

ALESSANDRA CARVALHO DA CRUZ

“O SAMBA NA RODA”

Samba e cultura popular em Salvador 1937-1954

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

SALVADOR, 13 de Fevereiro de 2006

ALESSANDRA CARVALHO DA CRUZ

“O SAMBA NA RODA”

Samba e cultura popular em Salvador 1937-1954

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA,
COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
HISTÓRIA SOCIAL, SOB A ORIENTAÇÃO DA
Prof^a. Dr^a. Maria Cecília Velasco e Cruz

Maria Cecília Velasco e Cruz – Doutora
Programa de Pós-Graduação – FFCH/UFBA
Orientadora

Paulo Santos Silva - Doutor
Universidade do Estado da Bahia

Muniz Gonçalves Ferreira – Doutor
Programa de Pós-Graduação – FFCH/UFBA

Salvador, Bahia, 13 de fevereiro de 2006

AGRADECIMENTOS

Esse é o resultado de um trabalho coletivo. No contato com outras pessoas fui compondo as páginas desta dissertação.

Meus pais Chocolate da Bahia e Zorilda Carvalho, me ajudaram a entender que o samba estava impregnado na vida dos sujeitos.

José Martins, parceirão me ensinou a escutar as músicas.

Maria Cecília orientou-me nos caminhos da História com muita sabedoria e carinho, me ensinou que o conhecimento é uma busca difícil, mas absolutamente recompensadora.

Agradeço a Riachão que abriu a roda de sua vida e me revelou seus segredos, seus manuscritos e me encheu de experiência.

As amigas Verônica Nunes e Manuela Monteiro.

Agradeço a co-orientação do Professor João José Reis

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação que permitiu a realização deste trabalho.

RESUMO

Essa dissertação busca refletir sobre a importância do samba na elaboração dos principais projetos de identidade nacional que estavam sendo produzidos no contexto das décadas de 1930 a 1950. Presente nas páginas da revista *Cultura Política*, no plano nacional, e no contexto específico de Salvador, nas críticas contra “sambas e outras monstruosidades” de Pinto de Carvalho e Pedro Calmon, e na produção etnográfica de Édison Carneiro. A partir daí busca-se confrontá-los com a perspectiva de uma cultura popular autônoma, que expressava nas rodas e nas canções de Batatinha e Riachão, expectativas e necessidades absolutamente próprias.

ÍNDICE

Introdução	6
Capítulo I: Cultura Musical na Era Vargas	10
1.1. “O reverso da medalha” – Samba em <i>Cultura Política</i>	15
Capítulo II: De que lado você samba?	35
2.1. O barulho da condenação do samba	37
2.2. “Nacionalismo Casmurro”	44
2.3. Uma Polêmica em torno do Samba	47
2.3. Édison Carneiro e o samba na chave do “Folk-Lore”	56
Capítulo III: Sujeitos e Lugares do Samba	66
3.1. Riachão e Batatinha abrem a roda	70
3.2. Mercado Modelo do samba	83
3.3. Samba no Rádio	93
Capítulo IV: “Samba Porta-Voz da História”	99
4.1. “Cada macaco no seu trabalho”	
Representações sobre o trabalho	103
4.2. “Tudo é Carnaval, pra quem vive bem e pra quem vive mal”	
Representações sobre Carnaval e samba	115
Considerações Finais	124
Fontes	128
Bibliografia	130

INTRODUÇÃO

O período das décadas de 1930 e 1950 é marcado por intensas transformações nas definições de uma identidade nacional e, particularmente, no mundo do samba. Esse contexto é marcado por um diálogo tenso e conflitante, que vai dar o tom no relacionamento de diferentes sujeitos com o samba, ora reprimindo-o ostensivamente, ora enaltecendo-o como música da nação.

Elementos desse contexto vão se delinear na Cultura Musical na Era Vargas, tema do primeiro capítulo, no qual a luta por representações e pelos sons que deveriam dar o ritmo da nação vão estar na pauta de intelectuais como Mário de Andrade e Villa-Lobos, nos seus movimentos de construção de uma música “genuinamente nacional”.

Definições sobre música, folclore, massa e popular vão compor as páginas de *Cultura Política*, revista criada durante o Estado Novo, diretamente ligada ao DIP, com pretensões claras de criar um campo que defendesse o intelectual erudito da presença invasiva do samba, marcando o ritmo dos acontecimentos de sua contemporaneidade.

A revista tinha o objetivo explícito de se tornar um espaço de produção e elaboração teórica das regras necessárias à manutenção do regime. É nessa perspectiva que o samba figura nas páginas da revista, para ter o seu lugar definido, devassadas suas intenções e revelados os seus sujeitos. Dos artigos analisados no período de 1941 a 1945 é possível perceber claramente a importância que as seções de “Música” e “Rádio” dão à veiculação de sambas nas emissoras de radiodifusão e a conseqüente penetração de seus valores na formação das massas como um problema político emergencial, já que este se colocava como um potencial “inimigo” da ideologia trabalhista do regime.

As preocupações impressas nos artigos de *Cultura Política* eram ecos dos debates que vinham ocorrendo em contextos específicos como o de Salvador nos anos finais da década de 1930, onde a partir da questão que o intitula, o segundo capítulo, “De que lado você samba?”, procura-se identificar as leituras que a sociedade baiana estava fazendo sobre o samba. Nessa perspectiva identifica-se a presença de um discurso ainda repressivo, que se pautava numa política de “desafricanização dos costumes”. Esta política estava nos argumentos de algumas queixas contra sambas e seus “barulhos” que aproximavam-no de

outros costumes igualmente inoportunos como “macumbas ou coisa que o valha”. A construção dos estereótipos sobre o mundo do samba é o que mais vai nos interessar, onde a referência ao incômodo sonoro revelará elementos exteriores à música que incomodaram muito mais e que foram, na verdade, os responsáveis pelas reclamações.

Essas queixas vão até 1947, onde destacaremos, além de um decreto contra “sons e ruídos em geral”, de 1943, o que poderá ser interpretado como um endurecimento das políticas de controle das manifestações populares de diversão ou subversão já que o contexto é de intensa repressão contra possíveis insatisfações contra a ditadura do Estado Novo; em épocas de guerra, qualquer movimento podia ser interpretado como um ataque. Principalmente, movimentos que destoassem da ordem, que desviassem a atenção do inimigo comum, a “indisciplina”. Desse decreto passaremos por algumas críticas sobre sambas, como um empecilho ao trabalho e conseqüente progresso do País.

Esse discurso repressivo vai adornar as análises musicais do médico baiano e “especialista em assumptos musicaes” do jornal *O Imparcial*, Pinto de Carvalho, que em 1937, preocupado com a “educação musical das massas”, prescrevia a retirada de qualquer vestígio de “sambas ou outras monstruosidades” dos programas radiofônicos.

Da mesma forma Pedro Calmon, grande referência dos tradicionalistas baianos, nesse momento, não reconhecia o samba, um ritmo cheio de memória e lembranças, como representante do Brasil. Nessa questão polemizou com José Lins do Rego sobre os usos e abusos do samba. Para Calmon, o samba era “restos de senzala”, e a atitude de José Lins em condená-lo, por não querer “propalar-se a toada nagô dos terreiros de samba”, segundo Calmon fazia parte do “inconseqüente” movimento modernista, do qual Lins fazia parte.

José Lins criticava Pedro Calmon e toda uma literatura, segundo ele, conservadora que ainda se espelhava nos modelos culturais europeus, e não percebia o movimento de valorização dos ritmos populares, feito, através do folclore.

É nessa Bahia repressiva e tradicionalista que vai caminhar o jovem etnólogo Édison Carneiro, buscando através do Folclore desenhado por José Lins a inclusão dos negros e os seus “indefectíveis costumes”. Seus estudos africanistas e o seu materialismo histórico vão fornecer a chave de interpretação de uma cultura que ele presenciava no dia-a-dia dos candomblés e das festas da cidade.

É no cenário dessa cidade “ruidosa e melódica” como dizia Ruth Landes, que vamos esboçar os “Sujeitos e Lugares do samba”, título do terceiro capítulo, e acompanhar os passos de Oscar da Penha, “Batatinha”, e Clementino Rodrigues, “Riachão”, nas suas caminhadas pelo mundo do samba. E a partir de suas histórias de vida poderemos encontrar elementos de uma cultura popular autônoma, com suas definições próprias que se esboçam no cultivo de costumes que correspondiam às suas necessidades específicas em compartilhar experiências comuns.

Aqui se esboçam os contornos alternativos de circulação e produção de sambas que ocupavam os mercados, as praças e os próprios espaços oficiais da sociedade como as emissoras de rádio, preenchendo-os de uma identidade múltipla e singular.

Nas narrativas de Riachão e Batatinha vão se delineando os elementos definidores de uma identidade cultural que se expressava na sua capacidade de incorporar as demandas do tempo e de identificar interesses antagônicos e que vão preencher as canções de uma leitura absolutamente própria da realidade que se distanciava das ideologias dominantes, pois se ancorava em contextos históricos específicos que elegem o samba como um “Porta-Voz da História”, título do quinto capítulo.

Nas letras dos sambas os sambistas cantaram as expectativas do povo pobre de Salvador em relação ao mundo, sentimentos como alegria e tristeza, seleciono as que tematizando a questão do trabalho e da própria festa, que deixaram indícios de uma história, que essa dissertação pretende escutar.

As canções aqui postas numa folha de papel perderam consideravelmente o ritmo do movimento das palavras. Contudo buscou-se na interpretação do que foi dito pelos sambistas revelar elementos do contexto e, assim, tentar recolocar as canções na “roda” dos acontecimentos que marcaram a sua história.

A maioria das canções analisadas fazem parte da obra de Batatinha e Riachão, compostas no período dos anos finais da década de 1930 até a década de 1950, revelam elementos próprios de uma cultura que dança, que necessita de samba, de festas, que convida e expõe o Patrão a um rebolado, que desconjunta as rígidas fronteiras que se tentam impor como normais e legítimas.

O diálogo com a narrativa dos sambistas e a produção de um documento oral revela elementos de uma memória fragmentada, subjetiva, mas absolutamente precisa aos seus

princípios: não deixar suas lembranças se apagarem. E é nela também que boa parte dos sambas foram preservados.

Na memória de Riachão os fatos são registrados a partir de acontecimentos que o ajudaram a localizá-los na memória. Então, por exemplo, “era no tempo da Rádio” significa a década de 1940. “Era no tempo de Getúlio”. Ao contrário de alguns espaços que ele descreve com acuidade, como O Mercado Modelo, a ladeira da Misericórdia onde ia comprar adereços de alfaiate. As fontes fazem a história e Riachão acabou tomando conta da roda pela expressividade de sua narrativa, pela quantidade de canções produzidas e pela fartura de tempo de vida.

Menos presente, já que faleceu em 1997, mas igualmente viva foi a memória de Batatinha, que procurei compor através de entrevistas que o sambista concedeu a artistas e produtores, matérias em jornais e principalmente das canções que marcam a obra desse autor de um personalismo. As canções de Batatinha são o registro de sua memória sobre a cidade, sobre o Carnaval, sobre o trabalho, sobre a exploração que vivenciava num cotidiano de dois empregos no Diário de Notícias e na Imprensa da Bahia.

A partir dessas fontes procura-se compor esta dissertação que objetiva dialogar com alguns dos significados do samba que estão sendo produzidos nesse momento, analisando-os enquanto elementos conflituos dessa teia chamada cultura.¹

¹ Essa definição de cultura é orientada pelos estudos de E. P. Thompson, *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Capítulo I

Cultura musical na Era Vargas

O período compreendido entre as décadas de 1920 e 1940 foi marcado por grandes impasses de ordem político-institucional, agudos conflitos políticos e – o que nem sempre é enfatizado com a mesma frequência – por intensos e importantes debates intelectuais. Isto porque, atenta aos acontecimentos e disposta a tomar as rédeas da construção de um projeto para o país, estava uma geração de intelectuais e artistas, que a partir de suas pesquisas, marcou profundamente a vida nacional.

Homens como Mário de Andrade, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Arthur Ramos e Edison Carneiro trocaram informações em conversas pessoais ou epistolares, bem como durante os principais congressos nacionais sobre a cultura afro-brasileira e a cultura popular,² e se lançaram de corpo e alma à tarefa de “redescobrir o Brasil”. Cada um a partir de suas áreas de atuação: Mário de Andrade nas suas pesquisas folclóricas, Villa-Lobos no uso de ritmos populares em suas composições e na regência dos corais de canto orfeônico. Arthur Ramos e Edison Carneiro nos estudos sobre os afro-brasileiros e na possibilidade de inclusão do negro nesse novo todo. Todos eles dispostos a construir propostas para a conformação de uma nacionalidade verdadeiramente brasileira.

Como se verá ao longo desta dissertação, este é um objetivo que acabará envolvendo diferentes sujeitos com o mundo do samba, com reflexos importantes para a sua história. É exatamente nesse período que o seu conhecimento extrapola os limites da roda, e folcloristas, compositores eruditos, intelectuais e poderes públicos passam a se interessar pelas suas quadras e estribilhos, tanto quando apareciam em sua versão “autêntica” – o samba de roda rural, por exemplo – quanto quando produzidos em sua versão “popularesca”- o samba comercial urbano.

² Na década de 1930 vão acontecer dois congressos Afro-Brasileiros, o de Recife em 1934, organizado por Gilberto Freyre, e o de Salvador, em 1937, por Edison Carneiro. Também são dessa época os Congressos Nacionais de Língua Cantada organizados por Mário de Andrade.

Talvez tudo tenha começado com Mário de Andrade, um dos intelectuais que buscou achar “as raízes da nossa nacionalidade” e construir um Brasil brasileiro. Foi neste caminho que ele passou a distinguir a “música das multidões” citadinas, por ele chamada com um certo tom de desprezo de “popularesca”, da música popular verdadeiramente “autêntica”, o folclore, que ele considerava ser a música espontânea, anônima, de produção e uso coletivos, e que estaria ameaçada de desaparecer, pois os seus locais de origem – os espaços rurais, principalmente os mais distantes dos grandes centros urbanos – já estavam sendo influenciados pela música comercial das cidades. Até no interior do país, o rádio e o disco estariam sobrepujando a música verdadeira, e tudo contaminando com as modas estrangeiras e os efeitos deletérios do urbanismo.

“Nosso populário sonoro honra a nacionalidade”, escreveu Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), aludindo às virtudes “autóctones” e “tradicionalmente nacionais” da música rural.³ Foi ele quem, por contraste, melhor explicitou no plano teórico uma espécie de anti-modelo do povo criador da verdadeira música folclórica: a plebe urbana, quase sempre marcada pela tendência à degradação popularesca.

