daquelle inesquecivel tempo, pois são para mim grande transmissor de saudades.

Como eram as festas da casa do Machado Breguedim, na Estação do Rocha, Machadinho, como era conhecido era um flauta de nomeada, os choros organizados em sua residência eram fartos de excellentes iguarias e regados de bebidas finas; sendo um alto funcionario da Alfandega era financeiro, por isto fazia grandes economias para gastar em suas festas, onde reunias os músicos seus amigos. As festas em casa do Machadinho, se prolongavam por muitos dias sempre na maior harmonia de intimidade e entusiasmo eram dignos de grande admiração os conjunctos dos chorões que se succediam uns a outros, querendo cada qual mostrar as suas composições e o valor de suas agilidades mecânicas e sopro aprimorado. E assim eram as festas da casa do inesquecivel Machado Breguedim (<https://archive.org/details/OChoro/page/n123/mode/2up> p.124)

O que se nota no livro de Alexandre Gonçalves é o estrato social dos chorões: típicos representantes de uma classe média (baixa) urbana — músicos de bandas militares e pequenos funcionários públicos, como carteiros, trabalhadores da alfândega e da estrada de ferro. Os primeiros chorões possuíam uma certa circulação social, transitando entre os bailes nos salões da alta sociedade carioca e igualmente em festas nas salas e terreiros das tias baianas, no centro e nos subúrbios do Rio. “Tinham direito a entoar suas flautas, violões e cavaquinhos na sala de visitas, bem à vista

de quem passasse pela rua, enquanto o terreiro ficava reservado aos atabaques e agogôs dos batuqueiros, protegidos por esse ‘biombo social’ dos olhares indiscretos e das batidas policiais, que ainda associavam a música negra à vagabundagem e à prática de feitiçaria” (NETO, 2017).

Um dos chorões mencionados no livro é Alfredo Vianna, “melodioso flauta [...] tocava de primeira vista, a principio, na sua flauta amarela, de cinco chaves e ultimamente em uma, de novo systema [não fica claro se o novo sistema é o importado da Bélgica, adotado por Joaquim Callado, mas de todo modo denota a evolução da sonoridade também sob o aspecto da tecnologia dos instrumentos] . Deixou elle um grande archivo de musicas antigas e modernas que deve achar-se em poder de seu filho [...], maestro e talentoso flauta que repercutiu as nossas glorias musicaes”. O “talentoso flauta”, filho de Alfredo Vianna ao qual o livro se refere era ninguém menos do que Pixinguinha.

A santíssima trindade: Donga, Pixinguinha e João da Baiana

Pixinguinha já disse que ele não fazia samba, o que tocava era choro. De todo modo, é considerado por muitos um dos mais emblemáticos nomes da música popular brasileira — se não o maior. Suas melodias, harmonias, orquestrações e arranjos — além de uma personalidade que faziam-no ser querido por todos —, sempre elogiadas, mudaram para sempre a sonoridade nacional. Pixinguinha, como se disse antes, era filho de flautista, e ouvia o pai e seus confrades de som escondido, fugindo da cama onde já deveria estar dormindo. O caçula da família aprendera os primeiros toques de música aos dez anos de idade, e seu pai, ao perceber que o filho mais novo levava jeito para a flauta, começou a arrastá-lo para os bailes onde costumava tocar com amigos. Foi por volta dessa época que Pixinguinha conheceu João da Baiana, com quem fez grande amizade.

Aos 14 fez sua primeira composição, “Lata de leite” — em homenagem às bebidas afanadas das portas das casas por Pixinguinha e seus companheiros ao voltarem de madrugada da gandaia. Anos depois, aos 22, Pixinguinha já era maroto dos estúdios, já gravara em diversas ocasiões e, dentre suas composições, estava a clássica *Rosa*.