É informado por esta distinção teórica entre o autêntico e o espúrio, o nacional e o estrangeiro, que ele passa a apreciar e a incentivar o trabalho de compositores eruditos dispostos a aproveitar o material folclórico na elaboração de suas peças.⁴ O que se revelará de modo claro no seu projeto de “missão de pesquisas folclóricas”, iniciado em 1938, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Rastrear as bases da nacionalidade pelo interior do Brasil, colhendo amplo material etnográfico para formar um repertório folclórico de que pudessem se servir músicos e artistas. Com esse objetivo, Mário de Andrade justificaria sua incursão nos estudos folclóricos ao dizer que sua aspiração era “fornecer documentação pra músico”.⁵

Sob a sua direção, o Departamento de Cultura de São Paulo desenvolveu, também, vários projetos de cunho declaradamente pedagógico, com o objetivo de fazer da música erudita brasileira a música da nação. Em 18 de março de 1936, promovia, por exemplo, o

³ Wisnik. José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p, 142.

⁴ Roberto Barbato Jr. *Missionários de uma Utopia Nacional Popular*, São Paulo, Annablume Editora, 2004, p. 160.

⁵ Idem, p, 179

seu primeiro Concerto Público, com o objetivo de “democratizar a música erudita”, sob o lema de “educar o povo a ouvir a boa música”⁶. Nestes espetáculos, os artistas eram apresentados ao público e sempre se exaltava a presença de música popular no repertório, as melodias folclóricas, bem como o uso de instrumentos como a cuíca, o chocalho, etc. Os concertos contavam ainda com folhetos explicativos sobre o programa a ser executado pelos artistas, com uma descrição clara dos estilos e das peças a serem tocadas, além de informações sobre seus respectivos compositores. Essa era uma atividade pedagógica cujos objetivos consistiam em ministrar, ‘em doses homeopáticas, pequenas aulas de música’.⁷

Essas ações acabaram caracterizando o movimento musical modernista e desnudando o seu elitismo. O músico erudito, capaz de transpor o universo fabuloso da cultura folclórica comunitária e sem autoria para o universo autoral da cultura moderna, era eleito como o responsável por sintetizar aquela essência do nacional, dando-lhe uma dimensão universal, para depois transmití-la ao povo.

É nessa perspectiva que Getúlio Vargas e Villa-Lobos⁸ vão unir forças no projeto de canto orfeônico (em 1936, o ensino de canto orfeônico tornava-se obrigatório através de decreto), que espalhou corais de professores e alunos integrados à estrutura escolar “como prática cotidiana de civismo”, e depois os plantou no aparato comemorativo das grandes datas nacionais através de mobilizações de massa. O projeto tinha como objetivo central desenvolver nas crianças o senso de ordem, da hierarquia, e da autoridade, através da música cantada em uníssono. A música teria, nesse sentido, uma finalidade social e educativa, assumindo um lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas. “O poder da música para o Estado estava no seu elemento agregador, que produziria um enlace da totalidade social.”⁹

O Estado Novo absorvia a música erudita e as músicas populares; garantia os trilhos e exigia que caminhassem na linha; um Estado “disciplinador” e “musical” ao mesmo tempo: não foi à toa que instituiu o canto orfeônico nas escolas e que Villa-Lobos foi chamado para reger corais constituídos por milhares de crianças durante os festejos cívicos.

⁶ Barbato Jr., p. 153.

⁷ idem, p. 152.

⁸ Villa-Lobos tinha um cargo oficial no governo desde, 1932, como diretor do SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística

⁹ Wisnik, op. cit., p. 139.

A entrada em cena do rádio e a busca de ampliação das bases de legitimidade do Estado, personificado na figura de Getúlio Vargas, vão ter papéis importantes na construção dessa história, alterando de modo significativo a direção do vento. No início da década de 1930, as estações de rádio, caracterizavam-se por seus programas lítero-musicais, baseados em música clássica e textos educativos. Com a autorização para se transmitir propaganda pelo rádio, estabelecida por decreto-lei em março de 1932, houve uma mudança evidente nas regras do jogo e no panorama cultural do país, pois, interessadas no lucro e na expansão do público ouvinte, as estações radiofônicas imprimiram um caráter de diversão popular ao que antes pretendia ser apenas instrutivo e “cultural”. O samba invadiu as programações radiofônicas e tomou de assalto o coração dos brasileiros.

O rádio unido com a indústria fonográfica¹⁰ passou, então, a se constituir num espaço de produção, de trabalho, onde os sambas se tornariam produto vendável. Foi nesse ambiente também, que os sambistas se transformaram em artistas populares, recebendo cachês, enquanto profissionais da música. É a partir desses dois veículos, rádio e indústria fonográfica, que se operou a mudança do samba de uma música coletiva para a música individual com autor, e este com nome artístico.

A estratégia de ação política do governo Vargas no plano cultural, que se desenvolvia a partir da propaganda populista sobre a incorporação das demandas existentes na sociedade, não ignorou esses fatos. Essa foi uma das características marcantes da política estado-novista: a incorporação da cultura como um problema de Estado, e o desenvolvimento de uma política cultural de sustentação ao poder instituído. Vargas soube acolher as expectativas de compositores eruditos como Villa-Lobos, e transformá-las em ações práticas, sem, contudo, desprezar outras possibilidades de diálogo com a cultura popular, feita e consumida pelo povo. Ninguém se estabelece no poder sem ter a dimensão do poder do outro, e o poder nesse momento estava muito mais na capacidade de absorver as demandas musicais populares e sintetizá-las, do que impor um domínio musical erudito sem essa ressonância. Claro que se fez uso da violência e da censura, principalmente nos

¹⁰ A década que se iniciava assistiria ao casamento entre disco e as emissoras radiofônicas; estas não seriam apenas divulgadoras de músicas, mas estariam ligadas empresarialmente à indústria fonográfica. Algumas gravadoras chegaram a ser proprietárias de emissoras importantes: a RCA-Victor da Rádio Transmissora do Rio de Janeiro, a Organização Byington (Colúmbia) da Cruzeiro (São Paulo e Rio). Nessa época só 5% da população possuía vitrola. In: KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p37.

anos de crise da ditadura, de 1942 a 1945. Claro está também, que em alguns momentos o Estado teve que se posicionar diante de uma das propostas e assumí-la como a sua, mas sempre manteve os espaços de diálogo e estratégias diversas de domínio no plano do cultural.

Segundo Mônica Velloso, o Estado Novo elaborou um projeto político-ideológico extremamente bem articulado, que soube capitalizar os acontecimentos, reforçar situações e, sobretudo, “convencer a preeminência de uma nova ordem, centralizada no fortalecimento do Estado.”¹¹

Getúlio Vargas foi um personagem de destaque na história do samba,¹² tanto pelas ações que poderiam ser vistas como de apoio, como a contratação de artistas para cantar no programa radiofônico “Hora do Brasil”¹³, um gesto que procurava expor publicamente a sua ligação com a cultura popular, como pelas ações repressivas e controladoras do Departamento de Imprensa e Propaganda, criado durante o Estado Novo para entre outras coisas normatizar e censurar o rádio.¹⁴ Em momentos de crise a censura do Dip se tornava tão forte, que só no mês de dezembro de 1942 foram censuradas 416 músicas, 1.338, programas radiofônicos e 218 gravações.¹⁵

Os sambistas souberam criativamente driblar esta censura, quando os ideólogos do Estado Novo, atentos que estavam a toda e qualquer manifestação de discordância e desrespeito às regras do regime, impuseram que os sambas malandros precisavam se

¹¹Mônica Pimenta Velloso. “Cultura e poder político: Uma Configuração do Campo Intelectual”. In: Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Ângela de Castro Gomes (Orgs.) Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 71.

¹² O “namoro” de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o “pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas”. Em 1935, já presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, In Matos, Claudia Neiva. Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 88.

¹³ Em 1931, foi criado o programa “Hora do Brasil”, reestruturado em 1939, após a criação do Dip. O programa tinha três finalidades: informativa cultural e cívica. Nas cidades do interior, era reproduzido por alto-falantes instalados nas praças.

¹⁴ Criado pelo decreto nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável por todos os serviços de propaganda e publicidade dos ministérios, departamentos e estabelecimentos da administração pública federal. O Dip tornou-se o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão durante o Estado Novo e o porta-voz autorizado do regime. Tinha como principais objetivos fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa. Dicionário Histórico-Biográfico brasileiro, 1930-1983 (Beloch & Abreu (coords.). 1984, v. 2:1.076-9).

¹⁵ Revista Cultura Política, dezembro de 1942.

“regenerar” e fazer a apologia do trabalho. O exemplo clássico é o do Wilson Batista¹⁶, sambista que no início da década de 1930 se tornara célebre por cantar em versos e melodias o culto à malandragem, e que depois compôs sambas espertos em que dizia o oposto parecendo às vezes dizer o mesmo. Como veremos ao longo dessa dissertação, nesta prática, Wilson Batista não estava sozinho.

Em 1933 ele lança *Lenço no Pescoço* que dizia:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê

Verdadeira exaltação à figura do malandro, (Eu tenho orgulho de ser tão vadio), personagem que sai do cotidiano da população pobre e tornava-se protagonista da música, do samba e retornava nas bocas dos foliões como um herói popular que representava a rejeição explícita ao trabalho por motivos conscientes (Eu vejo quem trabalha andar no miserê).

Já em 1941, um dos alvos do DIP foi então tentar, reverter a tendência dos sambistas de exaltarem a malandragem. Assim, por um lado, ele começou a incentivar os compositores a enaltecer o trabalho e, por outro, a abandonar as referências elogiosas à malandragem. Com a parceria de Ataulfo Alves, o mesmo Wilson Batista lançava no Carnaval de 1941 o “O Bonde São Januário”:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar

¹⁶ Wilson Batista foi um sambista que marcou o gênero malandro com uma produção que marcou sua época. Foi também um dos grandes nomes do estilo de samba que veio a ser chamado “malandro regenerado”. Cantando sambas que faziam a apologia do trabalho. Sobre este sambista ver Claudia Neiva de Matos. *Acertei no Milhar*. op. cit.,

Pra história desta canção o *Bonde São Januário* levou mais um operário, mas para a memória desse samba é comum afirmarem, que na letra original “O Bonde São Januário leva mais um otário”¹⁷ e que por pressão do DIP a palavra “otário” foi substituída por “operário”.

Mais do que Vargas, os sambistas foram, por conseguinte, os grandes sujeitos dessa história. Não só criaram canções que representaram os homens e as mulheres do povo, expressando suas frustrações, desejos e aspirações, como porque souberam dialogar com os representantes do poder, cantando para Gegê¹⁸, emprestando-lhe sua popularidade, mas com isso negociando espaços nas programações dos rádios para manter viva a memória da malandragem.

É para esse diálogo tenso, mas cheio de humor e ironia, entre sambistas e governo, entre o “popularesco” e o “erudito” que nos voltaremos agora. Será a ação desses sujeitos aqui identificados com o Estado, o rádio, a intelectualidade e o mundo do samba, que iremos ler nas sessões de “Música” e “Rádio” da revista *Cultura Política*, órgão importante de propaganda do Estado Novo. A nossa análise não será longa. Será apenas a porta de entrada para o tema principal deste trabalho – o universo do samba na cidade de todos os santos da Bahia.

1.1. - “O Reverso da Medalha”

O samba nas páginas de *Cultura Política*

A criação da revista *Cultura Política* integra um grande conjunto de realizações na área política cultural do Estado Novo, patrocinadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entidade criada em dezembro de 1939, diretamente subordinada ao presidente da República e que tinha por objetivo centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, tanto interna quanto externa. Editada pelo DIP, a revista nascia como a voz oficial da proposta do Estado. A ela cabia definir e esclarecer para um grande público o curso das transformações que se vinham processando na política,

¹⁷ Nova História da Música Popular Brasileira, fasc. “Wilson Batista”, São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 8.

¹⁸ Esse era o apelido de Getúlio Vargas, dado por compositores populares.

nas artes, na ciência, na economia, etc. a partir do concurso de intelectuais, que atuariam em seções específicas e fariam uma discussão programática e sofisticada das propostas políticas do regime.¹⁹ Sob a direção de Almir de Andrade, lançou o seu primeiro número em março de 1941, encerrando a sua publicação em outubro de 1945.

Dentro da perspectiva de discutir a “influência política na evolução artística do país”, estava a sessão de “Música”, escrita por Luiz Heitor, professor catedrático da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Este, já no segundo número da revista, começou a abordar o tema indicado pelo corpo editorial, propondo-se a analisar o desenvolvimento musical no país após a revolução de 1930. Segundo o autor, a revolução de 1930 representava um momento de corte, um momento de grande renovação da arte musical, já que fora “a partir” de 30 que se iniciara a construção das bases para uma música “fortemente brasileira”, e esclarecia: “brasileira em profundidade e não em superfície e ao mesmo tempo substancialmente universal”.²⁰ Essa arte nacional, exemplificada pela música de Camargo Guarnieri, expressaria uma tendência da música nacional contemporânea, em “recorrer aos modelos incultos, mas exuberantes que a sua terra natal lhe oferece”, como solução para “vivificar a decrepitude grandiosa de uma tradição musical que já não encontra caminhos novos para prosseguir”.²¹

É nessa clivagem que Luis Heitor divulgava o trabalho de compositores que nacionalizavam a música erudita por meio da música popular. Guarnieri, por exemplo, utilizara na composição dos seus *Choros* “instrumentos tipicamente populares, como cavaquinho, chocalho, reco-reco, cuíca e agogô”. Este era um dos pilares do projeto musical modernista, que buscava autenticidade e independência dos pólos culturais europeus, enfocando tanto o lado estético (a busca do “som nacional”, puro e livre) como o ideológico (a superação do atraso cultural do Brasil, que ainda se espelhava em modelos europeus). A pesquisa folclórica visava a criação de uma música nacional.

Tal era o lugar reservado para a “musa popular”, enquanto fonte de renovação da “arte do velho mundo”. Acreditava Luis Heitor, que a união da cultura tradicional (européia) à cultura popular (nacional), seria uma fusão ideal, pois vivificaria a

¹⁹ Ângela de Castro Gomes. *História e historiadores – A política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 127.

²⁰ Luis Heitor. *Música*. Revista Cultura Política, nº 02, Abril de 1941, p. 283.

²¹ Idem.

“decrepitude grandiosa” da música erudita. Como não poderia deixar de ser, as “boas maneiras” e as “vestes finas” da música clássica também trariam benefícios à música “maltrapilha” popular.

Todas as seções de música da revista eram reservadas a músicos eruditos, como Brasília Tiberê, Henrique Oswald, Luciano Gallet, Villa-Lobos, etc. O samba só era mencionado enquanto a música “rudimentar” que prescindia do talento e da grandiosidade da música erudita para existir, enquanto uma referência melódica, ou na composição instrumental/percussiva de algumas peças.

Os limites desse relacionamento serão tratados no nº 08 da revista, editado em outubro de 1941. Nele Luis Heitor criticou o uso inadequado da palavra “folclore” pelo rádio e pelo disco, “que estão convertendo em chamariz, para sucesso de balcão, o que na realidade, é a designação de uma árdua ciência”.²² No seu artigo ele também procurou deixar claro que o folclore era um conceito cunhado dentro dos domínios dos artistas eruditos, os únicos credenciados para o uso dessa “ciência”, “pela sua especialização técnica que exige tremenda bibliografia”.

É importante observar que esta sessão da revista destinava-se não só a falar dos grandes artistas, como também a desabonar os “falsos cantores de marchinhas de carnaval diante do microphone”. Os sambas, independentes dos arranjos da música clássica, só constam na sessão de música para demonstrar a sua incapacidade de obter o status de música, sem as “vestes finas” e sem o rótulo de folclore, pois esse também – Luis Heitor deixa bem claro – era um recurso analítico criado a partir dos critérios técnicos e científicos eruditos, que não poderiam permitir que “qualquer melodia de samba, infielmente grafada e rudimentarmente harmonizada, dentro de fórmulas rítmicas brutais, recolhidas arbitrariamente fosse considerada folclore”.²³

Suas opiniões atestam nitidamente como as definições do que era qualificado de folclore foram emergindo do confronto com a nascente indústria musical. Nesse período, o folclórico só era empregado para denominar as manifestações culturais consideradas “autênticas” e estas, como já vimos, estavam enraizadas nas práticas coletivas das populações do campo. Os estudos de Mário de Andrade, desde 1928, já se direcionavam

²² Luis Heitor, “Música”, Cultura Política, nº 8, abril de 1941.

²³ Luis Heitor, Música, Cultura Política, Abril de 1941.

para caracterizar a música folclórica como uma representação da coletividade rural, daí a ênfase no anonimato e na sua longevidade. “O processo de criação do material folclórico é caracterizado como espontâneo, enfatizando-se assim o aspecto instintivo, inconsciente e ingênuo do seu agente.”²⁴

Os artigos de Luis Heitor também atestam como o conceito de folclore era utilizado, naquele momento, para sustentar a necessidade de se fazer oposição à música comercial, aos sambas urbanos que estavam sendo tocados nas rádios, ocupando os espaços antes reservados à música erudita. É nesse sentido que se inserem as preocupações do autor e de outros intelectuais da época, pois se o nacional teria que ter sua base de ressonância no popular, este popular não poderia se colocar independente dos domínios do músico erudito.

Por isso ele procurava deixar claro a sua distinção entre a música “comercial” e a música “artística”:

A música é, o meio de sublimação da alma popular brasileira. Não tomo como índice a música vulgar, a canção das ruas, pois essa é, apenas, a manifestação inconsciente, não disciplinada, do pensador musical. Refiro-me, à aptidão do brasileiro como criador e como apreciador da música dita “artística”. E acho perigosa a confusão que as vezes se faz, no Brasil, englobando sob o rótulo de música popular não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial.”²⁵

O samba urbano era considerado a música “vulgar” e “comercial”, representativo da massa irracional, incivilizada que o consumia através dos inescrupulosos meios técnicos de radiodifusão, que sem critérios para distinguí-los da arte superior, repetiam sambas que veiculavam os valores de uma multidão potencialmente “preguiçosa e revoltada”. Mas ao mesmo tempo, ele achava que uma solução poderia ser encontrada pela substituição do samba pela música erudita, que seria a representação máxima do controle, da ordem e da disciplina, valores imprescindíveis para a educação do povo brasileiro e civilização da nação.

Segundo José Miguel Wisnik, a plataforma ideológica do nacionalismo musical consistia justamente na tentativa de estabelecer um cordão sanitário defensivo que separasse a boa música (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o

²⁴ Mareia Quintero Rivera. *A cor e o som da Nação – A Idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP, 2000, p. 103.

²⁵ Luiz Heitor, “O Brasil e a música”, in *Música e músicos do Brasil*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

folclore) da música má (a popular urbana comercial). “O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”.²⁶

O conceito de “popular” era uma noção cara a época, pois ela norteava as novas concepções de arte universal, que deviam ter como base a sua ressonância nas raízes populares da nacionalidade. Esse conceito era também a chave de interpretação das ideologias autoritárias do Estado Novo, que buscavam legitimidade junto ao povo. É em função desses objetivos que o folclore apareceu como um conceito amplo e estratégico, estratégico pela sua indefinição, que poderia englobar quase tudo. “O popular era naquele momento aquilo que era conhecido ou difundido pelo povo (e não necessariamente do povo)”.²⁷

A concepção de povo era marcada por uma visão romântica, que o via como fonte prodigiosa da qual emanava a cultura autêntica e criativa, mas também por um elitismo ilustrado, que entendia o povo como uma massa analfabeta, supersticiosa, indolente, verdadeira tábula rasa necessitada de condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica.

Um outro tema discutido por Luis Heitor foi o da influência índia na música popular brasileira, que segundo ele não existia. Essa questão acaba servindo de pretexto para o autor falar da miscigenação brasileira, através da música. Miscigenação “a que os Portugueses nunca foram infensos”. E nem os africanos, que segundo ele “se enraizaram e prosperaram, diluindo-se em mestiçagens”. Na sua perspectiva de análise, o “folclore mulato da baía”²⁸ havia prevalecido na música popular brasileira, pois se submeteu “com docilidade quase integral às injunções do tonalismo português”.

A sua apologia à mestiçagem era, na verdade, uma forma de enaltecer o português, fato que o levou, meio que forçosamente, a perceber traços do europeu em todas as manifestações que haviam prevalecido na cultura brasileira. Assim, a influência do negro

²⁶ José Miguel Wisnik. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In Ênio Squeff e José Miguel Wisnik, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira (Música)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1982 p, 133.

²⁷ Quintero-Rivera, op. cit., p, 101.

²⁸ Luis Heitor, “Música”, Revista Cultura Política, nº12, Fevereiro de 1942.

era maior que a do índio, porque “o negro viveu do nosso lado”, “diluiu-se”, “submeteu-se”. Luis Heitor chegou a negar, inclusive, a possibilidade de existência de raízes africanas na nossa música popular. Para ele, as raízes dessa música haviam sido plantadas no solo nacional a partir do contato com os portugueses.

Em síntese, a concepção de arte cara a alguns adeptos do regime postulava uma ligação com a “musa louçã”, as fontes populares. Uma utilização vista de cima, nos limites da manipulação. A música nacional era a música erudita com elementos do popular, o popular utilizado como um acessório que se põe a qualquer momento, mesmo sendo fruto de pesquisas, como as feitas por Camargo Guarnieri. A tônica era a transformação da música folclórica, para travestí-las das “boas maneiras”, as “vestes finas” da arte erudita. A seção musical da revista era um território preservado ao deleite das elites, que já não podiam mais ignorar o popular, mas queriam absorvê-lo e controlá-lo pela linguagem musical erudita. No entanto, de vez em quando o samba entrava nesse território, mas sempre como uma realidade indesejada que precisava ser controlada.

As críticas de Luis Heitor mostram claramente que o samba era visto como um artefato cultural menor. Para o catedrático da Escola Nacional de Música, tratava-se de uma música rudimentar, um ritmo brutal, caracterizado pela ausência de técnica e harmonia. Só era considerada folclórica, a música que passasse pelo seu crivo estético, isto é, o dos músicos eruditos que procuravam “corrigir” os defeitos das melodias populares, enquadrando-as nos moldes clássicos. Era essa a concepção vigente no momento, e a que vamos perceber em seus escritos na *Cultura Política*. De um artigo para o outro, Luis Heitor muda o seu tom em relação à melodia que vem do povo. Na música veiculada pelas rádios os sons eram rudes, brutais; era o samba e seus ritmos desarmônicos que se queriam passar como música nacional. No folclore, o verdadeiro “folclore mulato da Baía”, o sons eram dóceis e tinham origem genuinamente nacional, pois eram fruto da mestiçagem harmônica com os europeus, sons que haviam se colocado “integralmente às injunções do tonalismo europeu”. Esta era uma característica do seu pensamento. Destacar o aspecto racial da música como um elemento do conceito de folclore.

Luis Heitor foi um crítico musical importante neste período e um dos principais ideólogos da questão musical do governo Vargas, já que assinou todas as seções de música durante a vigência da revista. Mas ele é importante principalmente por representar uma

corrente de pensamento que se realizava na prática política de um Mário de Andrade e de um Villa-Lobos, e que na década de 1940 procurava preservar o espaço da *Cultura Política* da presença da “música vulgar” urbana, a “canção das ruas”.

Música que apesar do empenho demonstrado por Luis Heitor acabou invadindo as páginas da revista reservada aos “problemas políticos e sociais”, através de um artigo sobre a “radiodifusão, fator social”, mandado direto do Ministério de Educação, e assinado por Álvaro A. Salgado. Nele o autor se propôs a trazer elementos para mediar um debate que atravessara a década de 1930 e chegava a década de 1940 ainda mais fervoroso, devido ao avanço do samba nos programas de rádio, e à sua importância para a construção de uma identidade nacional. Na verdade, já não se podia mais prescindir do samba.

Salgado entrou no tema, dizendo que faria uma discussão sobre os usos e abusos do samba. Para tanto, começou por uma análise da história das primeiras estações de radiodifusão no Brasil, mostrando como estiveram umbilicalmente ligadas ao Estado desde a sua formação em 1922. “As primeiras estações de radiodifusão contavam apenas com 80 aparelhos receptores, que foram distribuídos ao mundo oficial. Para possuir um aparelho de recepção fazia-se necessário um requerimento ao Ministro de Viação e outro ao Diretor dos Correios e Telégrafos, solicitando permissão para se instalar rádio em casa.”²⁹

Segundo Álvaro Salgado, no início da radiodifusão, se reputava falta de gosto irradiarem-se discos; “todas as óperas cantadas no Teatro Municipal e Lírico foram irradiadas pela estação do Corcovado”. A presença de concertos de música clássica na programação radiofônica era uma resposta às preocupações do Estado e de ideólogos como Roquete Pinto com a educação artística do povo. Roquete Pinto, escreveu ele, desejava “incutir no povo, através da música e da palavra, o amor às belas artes, às belas letras e o amor à cultura”. Por isso doou a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* ao Ministério da Educação, em 1936.³⁰ Mas os novos tempos impuseram a entrada em cena de um novo ritmo, já velho conhecido do povo; uma música que se produzia de modo independente daqueles valores, a partir de melodias próprias e instrumentos próprios.

Foi ainda sob o domínio do Estado que o rádio, aos poucos, foi conhecendo o seu poder como veículo de comunicação de massa. Na época essa massa não estava nas

²⁹ Álvaro Salgado. “Radiodifusão, fator social”, *Cultura Política*, n. 6, agosto 1941.

³⁰ idem

residências dos proprietários de receptores, que durante a década de 1930 ainda eram apenas 5% da população. A massa formada pelos rádio-ouvintes estava aglomerada nos Cafés, em lojas, deslumbrada com o que era uma verdadeira grande atração, a grande novidade tecnológica do século. Assim foi batizado o século nas suas primeiras décadas, como “O século do rádio”.

Até então parecia que as coisas estavam caminhando bem e de acordo com os projetos culturais de uma facção da elite no poder. Mas depois que foi permitida a propaganda comercial no rádio, a ânsia pelo lucro fez com que os programas passassem a dar mais espaço para uma produção cultural que já tinha sucesso de público garantido, um ritmo que animava os encontros sociais, as festas e principalmente o Carnaval. É nessa chave que o samba passou a figurar nas irradiações das estações.

Wisnik observa que “com a emergência dos meios de comunicação de massa, a música de repetição (música do disco e do rádio proliferante no espaço da cidade) dá um rude golpe na música erudita, pertencente a outro sistema de produção e reprodução, o *sistema da representação* no espaço separado do concerto”.³¹ Foi esse fato que reacendeu a discussão sobre o samba, e levou alguns intelectuais a expressarem publicamente suas impressões sobre a transformação do rádio em um veículo de comunicação de massa, transmitindo a “música das multidões”, com a conseqüente perda de espaço da música erudita em suas programações.

A importância da música erudita para o projeto educacional das elites voltou então a ser destacado pelos intelectuais como uma forma de substituição da música dos negros que se irrompia contra a civilização e o progresso. Música que não se limitava à prática da audição, mas despertava todo o “sensualismo da gente do morro que vem para as ruas e samba e grita e canta e gesticula e saracoteia e ginga, num rodopiar, rodar, dançar e sapatear”. Que precisava ser dominada, pois aí estava a raiz do problema, segundo Álvaro Salgado.

Diferentemente da maioria dos críticos que se voltava contra a presença dos sambas nas rádios, buscando impedir a sua irradiação, Salgado procurou demonstrar que isso já era impossível, pois o samba era uma música feita pelo povo e consumida por este. Por outro lado, contrariamente ao que imaginavam os críticos, o povo não era uma massa que não

³¹ Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense”, op. cit., p. 152. A ênfase é do próprio autor.

tinha gosto, pois tivera a opção de escolha e optara pelo samba. A solução do problema estava, então, em tentar “elevar o nível artístico e intelectual das massas” paulatinamente, através da escola, para que o “espírito civilizado se revolte ante as harmonias bárbaras”. E assim, desabafava Salgado:

o samba que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho.³²

O samba era feio, mas era a realidade que aí estava. Diante disso, era necessário rever os projetos de educação para as massas, analisando porque eles não haviam dado certo. Também não adiantava fazer campanhas contra a execução de músicas populares nas rádios. Esses projetos não tiveram êxito, porque, lamentava Álvaro Salgado numa alusão clara à ação de Villa-Lobos: “os nossos cantares não ascendem ao canto coral”. Para ele o povo só cantava coletivamente no Carnaval: “mas antes o não fizesse, pois os cantos desse gênero são em geral o que há de mais grosseiro, principalmente quanto à letra”.³³ No Carnaval formava-se espontaneamente um coral de vozes que repetia os refrões de sambas, e esse coral provavelmente destruía todo o investimento feito pelo Estado Novo para produzir um coro unânime que respaldasse a sua investida numa orquestração da sociedade. Os sambas mostravam que estavam em outra sintonia e que seus regentes estavam bem mais próximos das realidades populares.