Aos quinze anos, mesmo sendo “apenas um fedelho” — como ouviu uma ao se apresentar —, Pixinguinha já era um fenômeno no instrumento. Certo dia

o experiente Antônio Maria Passos — flautista do prestigiado conjunto de ninguém menos que Chiquinha Gonzaga, e titular da orquestra do Teatro Rio Branco — teve de se ausentar de algumas sessões da peça Morreu o Neves. O violonista do espetáculo, Tute, que já assistira o filho de Alfredo Viana tocar lindamente, sugeriu o garoto como substituto do espetáculo. Relutante, o menino foi. Vencida a timidez e a desconfiança iniciais, Pixinguinha não só deu conta do recado, como impressionou os responsáveis pela peça e o público — que lotava o recinto em “colossais enchentes”, como diziam os jornais da época. A plateia, que ia ao espetáculo esperando dar boas risadas, se surpreendia com o trio de choro — na clássica formação violão, cavaquinho e flauta. O jeito solto e melodioso de seu sopro conquistou a todos, e Pixinguinha saiu de substituto a flautista titular do Rio Branco — para desagrado de Antônio Maria Passos



Augusto Malta, c.1910. Acervo MIS/RJ

Mais citado na imprensa como Teatro Rio Branco, o cinematógrafo — como se chamavam os cinemas à época — possuía uma atmosfera refinada, com lustres de cristal, cadeiras de palha com assentos em couro e as paredes do hall de entrada cobertas de espelhos. A capacidade da casa era de seiscentos espectadores, que poderiam conferir, além dos filmes de cinema mudo, as irreverentes “revistas” — uma espécie de comédia (musical) de costumes, bastante popular no século XIX e início do XX.

Pixinguinha foi fazendo seu nome na cena musical carioca — em especial nas boêmias da Lapa. Ingressou no Conjunto Caxangá, liderado por João Pernambuco — co-autor, ao lado de Catulo da Paixão Cearense, de um dos maiores hinos do cancionero nacional, “Luar do Sertão” — e, vestidos “à caráter”, faziam o que era conhecido como “música regional”. No grupo também estava o irmão de Pixinguinha, conhecido como China, e Ernesto dos Santos, o Donga.

Filho da mãe de santo, quituteira e rancheira, Tia Amélia, Donga começou no cavaquinho aos 17 anos e passou para o violão. Era amigo de João Pernambuco e, ao seu lado, vivia quase sempre no miserê, sendo os dois postos para fora das hospedarias por quase nunca conseguir arcar com o aluguel. Em uma dessas desventuras acabou indo parar em uma república para rapazes, no número 268 da Riachuelo, onde também moravam chorões do porte de Sátiro Bilhar e Irineu Batina. João Pernambuco emplacou outro sucesso na voz de Catulo, “Cabocla do Caxangá”, inspiração para o grupo que passou a liderar, e que Donga foi convidado para integrar.

O grupo fazia grande sucesso, e em 1919 Pixinguinha foi abordado por Isaac Frankel, gerente do *Palais* — um dos principais cinemas instalados na avenida Rio Branco, no trecho entre a Assembleia e a Sete de Setembro —, autoproclamada “a mais luxuosa casa da América do Sul”. Frenkel queria uma nova orquestra para a sala de espera do cinema; e vendo o estrondoso sucesso que o Caxangá fazia, resolveu inovar, substituindo as orquestras suntuosas, em busca de maior apelo popular. Os donos dos cinemas estavam em desespero, afinal, naquele ano, os cinematógrafos e teatros da cidade precisavam recuperar a clientela, afugentada devido a epidemia de Gripe Espanhola, que produziu enorme estrago na capital do Brasil. Frenkel selecionou a nata do Caxangá — incluindo China e Donga —, batizando-o de Oito Batutas. João Pernambuco acabou ficando de fora.

O conjunto teve em sua formação original Pixinguinha na flauta, Donga, Raul Palmieri e China (que também cantava) nos violões, Jacob Palmieri no pandeiro, Luís Pinto na bandola e reco-reco, Nelson Alves no cavaquinho e José Alves de Lima, o Zezé, no bandolim e ganzá. Na estreia, a elite engravatada e emplumada achou um tanto ultrajante aqueles corpos pretos em tão refinado espaço — mesmo com Pixinguinha, Donga e cia. apropriados para a situação, trocando os trajes “regionais” por sóbrios

paletós pretos. Passando por cima dos preconceitos alheios, os Oito Batutas fizeram história na sala de espera do Palai. Conta-se que ninguém menos que Ernesto Nazareth, à época pianista do Cine Odeon, instalado na calçada oposta, frequentava a sala de espera do Palai e, assim como tantos outros visitantes faziam com ele próprio, Nazareth também estava lá menos pelos filmes e mais pela música tocada entre as sessões.



Os "regionais" comandados por João Pernambuco. De pé (da esq. para dir.º) Pixinguinha, Donga, Raul Palmieri, China, Jacob Palmieri. Sentados: Nelson Alves, João Pernambuco e Luis de Oliveira. À direita, o secretário Luís de Oliveira. 1919. Fundação Biblioteca Nacional



Os Oito Batutas, devidamente trajados para se apresentar no Cine Branco. 1919, Fundação Biblioteca Nacional

Outro visitante que não perdia as sessões dos Batutas era o milionário Arnaldo Guinle, presidente do Fluminense Futebol Clube. Guinlé se tornou uma espécie de mecenas do grupo, bancando excursões por outros estados do Brasil e passaram a tocar freneticamente pelos mais chiques cabarés do Rio de Janeiro. Em um desses giros, serviram de acompanhamento musical para as apresentações do bailarino de prestígio internacional, Antônio Lopes de Amorim Dinis. Duque, como era conhecido, excursionara pela América e Europa, mas, por onde passava, sempre tivera dificuldade de encontrar instrumentistas capazes de tocar com um gingado à altura de suas coreografias. Tudo mudou quando conheceu os Batutas. Convidou-os para uma turnê na França, onde assumiria a direção artística da casa de shows Shéhérazade. “Ele ficou vidrado na nossa música”, diria Pixinguinha. “Depois de quatro compassos, já estava criando coisas novas nos pés.” (NETO, 2017).

Novamente, Arnaldo Guinle bancaria os custos com passagens e hospedagem. João da Baiana foi convidado, mas não embarcou: preferiu manter seu posto, recém-adquirido, de fiscal no cais do porto. Ao final, dos oito, zarparam apenas sete Batutas — razão pela qual Duque resolveu chamá-los na França de Les Batutas. Desavisados, desembarcaram em pleno inverno europeu como quem vai à praia, sem um único casaco de lã dentro da mala.

Para a estreia, no dia 14 de fevereiro, Duque anunciou no Le Petit Parisien:

"BATUTAS, esta extraordinária orquestra brasileira, única no mundo, de uma alegria endiablée, composta por virtuosos apelidados de reis do ritmo e do SAMBA"

Pixinguinha até compôs um samba, com letra em francês escrita por Duque, para servir de cartão de visitas ao público do Shéhérazade:

Nous sommes Batutas

Batutas, Batutas

Venus du Brésil

Ici tout droit

Nous sommes Batutas

Nous faisons tout le monde

Danser le samba.

“No Shéhérazade, dezenas de mesas rodeavam a pista de dança, e dos balcões do mezanino tinha-se uma visão privilegiada dos casais rodopiando lá embaixo”, afirma Lira Neto. O autor complementa: “os Batutas cumpriram uma intensa agenda de trabalho, com apresentações diárias no Shéhérazade, sempre com casa cheia, desde meados de fevereiro até a última semana de maio”. Tocaram ainda em algumas outras casas noturnas. Apesar de não terem tido uma ampla cobertura da imprensa, a viagem esteve longe de ser um fiasco. Afinal, chamar a atenção nos rendez-vous da Paris, “capital do mundo” naquele momento, não era tarefa fácil. Além do samba, havia outros ritmos, como os estadunidenses charleston e foxtrote, além dos latinos, como a rumba e o tango.