Para Wisnik, o aspecto popular da música urbana “espirrou fora do programa nacionalista” porque expressava elementos de uma cultura própria e dificilmente redutível às idealizações acadêmicas. “A música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito”.³⁴

Percebendo este fato, mas que muitos ainda se recusavam a ver, Álvaro Salgado assumiu uma posição intermediária, tentando orientar os críticos e o próprio órgão de censura do Estado, o DIP, que se relacionava diretamente com os sujeitos do samba nos programas de auditório e nas manifestações carnavalescas. Para ele, eliminar simplesmente

³² Álvaro, F. Salgado. “Rádio Difusão, fator social”, op cit, p. 79-93.

³³ Idem.

³⁴ Wisnik, op. cit., p, 148.

o samba era inviável, pois além do samba ter um poder mobilizador que poderia ser utilizado pelo Estado, já ocupava naquele momento um lugar simbólico de música da Nação, inclusive com representação no estrangeiro, como salientou, para reforçar seus argumentos. Mas como ele também não tolerava a invasão gestual e comportamental que então se verificava, recomendou:

“Não toleramos os moleques peraltas, dados a traquinagem de toda a espécie. Entretanto, não o eliminamos da sociedade: pedimos escolas para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam unicamente de escola”.³⁵

Ou seja, as salas de aula imprimiriam uma nova linguagem às músicas populares. Ambicionava que o uso da gramática compusesse as letras.

Mais realista e mais temeroso do poder intencional dessas letras era, no entanto, Martins Castelo, cronista radiofônico, responsável pela seção Rádio da revista *Cultura Política*, o espaço em que o samba era discutido de modo mais constante na revista. Nesta seção o samba era minuciosamente devassado, analisado em suas supostas intenções, nos seus mecanismos conscientes de crítica e avaliação dos acontecimentos e nos seus recursos estilísticos para seduzir a população e disfarçar os alvos de suas críticas ou paródias.

Esse é o clima dos primeiros artigos de Martins Castello, que discutem a importância educativa do rádio e suas possibilidades alternativas de existência. Se ele deveria continuar sendo um veículo independente, ligado à exploração privada “e que por isso procurava se conformar às preferências dos ouvintes”, ou se deveria ser um meio de comunicação controlado pelo Estado e adaptado aos objetivos das autoridades.

Na sua avaliação o modelo da radiodifusão brasileira era um instrumento de indisciplina, pois tinha como objetivo: “garantir a eficácia da publicidade, procurando “agradar o ouvinte”, que é o provável freguês, esquecendo a função educativa”.³⁶

Sua proposta era, entretanto, a de colocar o rádio a serviço da disseminação da doutrina do regime, o que pressupunha um controle oficial bem maior. Procurando demonstrar a importância estratégica do seu ponto de vista, ele avaliou o poder de penetração do rádio, fato que se evidenciava pelo domínio flagrante dos programas musicais. Pelos seus dados, “em 12 meses de 54.000 horas de irradiação, 35.919 foram

³⁵ Álvaro Salgado, op. cit., p, 86.

³⁶ Martins Castelo. “Rádio”. *Cultura Política*, nº4, Junho de 1941, p. 287.

dedicadas às músicas, das quais 64% couberam aos discos”.³⁷ Ou seja, o impacto do rádio nada tinha a ver com a doutrina do regime.

Por outro lado, além de ignorar os altos objetivos do governo, a programação era péssima. Por não serem controladas pelo Estado e estarem submetidas a interesses comerciais, as emissoras de rádio comportavam-se da mesma forma que a massa: seus programas não tinham critério e não estabeleciam distinções entre tipos de música, quebrando, portanto, as hierarquias entre estas.

Para Castello, o rádio estava dando espaço à “música da multidão”, “inferior”, “imoral”, “dissolvente”. Por isso chamava a atenção do DIP, e pedia a proibição de composições e a sua substituição por uma distribuição de músicas finas. Até aqui suas críticas se inserem no “cordão cívico defensivo”, expressão feliz de José Miguel Wisnik para caracterizar o movimento do modernismo musical contra os avanços da música comercial popular urbana.

Mas os seus artigos marcam um certo distanciamento, tanto do romantismo de Álvaro Salgado, que considerava a música do povo como “selvagem” e, portanto, capaz de ser civilizada através das escolas, quanto das avaliações pretensiosas de Luis Heitor, que achava que a “massa irracional” simplesmente não sabia escolher suas músicas. Seus escritos apresentam uma perspectiva realista, no intuito de despertar o DIP para o poder que os sambistas tinham de driblar a censura. Com isso suas palavras levam a outras leituras dos ideólogos do Estado Novo sobre a cultura popular.

Martins Castello passa a olhar para os sambistas e a reconhecer neles interlocutores dissidentes, já que os discursos implícitos nas letras que compunham questionavam as ideologias veiculadas pelo Estado. Passa a vê-los como opositores em potencial a serem duramente reprimidos, principalmente aqueles sambistas malandros, cujos cantos atrapalhariam inclusive o desenvolvimento do país, pois criticavam o trabalho e se conformavam com a pobreza.³⁸

A relevância que este fato tinha a seus olhos pode ser estimada através dos seus comentários à visita do presidente da Columbia Broadcasting System, “William S. Paley”

³⁷ idem

³⁸ Por exemplo, no seu artigo de julho de 1941, ele também criticou “as composições que, aproveitando a gíria corruptora da língua nacional, fazem o estúpido elogio da malandragem”. Cf. Martins Castello. *Rádio. Cultura Política*, op. cit., p. 330.

ao Rio de Janeiro, e ao seu encontro com Lourival Fontes, diretor geral do DIP, e com Gilberto de Andrade, presidente da Rádio Nacional. Segundo Martins Castelo, esta visita teve um forte caráter político, em função do acordo feito em torno da produção de programas de ondas curtas para serem transmitidos nos respectivos países. Nosso país passaria a transmitir em inglês programas para os Estados Unidos, e as emissoras norte americanas ofereceriam ao Brasil *broadcasts* em português, noticiou ele, concluindo: “a rádio apresenta-se realmente nos dias que correm, como um dos instrumentos mais poderosos da sábia política de Getúlio Vargas e Roosevelt”.³⁹

A referência à política cultural dos Estados Unidos e ao uso do rádio é, por sinal, uma constante, também nos artigos sobre música de Luis Heitor. Ele ora destacava a importância que a música ocupava “no sistema educacional e na vida de cada dia do povo norte-americano”⁴⁰, ora abordava a divulgação da música brasileira nos Estados Unidos, referindo-se aos choros nº 10 de Villa-Lobos.⁴¹ Já Martins Castello analisava o formato dos programas de rádio no Brasil sempre tomando como principal referência o *broadcasting* americano e o uso do rádio pela política americana. De acordo com ele, “os Estados Unidos, já vem utilizando o microphone na ‘americanização’ do elemento alienígena, o que impossibilita a formação de minorias étnicas”.⁴²

Mas o principal argumento de Martins Castelo em prol do uso adequado do rádio como instrumento de propaganda⁴³ era a sua exata compreensão sobre o “poder de penetração baseado na linguagem oral”. Aí residia para ele a grande contradição do rádio no Brasil, que estava irradiando a linguagem e os valores dos compositores populares, “o reverso da medalha”. Em suas próprias palavras:

o argot dos sambistas, costuma vir em muitas produções espalhadas ao éter aos quatro cantos do país. Até que um dia, um cavalheiro respeitável se surpreende não encontrando para definir a sua emoção, outro termo mais adequado do que o vocábulo nascido do Salgueiro ou na Favela.⁴⁴

³⁹ Martins Castello, “Rádio”, Revista *Cultura Política*, nº10, Dezembro de 1941.

⁴⁰ Heitor, Luis, Música. Revista *Cultura Política*, nº 14, Abril de 1942.

⁴¹ Luis Heitor. Música. *Cultura Política*, nº7, Setembro de 1941.

⁴² Martins Castelo. Rádio. *Cultura Política*, nº 4, Junho de 1942.

⁴³ Segundo Maria Helena Capelato havia duas propostas distintas para o uso do rádio durante o Estado Novo. Uma do DIP, que previa a utilização maciça do rádio como veículo de propaganda do regime e outra do Ministério de Educação, que restringia o uso do rádio às esferas de educação e cultura. Maria Helena Capelato. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”. In: *Repensando o Estado Novo*. Dulce Pandolfi, (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

⁴⁴, Martins Castello, Rádio. *Cultura Política*, nº11, Janeiro de 1942

É contra essa penetração que irrompe Martins Castello, mostrando a inadequação da presença de sambas nas rádios, a partir de uma crítica estética (“música feia”, “fácil”), ou moral (indolente, sensual). Mas, e aqui reside o grande mérito de suas avaliações, ele buscava sempre um rigor teórico e científico para o que dizia. Esse, na verdade, é um traço da própria revista *Cultura Política*, escrita pelos “grandes intelectuais” que produziram os fundamentos do discurso estado-novista. “A revista produz um discurso altamente elaborado, permeado por concepções filosóficas”.⁴⁵

Castelo apóia-se, por exemplo, em teorias sobre a importância da “baixa linguagem”, “cheia de sabor, de ironia e de pitoresco, que deprecia os fatos e critica os acontecimentos”.⁴⁶ Por isso preocupava-se com o “comentário das ruas”, com o instinto de sátira que caracterizava as canções populares. Elas faziam sempre a caricatura da sociedade estabelecida. E argumentava: “É por força das alusões e das reticências que a sórdida turba dá às palavras mais nobres um sentido ignóbil”. Daí a recomendação:

“A censura precisa enxergar longe, descobrir intenções, proibindo as músicas imorais, dissolventes. Porque depois, na hora dos desfiles dos blocos, torna-se difícil e mesmo impossível, fechar a boca de todos os foliões amigos das paródias”⁴⁷

Segundo Alcir Lenharo qualquer suspeito naquela época era encarado como malandro. “Se suspeito deveria ser mais malandro.”⁴⁸ Quanto mais o Dip procurava descobrir as “intenções” explícitas e implícitas nas letras dos sambas, mais os compositores se aperfeiçoavam e investiam em criatividade para satirizar os acontecimentos. Quanto mais o DIP procurava descobrir as “intenções” explícitas e implícitas nas letras dos sambas, mais os compositores se aperfeiçoavam e investiam em criatividade para satirizar os acontecimentos. Talvez um recurso muito utilizado na época tenha sido o uso de gírias. Pelo menos era essa a impressão de Martins Castello, que sempre chamava a atenção da censura para o vocabulário nacional, propondo inclusive às estações de rádio ligadas aos

⁴⁵ Mônica Velloso. op. cit., p. 80.

⁴⁶ G. Schutte. *Veber Die Alte Politische Geographie Der Nechtklassiscn Voelker*. Europa-Berlim 1929, apud Martins Castello, *Cultura Política*. Janeiro de 1942

⁴⁷ Martins Castello. *Cultura Política*. Janeiro de 1942.

⁴⁸ Alcir Lenharo. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

poderes públicos, fazer a gravação “dos vícios de pronúncia, das expressões de emprego familiar, da linguagem regional dos números caipiras e da gíria dos músicos dos morros.”⁴⁹ Para conhecer o arsenal do outro, para melhor controlá-lo.

Imagine até que ponto chegou as ambições de controle da sociedade por parte dos ideólogos do Estado Novo. E o temor aos sambas também sugere que esta era uma reação formal às tentativas de consenso das autoridades. Claramente o samba era percebido assim no seu tempo.

Por causa da IIª Guerra Mundial, estes eram tempos difíceis e repressivos, com crises de abastecimento e cerceamento das liberdades civis. Momento em que, segundo Adalberto Paranhos, se colocará de forma mais explícita a questão da mobilização das massas.⁵⁰ Essas circunstâncias forneceram ao Governo Vargas um poderoso alibi para tentar promover, ainda mais, a disciplinarização da sociedade. Sob o pretexto da “batalha da produção”, ou da “arregimentação das forças do trabalho”, no dizer do ministro Marcondes Filho⁵¹, o controle da população passaria a figurar como uma das preocupações constantes do Ministério da Trabalho, Indústria e Comércio. “A militarização do corpo, do trabalho, enfim da vida cotidiana ... receberá ... novos estímulos. Os trabalhadores, tomados como “soldados do exército da produção”, serão, persistentemente, objetos de apelo e de atos para a disciplinarização do seu dia-a-dia.”⁵²

Os artigos de Martins Castelo são escritos neste contexto, e talvez essa seja uma chave explicativa para o seu interesse pela “revisão das melodias momescas”, pelas composições de traço “caricatural” e “inconseqüente”, “que falam pela boca dos foliões e têm apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias”. Aqui o autor faz uma referência clara ao samba “Ai que saudades da Amélia”, composto por Araulfo Alves e Mário Lago exatamente em 1942. Vamos a ele:

Ai que saudades que eu tenho da Amélia
Aquilo sim é que era mulher
Às vezes passava fome ao meu lado
E achava lindo não ter o que comer

⁴⁹ Martins Castelo

⁵⁰ Adalberto Paranhos. *O Roubo da Fala – Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999, p. 170.

⁵¹ O anúncio dessa “batalha”, a ser travada longe do palco dos conflitos mundial, foi feito solenemente, no Estádio de São Januário, em mais uma “concentração cívico-trabalhista”, em 1º de maio de 1942. In: Paranhos, p. 175.

⁵² Adalberto Paranhos. op. cit., p. 177.

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Segundo Martins Castelo, este samba aparentemente ingênuo, trazia mensagens importantes como “a preocupação do amor e da vida fácil”, revelando “aspirações mínimas”. Tal comentário nos faz acreditar que a preocupação de Castelo era com as condições de vida da população pobre que se revelavam na canção, como a fome, o que expunha as reais necessidades do povo. Ora, como Silvana Goulart já indicou, a escassez de gêneros de primeira necessidade fazia com que a censura redobrasse suas atenções em relação às eventuais críticas à gestão da economia de guerra que impunha racionamento de gêneros. “Nada podia ser comentado a respeito da carência de produtos no mercado, como sal, açúcar, carvão, carne, leite e o alto preço atingido por esses e outros gêneros.”⁵³

Além do mais, Castelo também implicava com os sentimentos conformistas (a falta de vaidade de Amélia) presentes na canção. Para ele o conformismo era parte da síndrome da malandragem, contra a qual costumava esbravejar: “Não há mais lugar para o elogio da malandragem”. Assim ele chamava a atenção para os possíveis inimigos internos com sua “música de guerra”, já que se tratava de uma música que confrontava abertamente com um dos temas da ideologia do trabalhismo – a superação da pobreza, através do esforço produtivo e da acumulação de riquezas materiais. O que não é de admirar, pois sabemos que o sistema de relações de produção capitalista consagra certos valores como o dinheiro, o trabalho, e o respeito às autoridades constituídas. Nesse mesmo artigo Martins Castelo cita como exemplos a serem incentivados os sambas de Ary Barroso, Paulo Barbosa e Alcir Pires, compositores que estavam “fora do *team*” dos sambistas malandros, pois destacavam em suas canções as vantagens do trabalho, exaltando ainda a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas.⁵⁴

No artigo “O Samba e o conceito de trabalho”, publicado em dezembro de 1942, Castelo procura esboçar claramente as suas preocupações com o conteúdo veiculado pelas letras dos sambas, objetivando, a partir do conhecimento da história do conceito de trabalho e da história dos negros escravos, armar o DIP para a sua ofensiva trabalhista, ofensiva que

⁵³ Silvana Goulart. Sob a Verdade Oficial (Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo). São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990, p. 125.

⁵⁴ Compositores que criaram o gênero samba exaltação. O marco nessa época é “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, de 1939.

deveria passar por uma resignificação do conceito de trabalho a fim de desvinculá-lo das imagens de sofrimento e castigo. Como ele mesmo esclarece, a idéia de trabalho enquanto sofrimento e castigo tinha origem na própria etimologia da palavra que derivava do latim *trepalium*, “um instrumento de tortura ao qual eram submetidos os condenados e os escravos, os gladiadores”. O desprezo pelo esforço produtivo passa então a dominar o mundo, “sob a influência de Roma”.

“Estamos relembando esses fatos, ao ouvir através do receptor do vizinho, um sambista lamentar a vida apertadíssima de certa mulata do morro. Mesmo porque no apartamento de cima, a garotada gritando desesperadamente acompanha o estribilho.”⁵⁵

Segundo Castello, “com as leis que reconhecem e amparam o direito do operariado, e o trabalho representando a Iª condição humana”⁵⁶, não havia mais espaço para o repúdio ao trabalho contido no “elogio da malandragem, sempre presente em sambas que traziam mensagens negativas para o regime. “Existe a desculpa daquele sujeito que dizia que seu pai trabalhou tanto que ele já nascera cansado”. Aqui ele dá a deixa para lermos nos versos do samba, “Nasci Cansado”, os valores que tanto o incomodavam. O samba é de Wilson Batista e Henrique Alves:

“Meu pai trabalhou tanto
Que eu já
Nasci cansado

Ai patrão
Sou um homem liquidado
No meu barraco chove
Meu terno está furado
Ai Patrão
Trabalhar não quero mais
Eu não sou caranguejo
Que só sabe andar pra trás.”

Este samba desmente a fábula da melhoria de vida através do esforço laborioso, e com isso toda a estratégia político-ideológica de combate à pobreza desenvolvida pelo Estado Novo com base na promoção do valor do trabalho. Castello percebia muito bem que para ela dar certo, o ato de trabalhar precisava ser associado a significantes positivos como

⁵⁵ Martins Castello. “O samba e o conceito de trabalho”. *Cultura Política*. Nº 22, Dezembro de 1942.

⁵⁶ Martins Castello. *idem*

a ascensão social geracional. Mas o samba citado fazia exatamente o oposto e de modo perverso, pois como Claudia Neiva de Matos analisou, nestes versos “a fábula capitalista da acumulação progressiva de capital por meio do trabalho é incorporada ao discurso do operário para ser invertida: ao invés de progredir, ele só anda para trás”.⁵⁷

Resumindo, é a partir da interpretação mesma dos versos dos sambas que Martins Castelo procura flagrar o malandro, gravar o seu discurso e o caracterizar como alguém fora do seu contexto, já que os “desajustados” que repudiavam o trabalho como norma moral fariam parte da República Velha, regime fortemente criticado e superado pelo novo contexto. A República Velha havia abandonado o trabalhador e dado as costas para a chamada “questão social”, enquanto o gênio de Vargas soubera enfrentar essa questão tanto no plano trabalhista como no previdenciário. Na República Nova, o trabalho era e deveria ser visto como a primeira condição para a “emancipação da pobreza”, bem como para a conquista de cidadania.

A busca pela liberdade era uma luta de escravos. Mas a liberdade, tentava mostrar Martins Castelo, se já era um bem conquistado, só se fazia plena e vantajosa a partir da realização material que o trabalho proporcionava. O trabalho era libertador. Nada tinha a ver com a escravidão ou com o sentido de castigo. Nem com a malandragem e o discurso “cheio de malícia” do malandro. Assim, para ele, essa tendência malandra da música brasileira só poderia ter uma explicação. Os seus compositores eram homens anômicos, que não se enquadravam na nova realidade do país. A ofensiva trabalhista buscava dar um valor positivo ao trabalho, procurando vencer o verdadeiro problema que era o da necessidade e não o da liberdade.⁵⁸ Essa era a concepção de Martins Castelo para quem:

os versos das favelas significam um estado de espírito que exprime as raízes histórico-sociais dessas coletividades. O capadocio, o capoeira, o malandro, três gerações de desajustados, são o equistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente a emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico nesses grupos humanos o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. Desprezando as realizações materiais, a labuta de sol a sol, mostram-se ainda em oposição ao eito. E, por inércia social os versos dos netos livres continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.⁵⁹

⁵⁷ Claudia Matos, *Acertei no milhar*, op, cit, p, 80.

⁵⁸ Sobre o assunto, ver Ângela de Castro Gomes. “O redescobrimento do Brasil”. In: Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Ângela de Castro Gomes (Orgs.) *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 136.

⁵⁹ Martins Castello, “O samba e o conceito de trabalho”. *Cultura Política*. Nº 22, Dezembro de 1942.

E isso em um momento em que o regime exigia a entrada em cena de um novo personagem, o trabalhador que “somente à noite, de regresso ao lar, pega o violão, reúne a turma no terreiro e principia a batucada”. Era assim que Martins Castelo encerrava o seu artigo, chamando o sambista para ser o porta voz das ideologias do Estado Novo. A cantar nos sambas o trabalhador honesto, o pai de família que com disposição contribuiria para o crescimento da nação, produzindo durante toda a semana e só no domingo fazendo a batucada. Esta referência é claramente ao samba “Ganha-se pouco mas é divertido” de Wilson Batista e Cyro de Souza de 1941, que dizia:

Ele trabalha de segunda a sábado
Com muito gosto sem reclamar
Mas no domingo ele tira o macacão
Embandeira o barracão
Bota a família pra sambar
Lá no morro ele pinta o sete
Com ele ninguém se mete
Ali ninguém é fingido
Ganha-se pouco mas é divertido”.

O samba consegue expor as contradições do sistema de modo tão sutil que convence até Martins Castelo, o nosso especialista na “linguagem popular”, de que o compositor estava seguindo a sua cartilha, ao cantar o trabalhador “que só no domingo”, após cumprir ordeiramente a sua rotina de trabalho, é que ia se divertir com a família. Porém, neste samba, o malandro Wilson Batista não deixou de se contrapor ao nosso ideólogo, e de mostrar as contradições vividas pelo seu personagem trabalhador, que “sem reclamar” dizia que trabalhava muito, (“de segunda a sábado”) e ganhava pouco. Só quando “tira o macacão” e a máscara do trabalhador satisfeito é que ele encara a sua realidade sem “fingimento”. Só nesse momento partilha com a comunidade do morro os seus valores, estes sim que o identificavam como Sujeito, sujeito “que pinta o sete”, que samba, que se diverte mesmo com o pouco que ganha, pois o dinheiro não garante a sua felicidade, que está no samba e no morro.⁶⁰

⁶⁰ Para uma interpretação semelhante, ver Claudia Neiva Matos, op. cit.

Outro samba que Martins Castelo cita como exemplo “de uma nova etapa na evolução do samba, que veio respirar um ar diferente da atmosfera dos barracões do morro”, era “Ó Seu Oscar”, de 1939, composto por Wilson Batista e Atilaf Alves:

“Cheguei cansado do trabalho

Logo a vizinha me falou

Ó seu Oscar

Está fazendo meia hora

Que sua mulher foi embora

Um bilhete lhe deixou

O bilhete assim dizia

Não posso mais

Eu quero é viver na orgia

Fiz tudo para ver seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar

Martirizando o meu corpo noite e dia

Mas tudo em vão

Ela é, é da orgia

É... parei!”

O personagem de seu Oscar, que segundo Martins Castelo, “surgia das leis que fazem o reconhecimento e amparam os direitos do operariado”, era o exemplo perfeito do homem honesto e trabalhador, o sujeito que deveria aparecer nos versos dos sambas. Mas, de novo, aqui também há traços dissonantes que parecem ter lhe escapado.

Primeiro o cansaço, “que martiriza o corpo noite e dia”, a frustração, pois o esforço de Oscar não garantiu nem a afirmação de sua masculinidade, já que sua mulher lhe troca pela orgia, palavra que parece significar uma vida marcada pela liberdade, inclusive a do corpo para sambar. Em segundo lugar, a declaração de Oscar de que já não pertence mais ao mundo do trabalho: – “É ...parei!”. No contexto do samba, esta afirmação cantada ao final só pode querer dizer que o Oscar parou de tentar acumular riqueza para dar “bem-estar” à sua companheira. Companheira que em vez de ficar em casa, o lugar próprio da mulher segundo a ideologia burguesa endossada pelo regime, preferia a festa e a liberdade. Ora, será que o Oscar de corpo moído e cansado, que até no cais do porto tinha ido parar, não parou de trabalhar para fazer o mesmo? Será que ele não passou a valorizar os seus vínculos comunitários de modo mais intenso, retornando de vez às rodas de samba? Estas

são questões que o samba não responde, mas que os seus ouvintes decerto sabiam responder.

A bibliografia acadêmica sobre o samba tende a enfatizar que nesse momento – décadas de 1930 e 1940 – o samba deixa de ser um “ritmo maldito” para ser valorizado por vários intelectuais e principalmente pelo Estado como a música símbolo da nação. O que a leitura da revista *Cultura Política* nos revela é que talvez esse seja um momento marcado não tanto pelo reconhecimento do samba, mas pelo conhecimento do sujeito do samba. Em outras palavras, o conhecimento do sambista e o reconhecimento do poder da sua fala. A percepção clara da ironia, da jocosidade, da ambigüidade e dos sinais trocados presentes em tantas letras e melodias que mostravam as contradições sociais e questionavam o autoritarismo da fala monocórdica do governo. Eram as letras cantadas pelos malandros e “malabaristas da cuíca” que mais prendiam a atenção de Martins Castelo. A expressão desqualificadora era dele, e vinha acompanhada por pedidos urgentes de repressão.

Os sambas aludidos e criticados pelos intelectuais que assessoravam o DIP e escreviam na *Cultura Política* eram compostos no Rio de Janeiro e de lá irradiados para todo o país. Mas na Bahia também havia samba e malandragem, assim como também havia intelectuais incomodados ou seduzidos pelos sons que vinham das ruas.

Capítulo II

De que lado você samba?⁶¹

As avaliações da *Cultura Política* procuravam refletir sobre e dar encaminhamento institucional paradigmático a diversos debates que já vinham ocorrendo em todo o país desde o início da década de 1930. Na Bahia não foi diferente. Os representantes da elite política de Salvador também não se furtaram a expor publicamente suas opiniões sobre os costumes populares, entrando na discussão sobre o samba, tema que, como já vimos, preencheu muitas páginas da revista.

Basta olhar rapidamente os jornais do período para se ver que a elite baiana ocupava o espaço da imprensa para expressar seus interesses em construir um modelo de civilização, que garantisse a “desafricanização” dos costumes. Por isso sempre se pautou por elaborar leis e códigos de comportamento que na prática representavam a repressão ao ruído dos atabaques e das manifestações religiosas, e configuravam atos coercitivos da Saúde Pública contra as vendedoras de comida nos mercados e feiras. A prática de curas a partir do cultivo de ervas também era mal vista pelos médicos, que se viam como únicos responsáveis pela saúde e pelas doenças, e a moral católica condenava a crença em outros deuses e a fé na invocação de orixás. Buscava-se um modelo de civilização construído a partir da negação dos costumes apreciados pelo povo, como abrir uma roda de samba em “plena cidade” para dançar, gingar ou cantar.

Aquele samba na Praça Municipal é uma dessas cenas desabonadoras dos nossos foros de cidade civilizada. Diariamente, dois desocupados, em trajes de malandro, tocam pandeiro e cantam emboladas e desafios bem às portas do Paço Municipal, e para melhor se situarem colocam-se bem debaixo das janelas do gabinete do Prefeito.⁶²

Essas “cenas desabonadoras dos nossos fóruns de cidade civilizada”, principal jargão das queixas contra esses costumes negros, mostrariam uma imagem que não

⁶¹ Verso extraído da música “Samba de lado”, letra de Chico Science e música de Nação Zumbi. In: *Afrociberdelia*, Sony music, 1996.

⁶² “Samba em plena cidade”. *A Tarde*, 4 de dezembro de 1947.

condizia com a civilização, como descrevia um jornalista “envergonhado” com esses retratos da Bahia:

Toda a vez que navios estrangeiros visitam a Bahia,(...) alguns gananciosos mandam vender retratos de creoulas mal vestidas junto a taboleiros, pretos dormindo sobre arvores e, não raro, garotos brigando ante numerosa roda! Quando o estrangeiro pede recordações photographicas da Bahia, certos vendedores apresentam as coleções de postais deprimentes dos nossos foros de cidade civilizada. Não é plausível que meia dúzia de inconscientes, para auferir um pequeno lucro exponha à venda postais que apenas representam uma vergonha.⁶³

A imprensa é o principal órgão de expressão dessas insatisfações, posto que representava os interesses de uma elite que ainda se identificava com os valores europeus. O belo era esteticamente associado ao branco, fino e sutil, em contraponto ao negro, visto como exuberante, incontrolavelmente expressivo, em sons, ruídos e gargalhadas. O gostoso era a culinária francesa e não os quitutes africanos. A noção de higiene passava pela eliminação dessas práticas que sujavam o ideal de progresso. No plano moral, toda uma licenciosidade era flagrada nas formas de se andar descalço, gingando; nos modos de se vestir com roupas “leves e adequadas ao clima”, para o olhar de Ruth Landes⁶⁴, mas de descência suspeita e “desgueladas”, para o olhar de muitos baianos.⁶⁵

No plano formal, tais elites não tinham o poder jurídico de punir discriminadoramente, porque perante a lei todos eram iguais, mas se utilizam desse mesmo argumento - o da cidadania e da igualdade entre todos os brasileiros – para reprimir os costumes negros. Pois se todos eram iguais, como poderiam negros se expressar de forma diferente, sambando, batucando, jogando capoeira e tocando candomblé? Os costumes que deveriam ser cultivados eram os da civilização e da modernidade, as belas letras e artes.⁶⁶

Costumes como dançar, bater atabaques, adorar deuses e árvores, associados a uma personalidade criadora e insubmissa, continuaram a denotar os atributos inferiores de uma raça ainda selvagem, que precisava ser “civilizada”. O argumento legitimava uma lógica de

⁶³ *O Imparcial*, 23 de março de 1937.