Os seis meses em Paris mudariam para sempre os ouvidos dos Batutas, que ao retornarem para o Rio de Janeiro, trouxeram uma riquíssima bagagem musical consigo. Os Batutas foram muito bem recepcionados no Brasil — apesar de, quando aportaram no Rio, pensaram que a festa exagerada no cais era para eles, quando na verdade se tratava de uma recepção de gala para outro notório passageiro que estava de volta ao Brasil, no mesmo barco que os músicos, Alberto Santos Dumont.

Os Batutas ainda excursionaram pela América do Sul, mas dessa vez com muito mais desventuras. Desacordos entre os produtores fizeram o grupo ficar apertado financeiramente, e no retorno acabaram se separando, em 1923. A parceria entre Donga e Pixinguinha se restabeleceu anos depois, e em 1928 há as primeiras gravações da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga (às vezes chamada também de Orquestra Típica Donga-Pixinguinha). O início dessa mesma década registra também o começo das atividades do Grupo da Guarda Velha, tendo em sua formação Pixinguinha, Donga e agora também João da Baiana.



A santíssima trindade do samba: Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Autor não identificado, s.d.. Acervo MIS/RJ

Do samba maxixado ao samba de sambar

Antes de tentar definir as coisas, é importante que se reafirme o que já foi dito por muitos: o samba não possui certidão de nascimento, paternidade ou maternidade definidas. Nesse sentido, Donga foi, erroneamente, identificado por muito tempo como autor do primeiro samba registrado, em 1916, *Pelo Telefone*. Sabe-se hoje que desde que os registros fonográficos começaram no Brasil já havia a presença da palavra “samba” no espaço reservado à informação do gênero daquela peça. Lira Neto traz um panorama mais detalhado dessa questão, desbancando de vez qualquer narrativa que utilize *Pelo Telefone* como marco inaugural do samba:

Embora a música “Pelo telefone” seja considerada o marco fundador do gênero, outras composições gravadas antes dela já traziam o nome “samba” impresso no selo. Um garimpo nos acervos e nos catálogos de lançamentos do então rudimentar mercado fonográfico brasileiro indica que, desde 1902, quando teve início a prensagem das bolachas de cera no país, pelo menos cerca de outras vinte músicas — algumas sem informações de autoria, sem crédito para os respectivos intérpretes e, em especial, sem a data exata da gravação — foram classificadas como tal pelas casas gravadoras.

Era o caso de “Descascando o pessoal”, “Urubu malandro”, “A viola está magoada”, “Moleque vagabundo”, “Chora, chora, choradô”, “Janga” e “Samba roxo”, lançadas entre 1912 e 1914 pela Odeon; “Michaella”, “Quando a mulher não quer” e “No samba”, saídas entre 1908 e 1912 pela Columbia; “Em casa de baiana”, distribuída pela Casa Faulhaber entre 1910 e 1913; além de “Flor do abacate”, “Samba do urubu”, “Samba do pessoal descarado”, “Vadeia caboclinha” e “Samba dos avacalhados”, do selo Phoenix, todas anteriores a 1915. (NETO, 2017)

Em Pelo Telefone, Donga se apropriou de elementos da cultura das festas regadas à música, criando uma colagem de versos diversos, fruto dos encontros de partido alto e outras cantorias em roda. E igualmente, a bem da verdade, Pelo Telefone, em sua versão original, do ponto de vista rítmico e harmônico, está muito mais próximo de um maxixe do que o samba — ao menos o samba como o conhecemos, que irá desabrochar na década de 1930.

No arranjo gravado não há qualquer presença da sonoridade percussiva das rodas de partido-alto. Nada de tambores, nenhum acompanhamento de palmas. Uma explicação poderia estar no fato das limitações dos métodos de gravação rudimentares da época, que exigia orquestrações consideradas mais “limpas” e com ênfase em instrumentos de sopro, de maior volume sonoro. Na versão cantada por Bahiano, a dupla de violão e cavaquinho era apenas base para os sopros, em especial da clarineta.

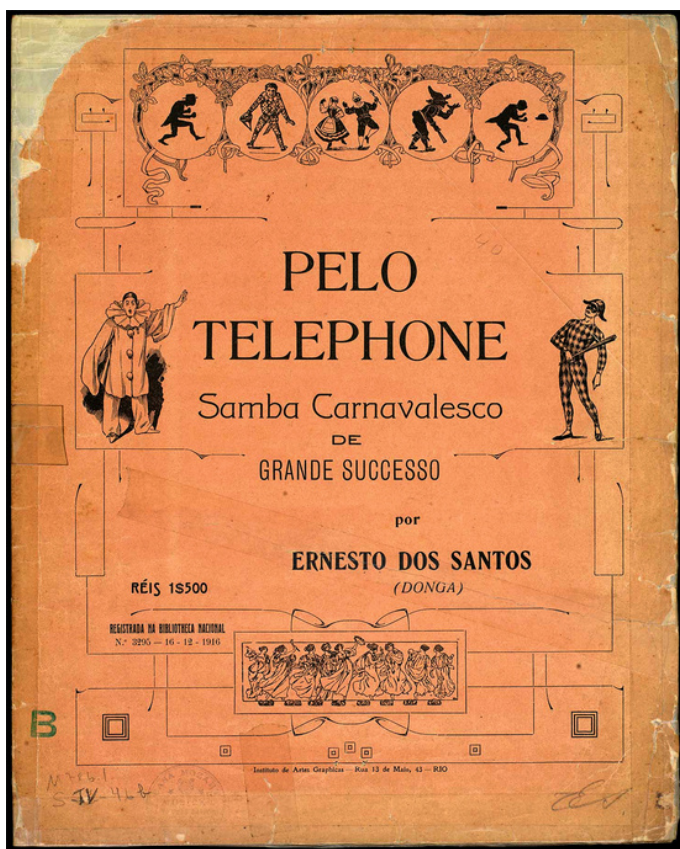
. Com a chegada do mercado fonográfico, uma música nascida nos terreiros perdia o seu caráter de improvisado. Donga foi mesmo, a bem da verdade, um visionário: percebeu, no nascente mercado fonográfico, a força do registro, da assinatura. Inseria uma prática da cultura popular e oral numa outra lógica de produção que, com a prática da autoria, creditava-se a uma ou duas pessoas toda uma construção coletiva, de versos, temas e sonoridades.

Antes mesmo de possuir uma letra definida, *Pelo Telefone* já era promovida pelos jornais. Donga conseguiu que os cronistas anunciassem sua nova música, de modo a instigar o público sobre a novidade. A rivalidade de Sinhô com um dos maiores pianistas da capital pelo posto de maior músico nas ruas do Rio de Janeiro foi o que despertou Donga para esse método profissional de registrar a peça.

A gravação original foi feita pelo cast da Casa Edison — cantada e acompanhada de coro por Manuel Pedro dos Santos, conhecido como Bahiano — trazia em sua letra uma mistura de versos sem muita relação entre si. Mas a primeira estrofe, sempre a mais lembrada, foi gravada como *“O chefe da folia/ Pelo telefone/ Manda me avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar”*. Essa “estratégia de marketing” deu certo, e *Pelo Telefone* foi o grande sucesso do carnaval de 1917, mas com outra letra: *“o chefe da polícia/ pelo telefone/ mandou avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar.”*

A autoria da letra e da melodia foi reivindicada em público. Dizia-se que os versos foram compostos na casa de Tia Ciata pela própria, Hilário Jovino e outros presentes. A melodia original seria na verdade de Sinhô. Por outro lado, parte daqueles versos eram praticamente idênticos aos publicados pelo Almanaque do Tico-Tico, livreto de 1911 destinado às crianças, que trazia um refrão com partitura e tudo mais. Donga não instigou a querela, e só admitiu (em parte) ter sido o arreglador dos versos meio século depois. De todo modo, o vocábulo “samba” se mostrou uma potencial fonte de lucros, e foi incorporado pelo mercado fonográfico de vez. Alimentava o interesse do mercado, dos cronistas e, claro, aos dos compositores e intérpretes em inserir uma novidade na praça, uma rivalidade entre a turma de Donga e Pixinguinha (com quem foi criando amizade e parcerias) e a turma de Sinhô. Este passou a emplacar sucessos seguidos, como “Quem são eles” e em 1921 já era chamado pela imprensa de “O Rei do Carnaval”.