⁶⁴ Ruth Landes. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.68.

⁶⁵ Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu, que balance! Mundos femininos, maternidade e pobreza Salvador, 1890-1940*. Salvador: CEB, 2003, p, 94.

⁶⁶ Peter Fry, Sérgio Carrara e Ana Luiza Martins Costa. “Negros e brancos no carnaval da velha república” In: João José Reis (org.). *Escravidão e Invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1987.

exclusão desigualitária⁶⁷, na medida em que gerava um sentimento que inferiorizava os negros, negando-lhes acesso à educação, emprego, moradia e produzia uma desqualificação e perseguição dos elementos que os identificavam culturalmente.

Com o passar dos anos já não cabia mais, no entanto, proibições claramente discriminadoras num regime que se dizia democrático. Justificando a necessidade da interferência policial para reprimir as rodas de samba, e acompanhando a acusação de que os costumes eram bárbaros e produtores de verdadeiros atentados à moral com “brigas constantes e pornografias”, apareceram, então, outros argumentos mais sutis e concretos.

2.1. O barulho da condenação do samba

Nos jornais dos anos 30, quando observamos as queixas relacionadas ao samba vemos que o principal adjetivo usado para qualificar os espaços do samba era “infernai”. Muitos moradores percebiam que o samba estava bem vivo. O que estava prestes a desaparecer era o “sossêgo público”, no convívio com tantos vizinhos incômodos. A coluna “Queixas e Reclamações”, do *O Imparcial* registrava, por exemplo, em 3 de janeiro de 1937:

peçoas residentes ao Matatu Grande pedem, providências à polícia contra um samba infernai que ali se realiza dia e noite. Ainda mais: os convivas do samba, quase sempre embriagados comettem vez em quando tropelias, acompanhadas de pornographias e gestos pouco decentes. Como se vê é justa a reclamação dos moradores do Matatu Grande, e ainda mais justa seria que a autoridade policial do distrito toma-se a mesma em consideração, proibindo a continuação da endiabrada macumba, ou coisa que o valha.⁶⁸

A referência à embriaguez, à falta de moralidade e indecência dos participantes, fazia parte do repertório de palavras comuns a muitas pessoas na época, que usavam um vocabulário feito de estigmas para se referir ao samba e inserí-lo no universo da contravenção. Os “gestos pouco decentes” bem poderiam ser a “indefectível umbigada”,

⁶⁷ Segundo João Philipe Marques, o racismo obedece a duas lógicas de exclusão, a lógica desigualitária em que o outro é admitido enquanto grupo responsável pela manutenção dos privilégios, e a lógica diferencialista, em que o grupo racizado é percebido como um corpo estranho e suas especificidades culturais são entendidas como ameaçadoras à identidade do grupo racizante. “O Estilhaçar do espelho-Da raça enquanto princípio de compreensão do social a uma compreensão sociológica do racismo,” *Etnologia*, 3-4, (1995), pp. 39-57.

⁶⁸ “Samba e mais samba”, *O Imparcial*, 03/01/1937.

que Edison Carneiro descrevia como um “encontrão do baixo ventre”⁶⁹. Podia ser também a liberdade dos negros e mestiços, nesses encontros, afirmarem a independência de seus corpos, que a sociedade insistia em transformar em máquinas de trabalho.

Três dias depois a mesma coluna, trazia uma outra queixa contra o incômodo sonoro do samba, enfatizando que a reclamação partia de gente que gostava do samba “mas o barulho estava sobrando”, talvez um artifício para reforçar a repressão da “batucada infernal”⁷⁰.

Moradores ao travasso de Dentro e à Avenida Otto pedem por nosso intermédio, providências à polícia, contra uma batucada infernal existente nas imediações que prejudica o socêgo público com os sambas do partido alto com muito batuque e roncões de cuícas além de brigas constantes e pornographias. Os queixosos, gostam do samba mas a barulheira contínua fica “sobrando”, na verdade a polícia deve “encanar” os “bambas” importunos e deseducados.

Os aspectos extra-musicais que acompanhavam a música e a prática de sambar incomodavam demais. Para os contemporâneos dessas “endiabradas macumbas” ou desses “sambas infernais”, estes eram costumes dentro de um contexto muito bem localizado. O de uma sociedade na qual, se do ponto de vista legal os negros eram reconhecidos como iguais, no âmbito das representações a eles era negado o direito de serem diferentes. Esse fato pode ser estimado pelas características apontadas por um contemporâneo para compor o universo social do “vagabundo”, na coluna “A Cidade”, do *Imparcial*, do dia 27 de janeiro de 1937:

Vou lhe dizer qual a diferença que existe do malandro para o vagabundo. É que o malandro vive na cidade, gozando as delícias que há neste mundo. E o vagabundo sobe lá pro morro. Cantando samba e fazendo arruaça. E o malandro para isso não se passa... O malandro é sabido. Gosta da nota e da posição. É mais fino, por exemplo: se o malandro vae pro microphone com seu chapéu de palha, vae desacatar. O vagabundo vae pra batucada, jogar banda virada pra se machucar... O vagabundo não liga a nota. Tanto faz como tanto fez... Indiferente...⁷¹

O malandro era o sambista arrumado e enquadrado nos limites da cidade. Era aquele que fazia samba na hora e no lugar certo, no microfone das rádios, por exemplo. Seus

⁶⁹ Edison Carneiro, *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 69.

⁷⁰ “O samba é bom, mas o barulho tá sobrando”. *O Imparcial*, 06 de janeiro de 1937.

⁷¹ Este samba vem descrito na coluna “A Cidade”, sem referência ao nome do autor. *O Imparcial*, 27 de janeiro de 1937. Trata-se do samba, composto em 1933, *Diferença do malandro*, de José Gonçalves (que futuramente adotaria o nome de Zé da Zilda) e Artur Costa.

valores eram os mesmos partilhados pela modernidade que ele já encarnava: “gostar da nota e da posição”, provavelmente trabalhar para consumir “as delícias que há neste mundo”, e se travestir das etiquetas e do bom comportamento, ser “mais fino”. Possivelmente elementos antagônicos ao do “vagabundo”, que mais se assemelham ao universo da cultura popular de Salvador, no período. O povo morava no morro, jogava capoeira de “banda virada”, não para se machucar, mas para se defender ou atacar os que se sentiam incomodados com a sua indiferença pelos novos valores que deveriam permear as relações sociais: a “nota”, isto é, o dinheiro e a ambição.

Para além do incômodo real e justificado com o barulho em altas horas da noite, o que se pode ver nessas queixas divulgadas pela imprensa local é a construção de um discurso sobre o samba que por intermédio de estereótipos negativos como “infernais”, “pornográficos”, “violentos”, desqualifica as rodas de samba para convertê-las em um problema público. Por isso chamava-se a ação da polícia para “enquadrá-las” nos limites da marginalidade. De fato, esses sambas incomodavam e não só por sua sonoridade, que ameaçava os limites estabelecidos, que não admitia sambas a qualquer hora e em qualquer lugar. Pior do que o barulho era com certeza a formação da roda, os seus gestos “pornográficos” e as encenações de violência, que bem poderiam ser o jogo da capoeira.

Esses mesmos argumentos, compõem o texto das queixas contra os candomblés nesse período, que destacam o “ruído infernal produzido pelos “batusques” e danças que roubam a tranqüilidade do local, inquietando os seus moradores, que por esse motivo, já pediram providências à polícia”⁷² É também o incômodo sonoro que justifica um cerco policial que o *Estado da Bahia* narrou no dia 31 de maio de 1937, sob o título “O candomblé estava incomodando”. Vamos ao relato:

Attendendo, a constantes reclamações, o sub-commissário Alberto Cunha, organizou uma caravana indo à Av. São Domingos, onde um “candomblé” infernal, sem licença policial incomodava toda a vizinhança. A autoridade terminou com o batuque e apreendeu instrumentos do culto.⁷³

Essas queixas e notícias nos levam a pensar que a intenção dos queixosos era a de passar a impressão de que a repressão se justificava por uma quebra indevida de limites. Por exemplo, o limite da rua, com a presença física dos “convivas do samba”, quebrando o

⁷² *A Tarde* 2 /07 de 1935.

⁷³ “O candomblé estava incomodando” *O Estado da Bahia*, 31/5/1937.

raciocínio lógico que o reservava como um espaço de trânsito, de trabalho. Para os queixosos essas rodas significavam também uma invasão de privacidade, já que os sons iam até às casas, invadindo espaços reservados talvez a outros valores, provavelmente antagônicos aos que emanavam de uma coletividade que insistia em expressar sua necessidade de partilhar valores comuns, diversos do individualismo propagado pela modernidade.

E porque não pensar que o tom das matérias jornalísticas pode ter funcionado também para desviar a atenção dos leitores do arbítrio da repressão policial aos candomblés? Afinal, essas batidas causavam prejuízos humanos e morais para muitos injustificados, como a violência contra os babalorixás e yalorixás; e materiais, como a apreensão dos objetos inerentes ao culto. Essas minhas reflexões baseiam-se nas próprias reclamações, que numa demonstração de desprezo usavam os termos “batuque”, “samba” e “macumba” como sinônimos sonoros, aproximando e não distinguindo os costumes negros que se distanciavam das formas de organização das relações sociais que essa nova sociedade procurava impor como normais e legítimas.

Essas queixas acabaram tendo ressonância num projeto de Decreto –Lei, proposto em 1943 pelo então Secretário de Segurança Pública do Estado da Bahia, o Major Hoche Pulcherio. O seu artigo 4º postulava que não seriam mais permitidos dentro ou fora dos clubes e casas de diversões, nas ruas ou nas residências particulares, “gritos, algazarras, vozerio ou alterações perturbadoras da tranqüilidade pública”. Como base para as proibições contra os “ruídos que impregnavam a cidade”, a exposição de motivos que acompanhava a proposta do decreto esboçava as conseqüências fisiológicas e patológicas dos sons e ruídos:

O ruído perturba as operações intelectuais as mais simples; constitui um embaraço ao trabalho cerebral; exagera a fadiga e impede o efeito reparador do sono, violando assim, uma das leis fundamentais da fisiologia: a do ritmo da atividade dos órgãos. No domínio da patologia o ruído exerce influencia a mais nefasta, porque exagera as tendências às excitações, à perturbações do caráter, produzindo reações violentas capazes de originarem as anormalidades psíquicas as mais graves.⁷⁴

⁷⁴ Apeb, SSP, cx15 – pc-02, fls-14. Decreto-Lei de 17 de setembro de 1943.

Esse é um documento pelo qual podemos perceber, claramente, o posicionamento do poder público com relação aos “incômodos sonoros” produzidos pela cidade. O Decreto-lei de 17 de dezembro de 1943, ao contrário das queixas que discriminavam o barulho do samba, proibia indiscriminadamente qualquer “algazarra”, qualquer som ou ruído que perturbasse ou impedisse o sono do trabalhador. Em tempos de guerra, o decreto ambicionava impor à cidade a paz do silêncio.

A exposição de motivos também reflete os mecanismos de exercício do poder e as formas de dominação do Estado naquele período. Em tempos de guerra, e em prol da “batalha da produção” o lema era formar exércitos, disciplinar os corpos e as mentes. Assim prossegue o texto:

... consciente de haver assim, contribuído para o bem estar geral da população baiana que neste momento magno da história de nossa Pátria se dedica inteiramente a dar um pouco de si para o esforço da guerra e não devendo, pois, haver perturbações em horas primaciais do sossego público.⁷⁵

A hora não era apenas a do trabalho, mas também e principalmente a hora da ordem, da atenção e do silêncio. Segundo Adalberto Paranhos⁷⁶, as circunstâncias da Segunda Guerra Mundial forneceram ao Governo Vargas e, em particular, à ofensiva trabalhista deflagrada na época um poderoso álibi para tentar promover, ainda mais, a disciplinarização da sociedade. Sob o pretexto da “batalha da produção”, anunciada no 1º de maio de 1942, o governo pregava a militarização do corpo, do trabalho, enfim, da vida cotidiana. Ordem, disciplina e trabalho serão palavras-chave deste momento.

Em linhas gerais o decreto afirma que o excesso de energia gasto em festas e em diversões era a principal causa do “depauperamento”, do enfraquecimento e da pobreza da população, que em vez de estar repousando, ou melhor, repondo suas energias para mais um dia de trabalho, estava desperdiçando-as e produzindo “barulhos” que perturbavam toda a cidade.

O trabalho era o argumento central da época. Era necessário transformar os corpos em máquinas, que produziam durante o dia e eram desligadas à noite, poupando energias para serem empregadas na produção, em atenção a um possível ataque. Como permitir que

⁷⁵ Apeb, SSP, cx15 – pc-02, fls-14. Decreto-Lei de 17 de setembro de 1943.

⁷⁶ Adalberto Paranhos. O Roubo da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p, 175.

peças sambassem alheias ao momento histórico da Pátria? No ano da “batalha da produção” o governo adotava como lema que “uma hora roubada ao trabalho é uma hora roubada à Pátria”.⁷⁷

Em 1946, o Brasil já havia ganhado a IIª Guerra Mundial, mas perdia a “batalha da produção”; e uma das causas do fracasso era um som já há muito tempo conhecido, o samba. A afirmativa é de um jornalista indignado com os resultados de uma pesquisa feita pelo Ministério do Trabalho para compreender as causas que estavam influenciando no “decréscimo da produção”. Segundo ele, “os técnicos comprovaram que as greves reclamando aumento de salários e os sambas, citados pela comissão, que falavam em não trabalhar, eram os principais responsáveis” pelo problema.⁷⁸ Imaginem as pretensões do Ministério do Trabalho em querer responsabilizar a própria população insatisfeita com as reais causas da sua pobreza, que longe de estar nos sambas, estava enraizada em outro ritmo, o ritmo da exploração. Mas o Ministério não estava sozinho em ver na festa e no samba um obstáculo ao trabalho. Vamos ao relato:

Aquele samba na Praça Municipal é uma dessas cenas desabonadoras dos nossos foros de cidade civilizada. Diariamente, dois desocupados, em trajes de malandro, tocam pandeiro e cantam emboladas e desafios bem às portas do Paço Municipal, e para melhor se situarem colocam-se bem debaixo das janelas do gabinete do Prefeito.

E forma-se a roda, donde sai dinheiro para a cachaça que encorajará a dupla a seguir no seu programa. Entre os assistentes contam-se soldados e guarda-civis “fans” dos improvisados cantores, que transformaram em zona de morro aquele trecho central da cidade. O barulho causado pela execução e interpretação das músicas e pelos aplausos entusiásticos dos assistentes perturbam o trabalho de várias repartições ali situadas, inclusive do Palácio do Governo e da Biblioteca. Temos uma polícia de costumes que já deveria ter agido aconselhando os sambistas, a mudança para o morro.⁷⁹

Ao invés de “aconselhar” aos sambistas a mudança para o morro – que procurassem os seus devidos lugares – os soldados aplaudiam o samba. Pela descrição do jornalista é possível perceber que os sambistas cumpriam os imperativos de seu tempo. Um tempo no qual aquela praça era um espaço conquistado pela população que não abria mão de certos costumes, como, por exemplo, abrir uma roda de samba em plena cidade. Roda que podia

⁷⁷ Ângela de Castro Gomes. “Ideologia e trabalho no Estado Novo”. In: *Repensando o Estado Novo*. Dulce Pandolfi, (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p,64.

⁷⁸ “Samba e Trabalho”, *A Tarde* 18 de maio de 1946.

⁷⁹ “Samba em plena cidade”, *A Tarde* 4 de dezembro de 1947.

ser para se divertir, para angariar dinheiro para a “cachaça”, ou quem sabe para uma farinha, e porque não, para incomodar simplesmente o “gabinete do prefeito”. Mas uma coisa nos parece certa. No cenário do poder político baiano, a presença na rua de uma roda de samba, informava os limites de um projeto civilizador baseado em um ritmo que não a incorporava.

Resta dizer que as preocupações do jornalista eram tardias. Já não dava mais para controlar este costume, varrê-lo da cidade, pois ele já havia impregnado toda a cultura urbana de Salvador. Se aqueles sons fossem os de uma orquestra de música clássica, tocando em plena praça pública, talvez agradassem a Pinto de Carvalho, pois mostrariam que seus esforços, dez anos antes, em 1937, para traçar e implementar um plano educativo para as massas com base em concertos de “orquestras de música erudita”, haviam tido pleno êxito.

2.2. “Nacionalismo Casmurro”,

Na Bahia dos anos finais da década de 1930, a discussão sobre o samba foi retomada para se avaliar os rumos do nacionalismo que se buscava construir. Em Salvador, a República Nova fora muito mal recebida pelas velhas lideranças políticas. A interventoria de Juracy Magalhães, “um tenente, jovem e cearense”⁸⁰, em 1932, ferira os brios de uma elite acostumada com o poder de mando local. Como consequência mais direta observamos uma significativa oposição ao governo de Vargas na Bahia e a alguns dos seus mais representativos comportamentos, como o incentivo à composição de sambas que elogiassem os valores da pátria e da nação. A legitimação dos costumes negros irritava profundamente a Pedro Calmon, por exemplo, que criticava a “literatura plebeísta” do movimento modernista, centrando suas baterias em José Lins do Rego, por ele ter usado “a toada nagô dos terreiros de samba” como representação da Pátria, bem como a Pinto de

⁸⁰ Segundo Paulo Santos Silva esses eram os principais atributos que feriam os “brios de uma elite consciente de seu poder”. Sob o movimento de “retomada da autonomia baiana”, essa elite passa a unir forças oposicionistas antes dispersas, como integralistas, coronéis e intelectuais. Todos atraídos para fazer frente ao governo e aos comunistas. Paulo Santos Silva. *Âncoras da tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930-1949)*. Salvador: EDUFBA, 2000.

Carvalho, que em diversos momentos registrou seu descontentamento com o nacionalismo “casmurro” de Getúlio Vargas.

Na verdade, visões preconceituosas sobre a população negra e seus “incômodos costumes” sonoros vão tomar uma conotação científica, de quase patologia, nas reflexões de Pinto de Carvalho, professor emérito da Faculdade de Medicina da Bahia ⁸¹, figura ilustre no cenário intelectual baiano, e que se interessava muito por “assuntos musicais”, tema ao qual dedicou vários artigos publicados em alguns dos diários mais lidos da capital baiana, como a 10 de março de 1937, nas páginas de *O Imparcial*:

No Brasil, os governos nenhuma noção possuem do que seja educação musical ou se deixam inspirar por quem anda muito errado da concepção da música entre nós e das suas relações com o decantado nacionalismo. O resultado é que transformam esse tão apregoado, quanto mal entendido, nacionalismo em “chauvinismo” casmurro, com prejuízo para os interesses musicais e artísticos em geral, das nossas gentes. ⁸²

Neste artigo, intitulado “Originalidades”, o médico e diretor do Instituto de Música da Bahia, combateu ostensivamente a ação do governo na área de educação musical e artística. Para o intelectual, o “refinamento artístico das massas” era um projeto educacional sobre o qual pesava grande parte da civilização do país. Civilização que, na sua perspectiva, deveria espelhar-se nos padrões culturais e estéticos europeus, é claro. Intelectuais como Pinto de Carvalho, de alguma forma se sentiam ameaçados por um poder que se desenvolvia independente deles, e que em alguma medida pressionava as bases de seus privilégios.

Um dos aspectos das críticas de Pinto de Carvalho era sua preocupação com o rádio enquanto um lugar de difusão de músicas inadequadas, como o samba. Outro fato que o perturbava era ter o espaço do lar, da família invadido por músicas consideradas apropriadas apenas para o “sub-mundo”. Mareia Rivero-Quintero, no seu estudo sobre intelectuais que refletiam sobre a música e o rádio nas décadas de 1930 e 1940, destaca que “a submissão do Rádio ao mercado concedia um lugar de protagonista para a massa, representada como símbolo de barbárie resultante das transformações sociais trazidas pela modernização”. Como o lema das estações radiofônicas era “vender tempo”, “o mesmo

⁸¹ Antonio Loureiro de Souza. *Baianos ilustres 1564-1925*. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura, 1973, p.77.

⁸² Luis Pinto de Carvalho. “Originalidades”, *O Imparcial*, 10 de março de 1937.

seria vendido ao indivíduo animalizado que formava parte da massa irracional.”⁸³ Na Bahia, Pinto de Carvalho apontou como alternativa para superar esse símbolo de “barbárie da massa irracional” o caminho da “educação musical das massas”.

Em outro artigo intitulado “Opiniões musicais”, publicado no *Imparcial*, em 17 de março de 1937, o nosso professor de Clínicas Psiquiátricas e Moléstias Nervosas traçaria passo a passo ações para “melhorar o gosto musical das massas”. Para “educar e formar esta cultura”, entre outros remédios, ele elegeu prioritariamente uma rigorosa fiscalização “das nossas estações rádio-difusoras, levando-as a substituir gradativamente com jeito e arte, os horripilantes programas de fox trotes, sambas, marchas, rumbas, cateretês e semelhantes atentados ao bom gosto, genuínas representações da música mambembe e aremangada, por outros em que a verdadeira música vá sendo ouvida constantemente pelo povo.”⁸⁴ Isso porque via no rádio um espaço privilegiado para a utilização da música como um elemento essencial na formação cultural e na construção de “bons valores”. Ao mesmo tempo criticava como um “nacionalismo casmurro” a execução de sambas e outras “monstruosidades”, como propaganda do nacional-populismo de Vargas.

Pinto de Carvalho talvez compartilhe os valores e discursos de uma elite frustrada e ainda ressentida com a perda de autonomia política após o golpe de Vargas. Atente-se para o lugar de onde ele está falando – o *Imparcial* – nesse momento um espaço do integralismo na Bahia, que atraía intelectuais indispostos com a interventoria de Juracy Magalhães.

Sua preocupação em formar um gosto musical erudito no povo utilizando a radiodifusão coincide com o uso por Vargas do rádio e da música como veículos para educar e controlar as “massas”. Vargas atingia seu público maior através do rádio, ao falar com frequência em “A Hora do Brasil”, convertendo o programa em uma mistura de música, notícias animadoras, discursos enaltecedores do regime, dicas sobre trabalho, e qualquer outra coisa que se considerasse apropriada.

As críticas de Pinto Carvalho se referem diretamente a esta forma do Estado Novo olhar para as “raízes” da cultura nacional, apresentando o samba e a mestiçagem como “a nossa originalidade”. É contra essa originalidade que ele irrompe:

⁸³ Mareia Quintero Rivera. *A cor e o som da Nação – A Idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP, 1998.

⁸⁴ Luis Pinto de Carvalho. “Opniões Musicaes”, *O Imparcial*, 17 de março de 1937.

Sabem todos o que seja a “Hora Nacional”, que as rádios brasileiras são obrigadas a retransmitir. Com raríssimas exceções, a sua parte musical consta de sambas, choros, rumbas, cateretês e outras monstruosidades (...) que poucos serão os rádio-ouvintes de bom gosto, que não tenham empenho em fechar os aparelhos radiophonicos mal anunciada a terrificante ‘Hora’.⁸⁵

Maria Salvadori destaca que nos anos 1930 e 1940, os órgãos da imprensa e os intelectuais perceberam o samba como um lugar da tradição originariamente negra de luta pela liberdade e arena de conflitos sociais. Segundo ela, era exatamente por esta razão que os jornais falavam da influência negra na música e das funções às quais o rádio deveria se destinar. “A música devia ser uma prática moralizadora, uma espécie de pedagogia aplicada aos pobres.”⁸⁶ Ou um remédio conforme prescrito pelo nosso doutor Pinto de Carvalho, para curar o povo do costume de sambar. “Sobre a educação artística do povo, entre outros remédios deve caber aos poderes públicos facilitar o refinamento do gosto artístico das massas, proporcionando-lhes audições de boa música e fiscalizar as irradiações das estações rádio emissoras de jeito a levá-las a dar ao povo o conhecimento da verdadeira música”.⁸⁷

A verdadeira música para Pinto de Carvalho era a música erudita européia. Além de propor a sua irradiação pelas estações de rádio, ele achava que ela deveria ser incentivada mediante “concertos públicos, viagens educativas ao velho mundo e facilidades para termos a visita de sumidades artísticas”.⁸⁸ Para ele o samba não era apenas uma música, uma dança, ou um “folgado ingênuo”, como os modernistas o viam, mas toda uma cultura que expressava um ritmo próprio que ameaçava constantemente o seu “teatro de representação de poder”, fincado numa estética européia. Talvez o temor mostrado por Pinto de Carvalho pelo samba se deva um pouco a seu contexto, pois em Salvador ele convivia diariamente com uma cultura predominantemente negra, com sambas a impregnar toda a cidade, suas praças e suas ruas, como pudemos ver em algumas queixas.

Um dos principais argumentos do intelectual contra ver-se representado pelo samba, e sobretudo testemunhar a difusão dessa música nos poros da cultura nacional, era simplesmente o fato de ser esta uma música negra, lembrança de um passado que desejava apagar ou pelo menos esquecer. Além disso, para esse representante da cultura letrada,

⁸⁵ Pinto de Carvalho, “Originalidades”, *O Imparcial*, 10 de março de 1937.

⁸⁶ Maria Ângela Borges Salvadori. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1990.

⁸⁷ Pinto de Carvalho, “Originalidades”, *O Imparcial*, 10 de março de 1937.

⁸⁸ Idem.

causava profundo incômodo ver a música emblemática da nação sendo reduzida ao samba, “a essa miséria, servindo apenas de veículo às toadas, mais ou menos selvagens, que nos legaram as colonizações pretéritas.”⁸⁹

No terreno dos conflitos sociais e políticos do período, o samba figurava na pauta de discussões de outro dos mais ilustres intelectuais baianos – o historiador Pedro Calmon, que no mesmo tom de Pinto de Carvalho soltou o verbo ao se ver representado por “sambas, batuques e onomatopéia que lembram ao luar da fazenda o perfil sombrio da senzala.” Vamos, então, abrir a roda para colocar em cena uma “polêmica sobre o samba”.

2.3. Uma polêmica em torno do samba

Num debate acirrado com José Lins do Rego, acontecido em 1939 e divulgado pelo jornal *O Estado da Bahia*, o historiador, professor e diretor da Faculdade de Direito, Pedro Calmon, veio a público “chamar a atenção da gente de boa fé para a tolice de impingir-se ao batuque e mais a macumba, como arte brasileira, (...) nada disso é o Brasil que se possa mostrar no estrangeiro. Propalar-se lá fora, onde mal sabem quem somos, valorizando perante plateas estrangeiras a toada nagô dos terreiros de samba”⁹⁰, era mesmo para ele uma bobagem.

A sua crítica ao modernismo, ao qual atribuía a essência dos argumentos de José Lins do Rêgo, referia-se principalmente à leitura que este fazia da sociedade brasileira a partir da valorização do negro enquanto formador da nação, e elegendo como principais símbolos deste país mestiço elementos da cultura negra, como o samba. “Julgando-se populista”, afirma Calmon, “não passa essa literatura, de plebeista. Com a agravante da ignorância – deliberada ou indissimulável – das coisas.” E continua: “Em vez de aparecer o que chegamos a ser: um povo de culta e ambiciosa civilização, parecer o que já deixamos de ser, mesmo antes de 13 de maio: um povo ninado e dorminhento ao som monótono dos atabaques”.⁹¹

Para Pedro Calmon, que em 1933 publicara o romance *Malês, a insurreição das senzalas*, trazendo a “história exemplar” de escravos e negros que reconheceram o poder

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Pedro Calmon, “O Sr. José Lins é a favor do samba”. *O Estado da Bahia*, 15/07/1939.

⁹¹ Idem.

dos brancos e desistiram de tentar realizar os seus projetos de nação, o samba era uma música africana, vestígio de passado.⁹² Segundo Calmon “se fossemos o Haiti ou a Libéria, a comparação seria plausível, mas é tendencioso, ingênuo e fútil querer que o ‘afro-brasileirismo’ seja todo o ‘brasileirismo’”.⁹³

Aqui não era o Haiti, pois aqui os escravos não venceram na luta contra os brancos. Como então cantar os feitos dessa raça perdedora, sonolenta e selvagem? Para Calmon o samba era a dança “mytica e orgíaca” dos negros de outrora, era uma arte africana, não era brasileira, pois o Brasil, escreve ele, “fora formado por “portugueses da casa-grande, angolas do eito, e índios da selva, mas em que prevaleceu a cultura euro-americana”.