Assim como Donga, foi acusado de plágio, mas por muitas mais vezes e pessoas — em especial por Heitor dos Prazeres, que teria composto em resposta “Rei dos meus sambas”. Sinhô, que adorava um disse-me-disse, teria respondido sobre sua má-fama: “samba é igual passarinho, é de quem pegar primeiro”. Seu maior sucesso (ao menos o que mais se manteve na memória musical brasileira) foi “Jura”, na voz de Mário Reis. Ainda que não tivesse sido o caso em “Jura”, Mário Reis, ao lado de Francisco Alves, foi representante de uma prática corriqueira nesse período do samba: as composições eram compradas pelos intérpretes (brancos e bem-aparentados), que recebiam, senão todos os créditos, os louros e a fama.



DONGA. Pelo telephone: samba carnavalesco de grande sucesso. Rio de Janeiro, RJ: Instituto de Artes Graphicas,c.1917. Fundação Biblioteca Nacional

No final da década de 1920, começava a se estabelecer uma nova maneira de se pensar e fazer musicalmente o samba. Isso porque, até então, a cadência deste primeiro estilo, num ritmo “amaxixado”, era ideal para se dançar no mesmo lugar, parado, mas inadequado para sair em cortejo, como faziam os blocos. Da necessidade de um andamento mais próximo ao passo dos cortejos se começava a codificar, instrumental mas ritmicamente acima de tudo, a síncope do samba. Os responsáveis vieram de um núcleo específico do Rio de Janeiro, no antigo largo do Mata-Porcos, o Largo do Estácio. Ali, junto com a nova maneira de se fazer o samba nasceu também a primeira escola de samba da capital. E o principal nome dessa história foi Ismael Silva.

Aliás, das duas explicações para o porquê da Estácio ter-se autointitulada uma “escola de samba” — apesar de que, vale notar, elas não serem excludentes e podendo ambas serem verdade — esta parece mais interessante: menos porque os ensaios se davam nas proximidades de uma escola, e mais porque os bambas da Estácio formavam os sambistas. Eles ensinavam a tocar seu estilo de samba. E a novidade se espalhou pelo Rio. “Se da Escola normal saíam os professores, passamos a dizer que professores de samba só no Estácio. A gente dizia com vaidade: ‘Escola de Samba é a do Estácio’”, diz Ismael Silva.

Vale reproduzir o texto de Eliete Negreiros, para edição online da revista Piauí, de 02 de novembro de 2012:

Mário de Andrade estava no Rio, indo pro Bar Amarelinho, na Cinelândia, antigo ponto de encontro dos intelectuais e boêmios, quando viu Lúcio Rangel, jornalista, crítico musical, cronista apaixonado pelo samba carioca, sentado numa mesa, bebendo seu chopinho: “Lúcio, ó Lúcio! Sabe quem encontrei agorinha mesmo? O Ismael, o Ismael Silva!”, diz Mário emocionado. E Lúcio, impassível, continua bebendo e secamente: “Não conheço esse Ismael”, responde. “Ora Lúcio, logo você não conhecer o Ismael Silva, o grande Ismael Silva!”, diz Mário espantado. Ao que Lúcio responde: “Ah! Esse eu conheço: o grande Ismael Silva!”. Chico Buarque gravou um depoimento onde disse: ‘Ismael é a maior influência que eu tenho em toda a minha obra (...) é o meu verdadeiro pai musical.’

O grande Ismael Silva nasceu em Niterói, em 14 de setembro de 1905 e morreu no Rio de Janeiro em 14 de março de 1978.

Ismael Silva dizia que aquele samba amaxixado era “tan, tantan, tan tantan”, mas o seu era “bum bum paticumbum prugurundum”. Este samba ficou conhecido como “samba de sambar”. E ele fez escola. O novo jeito de se fazer o samba, que daria um salto em direção àquele (melhor seria dizer, aqueles) como conhecemos, foi produzido por malandros, esgrimistas de navalhas e jogadores chapinha — uma jogatina de rua, em que um objeto é escondido debaixo de uma de três tampinhas que, embaralhadas, deve-se

adivinhar em qual delas está o item, apesar da resposta ser nenhuma: tratava-se de uma falcatrua, na qual o objeto é habilmente tirado de cena no ato de embaralhar.

Meio bloco de sujo (espontâneo, fanfarrão e caótico), meio rancho (coreografado, ornamentado e ordeiro), a Deixa Falar como definiu Bide, a Deixa Falar, pioneiro da percussão do samba e figura meio mitológica: creditava a si mesmo a invenção do surdo — “Quem inventou o surdo fui eu. Peguei uma lata de manteiga, redonda, botei aros, encourei e levei pro Deixa Falar” (NETO, 2017). Há também quem atribua à Bide a invenção do tamborim. João Alves de Jesus, o João Mina, é tido como pai da cuíca. Porém, mais do que definir ou debater quem inventou o quê, o certo é que a Deixa Falar armou a tríade da bateria do samba: surdo, cuíca e tamborim.

O samba da Estácio irá adentrar outros pontos do Rio de Janeiro ao longo da década de 1930. A Praça Onze seria demolida com as obras da Avenida Presidente Vargas, na década de 1940, e o eixo do samba foi para os morros e subúrbios.. Na Mangueira surgiram Cartola, em Vila Isabel, Noel Rosa e o trio Tangará, Wilson Batista e uma enxurrada de outros nomes que marcaram a história do samba carioca. Portanto, no samba que hoje conhecemos há a influência de outras origens além da baiana, como o jongo, trazido pelos escravizados e livres da região do Vale do Paraíba. O samba bebe dos diferentes toques de tambor de Angola e Congo, de aguerê de Oxossi... toda rítmica africana irá contribuir para a pulsão do samba.

Com os novos mecanismos e tecnologias de gravação, bem como o surgimento da Rádio Nacional, o samba se firmou de vez no gosto popular. A popularidade do samba e do carnaval na capital do Brasil ensejou o projeto nacionalista de Getúlio Vargas a eleger o samba como símbolo da cultura nacional — um samba ordeiro, de preferência esbranquiçado, sem a subversão inerente à malandragem de rua. Será com o icônico “samba exaltação”, Aquarela do Brasil, de Ary Barroso e arranjo de Radamés Gnattali, que o samba atingirá o ápice de um nacionalismo musical. Na sequência viria a época do samba-canção e, posteriormente, na década de 1950, o samba decantado de João Gilberto, que viria a ser conhecido como bossa nova.



Paulo Benjamim de Oliveira (Paulo da Portela), Heitor dos Prazeres, Gilberto Alves, Alcebíades Barcelos (Bide) e Armando Marçal caminham no bairro Engenho de Dentro. MIS/RJ

REFERÊNCIAS:

DINIZ, André. Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Zahar, 2006.

GOGAN, Jessica et al. Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de 'escola' nas escolas de samba. REVISTA POIÉSIS, v. 20, n. 33, p. 15-40, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da história social do samba. Editora José Olympio, 2015.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista brasileira de história, v. 20, p. 167-189, 2000

NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. Editora Companhia das Letras, 2017 (versão ebook).

Rádio Batuta | #9 – O som do samba (roteiro e apresentação: Bernardo Oliveira)
Rádio Companhia #8: Uma história do samba (entrevista com Lira Neto)