Calmon não estava sozinho. Suas preocupações foram partilhadas por contemporâneos que expressaram publicamente projetos ideológicos semelhantes, como um articulista colaborador do jornal *O Imparcial*, que a 22 de Janeiro de 1937, no artigo “O Brasil e as raças” traduziu explicitamente um incômodo antigo, mas que ainda perturbava muitos desses intelectuais. A seu ver,

O Brasil foi criado pelo esforço e iniciativa dos homens originários da Europa. A contribuição material dos oriundos da África equatorial foi trazida a contra-gosto. A responsabilidade pelo bem dos descendentes dos fundadores continua e continuará sempre a caber aos mesmos. (...) O país possui uma quantidade suficiente de homens brancos, bastando apenas que se tornassem unidos pela mesma convicção da conveniência da separação das raças.⁹⁴

Essa perspectiva era compartilhada por Pedro Calmon, como podemos perceber pelo seu interesse em salientar que na mistura dos povos que formaram a “Pátria Brasileira”, havia prevalecido a cultura euro-americana. Pedro Calmon não via na mestiçagem com o negro algo a ser assumido e incentivado. Muito pelo contrário. Fazia parte de um passado superado a presença maciça de um ritmo negro a dar o tom da cultura baiana e o ritmo da sua vida.

Para o historiador da memória do fausto da escravidão, do Império, e das lembranças de senzalas cheias, essa era a história da Pátria que ele conhecia, história herdada dos seus familiares, os “Dupin e Almeida”, na qual há muito tempo se sabia bem as

⁹²Mariele S. Araújo. *Luíza Mahim – Uma “princesa” negra na Bahia dos anos 30: Discursos de cultura e raça no romance-histórico de Pedro Calmon, Malês – A Insurreição das Senzalas* (1933). Monografia de Especialização, Salvador: Universidade Católica do Salvador, 2003.

⁹³Pedro Calmon, “O Sr. José Lins é a favor do samba”, *O Estado da Bahia*, 15/07/1939.

⁹⁴Sanulpho Fonseca, “O Brasil e as raças”. *O Imparcial*, 22 de janeiro de 1937.

hierarquias e o lugar de cada um. Seu argumento era próprio de um tempo de perdas políticas importantes. Ele não podia deixar de preservar a memória de quem sempre representou o poder, a beleza, e a alegria.

A década de 1930 foi na Bahia um momento de perda da autonomia política da elite local e a tentativa desesperada de retomar o poder. Segundo Paulo Santos Silva, a “memória”, ou “quase-história” então escrita pelos historiadores, passa então a reafirmar o passado de autonomia de suas elites, “cumprindo o papel de reforçar o tecido social dos grupos políticos que buscavam apoio no passado para justificar suas pretensões no presente.”⁹⁵ Por isso, no discurso inflamado de Pedro Calmon, é possível perceber não apenas seu incômodo ao se ver representado por uma “arte africana”, mas principalmente uma preocupação em escrever uma memória construída a partir da negação desses valores. Pedro Calmon entendia que os sambas não passavam de “restos de senzala, tinir de correntes de captivos, a dor de escravos, a vozes d’África”.⁹⁶

Enquanto o que todos os povos desejam [...] é afirmar “urbe et orbe” o carácter e a fibra de sua cultura, estaríamos nós com “saudades” do que não é nosso, do que veio da Costa da Mina, do que a fatalidade de economia antiga nos trouxe da “cubata” de Loanda e da selva senegaleza, para desmentir as verdadeiras e possantes criações do bom senso brasileiro. Arte nossa? Isso é que não. Seria apropriação indébita: usurpação simples e intempestiva. E a Pátria brasileira não é um reflexo frouxo e pallido da escravidão: é uma nacionalidade dotada de energias próprias.⁹⁷

É evidente a inclinação racista de suas críticas, em função da adesão a um modelo europeu de arte e cultura, considerado superior e mais evoluído. Esses costumes, como o de sambar, expressavam uma memória de outros tempos, memória de luta e de conflitos por liberdade e por autonomia. Os sambas, “lembram ao luar da fazenda a senzala”, admitia Pedro Calmon, inconformado com a possibilidade de que essa memória se inscrevesse na história de sua pátria.

O discurso da tradição foi utilizado por uma elite política baiana, da qual Pedro Calmon era um dos principais representantes, alijada do poder com a revolução de 30, que apelava para o valor das tradições, de como a velha sociedade baiana havia sido organizada em função de suas expectativas e necessidades. Necessidade de ordem, de segurança contra

⁹⁵Paulo Santos Silva. *Âncoras de Tradição*, p. 234.

⁹⁶Calmon, “O Sr. José Lins é a favor do samba”. *O Estado da Bahia*, 15/07/1939.

⁹⁷ Idem.

possíveis levantes, limites contra a licenciosidade dos corpos negros. Por outro lado, a presença do samba era a memória do outro, isso não era tradição, era regressão, era voltar no tempo pelo olhar do outro. O recurso à tradição é utilizado para contrapor-se ao novo, ao moderno e incoseqüente movimento que não conhecia a história de seu povo, “imaginando ser do povo o carnavalesco dos batuques que retimbram no Rádio. O povo de duas terças partes do Brasil há cinqüenta anos já não ouve a batucada”. Para Calmon era necessário “recuperar o passado” do país, para que os modernistas “não cometessem a atrocidade anti-nacional de separar entre todas as cores de que se compõe o nosso espectro solar, a mais crua e diluída, para pintar com ella o retrato de sua gente”.

A alusão a uma lembrança de um passado escravista, presente nos sambas, é o primeiro ponto destacado pelo romancista José Lins do Rego no seu artigo, “O sr. Pedro Calmon é contra o samba”, publicado por *O Estado da Bahia*, a 8 de Julho de 1939, no qual provoca:

O Sr. Pedro Calmon protestou de público contra o samba. O fino rebento do recôncavo baiano, quer que se extinga de nossa vida esta coisa vil e negra que é a música brasileira. Tudo isso cheira a budun, a restos de senzala, a tinir de correntes de captivos, a dor de escravos, a “Vozes d’África. Nada disso é o Brasil que se possa mostrar no estrangeiro. O bahiano de forma literária roliça, de períodos redondos, é contra a música que irrompe da alma popular.⁹⁸

Nas principais linhas desse artigo, num tom exaltado e irônico, o escritor e romancista, já nesta época com grande reconhecimento no meio intelectual brasileiro, criticou exaustivamente o pensamento elitista de Pedro Calmon e sua objeção em considerar a música negra como representante da arte nacional. O principal argumento de José Lins do Rego contra a postura de Pedro Calmon, que considerava “ultrapassada”, era valorizar o samba como arte que já não era mais negra, mas que representava o povo, a raiz autêntica na qual deveriam beber os nossos gênios da música popular/nacional/erudita. Para reforçar seu argumento, o autor se baseia em alguns exemplos europeus dignos de serem seguidos pelos intelectuais brasileiros: cita Goethe, Chopin, Rabelais como gênios e representantes da alma e do folclore popular de seus respectivos países.

O discurso de José Lins, era de seu tempo. Representava uma interpretação da cultura brasileira que buscava analisar uma melodia, uma dança, e uma prática cultural

⁹⁸José Lins do Rego. “O sr. Pedro Calmon é contra o samba”. *O Estado da Bahia*, 8 de julho de 1939, p.5.

marginalizada, negra, e que a cada dia invadia mais a sociedade envolvente; prática cultural que era uma expressão viva da memória dos negros e da vergonha da escravidão. Como apagar essa memória e dar-lhe uma nova conotação alternativa à exclusão?

Ao citar como exemplo a música erudita (clássica) de Chopin, na Polônia, e Villa Lobos, no Brasil, José Lins se coadunava com a corrente nacionalista do modernismo musical. Pelo projeto modernista a música tinha um papel significativo, já que era a única das artes capaz de “expressar o Brasil por inteiro”. Para reafirmar essa concepção, Lins do Rego assinalou que a experiência de “Villa Lobos vale por uma academia. Eu o prefiro muitas vezes à nossa literatura passada e actual. Tudo que é letra de forma entre nós, não chegou ainda a expressar o Brasil como o Choro número 10. É o Brasil inteiro que está ali.”⁹⁹

Duas semanas depois, num artigo intitulado “O sr. Pedro Calmon e Carmem Miranda”, publicado a 22 de Julho de 1939, José Lins do Rego explica que sambas e choros estavam dando a compositores de gênio, como Villa Lobos, material para admiráveis transferências artísticas. “Se Pedro Calmon tivesse um conhecimento rudimentar de história da arte, veria que a grandeza da música espanhola moderna vem diretamente da alma do povo, do rythmo e do cheio penetrante do ‘folk-lore’, mas isto é querer falar das coisas sérias para quem vive compondo uma história onde os historiadores sérios descobrem verdadeiros ninhos de cínscadas.”¹⁰⁰ Uma das principais críticas dos modernistas era a importação de modelos estrangeiros: “Elle quer acabar com o samba, elle quer que o Brasil cante como um alemão, como um inglês, como um grego”, denunciou José Lins.

José Lins que via na música negra, a expressão da alma popular viva e pulsante dos morros, uma fonte inesgotável para sua transformação em arte erudita nacional. Ele era um homem progressista, sendo um dos organizadores do I Congresso Afro-Brasileiro realizado em Recife, em 1934, junto com Gilberto Freyre. Ele representava um movimento nacional de valorização do negro, de sua arte, de sua religião, de sua cultura, afinal, de sua contribuição à formação do Brasil. Mas como Gilberto Freyre ele não problematizou essa incorporação. Viu-a como o resultado de uma busca erudita de intelectuais para sintetizar e elevar elementos da cultura popular, sem, no entanto, pensar nos sujeitos que estavam por

⁹⁹idem.

¹⁰⁰José Lins do Rego. “Pedro Calmon e Carmen Miranda”, O Estado da Bahia, 22 de Julho de 1939.

trás dela nas cidades, nas greves, nas praças, lutando, sambando e questionando as bases dos privilégios desses mesmos intelectuais.

Arnaldo Contier, analisando os ensaios escritos por Renato Almeida, Mário de Andrade e Graça Aranha, considera que eles representavam as novas concepções sobre o folclore como símbolo da “fala do povo”, a ser pesquisado e aproveitado pelo compositor erudito em suas obras. O autor revela que “o ponto nodal dessa interpretação incidia na passagem entre o imaginário do homem natural preso a rituais folclóricos diversos – reisados, cantigas de roda – e a sua transfiguração na obra do homem cultural, capaz de ‘deglutir’ todas essas ‘falas populares’ numa obra ‘pura’ (como, por exemplo, os Choros nº 10, de autoria de Heitor Villa-Lobos).”¹⁰¹ Ou seja, o compositor deveria “harmonizar” os sambas, por exemplo, cantados e dançados pelas “multidões inquietas, doidas e extasiadas de prazer” com a tradição cultural, religiosa e com a música erudita.¹⁰²

Para alguns intelectuais que discutiam a cultura popular nesse período, o “povo” é um verdadeiro tesouro, encerrando riquezas ignoradas que precisavam ser conhecidas e preservadas. Era a fonte de um passado sem registros, e cujos elementos necessitavam ser recuperados, retrabalhados e valorizados.

O debate entre Calmon e Rego durou quase um mês entre réplicas e tréplicas, incluindo alguns mediadores ou comentaristas, e teve uma grande repercussão no cenário nacional, além de outros motivos, porque, como nos alerta um dos comentaristas: “eles não começaram uma guerra. Sendo dois homens bem representativos das tendências mais acentuadas que disputavam o domínio da literatura nacional [...]. Pelo contrário, estão apenas terminando uma batalha há muito começada e que nos seus últimos estertores disfarça a fisionomia agoniada com os esgares cômicos do batuque.”¹⁰³

No artigo “Da Acrópole ao Morro do Salgueiro”, publicado a 22 de julho de 1939 no *Estado da Bahia*, Genolino Amado analisou a repercussão do debate e o inseriu no cenário mais amplo das discussões em torno da identidade brasileira. Esse artigo é uma fonte importante na medida em que traz a interpretação de um contemporâneo sobre a repercussão que o debate teve no plano nacional. Enquanto mediador, Amado apresentou

¹⁰¹ Arnaldo Daraya Contier, “Música no Brasil: História e interdisciplinariedade – algumas interpretações (1926-80)”, *História em debate*, Anais do XVI Simpósio nacional e História, ANPUH, CNPQ, Rio de Janeiro, 1991, p. 153.

¹⁰² *idem*

¹⁰³ Genolino Amado. “Da Acrópole ao Morro do Salgueiro”, *O Estado da Bahia*, 22 /07/1939.

reflexões que às vezes o aproximam de José Lins do Rego, mas, em outras o afastavam de seu projeto um tanto quanto “inconseqüente”: “A exaltação do samba pueril em si mesma”¹⁰⁴.

Genolino atribuiu a busca por africanismos ao próprio rigor do academicismo fidalgo: “A justa vaia nas pernósticas evocações do minueto redundou em palmas exageradas ao samba”. Na sua tentativa de produzir um consenso entre duas posturas antagônicas, deixou aflorar uma perspectiva bastante comum à época, que era a de apoiar os movimentos vanguardistas na sua procura por autenticidade e pela construção de uma arte genuinamente brasileira, dando visibilidade à cultura popular com o uso dos falares populares nos romances, o olhar de pintores para paisagens e cenários do interior do Brasil, a composição de música erudita inspirada nos ritmos populares, mas sempre de uma forma muito bem controlada, submetida e filtrada pela “cultura alta”.

Por isso o seu aviso: “Mas é preciso ver serenamente que, sem rendas no punho a mão pode ter outro emprego melhor que o pandeiro. Defendamos o samba enquanto se disser por fidalguismo estético que elle não vale nada. Mas nos defendamos contra o nosso atormentado anseio de sinceridade literária que, no repúdio ao academicismo retardado, poderá dizer que o samba vale tudo e não há outra música no mundo.”¹⁰⁵

Amado fazia parte de um grupo de intelectuais que gravitava em torno do Estado Novo, e foi o autor de um projeto não implementado para a utilização intensa do rádio na propaganda do regime.¹⁰⁶ Para ele, a valorização da produção cultural dos negros inseria-se no resgate do folclore brasileiro, pois realçar aquilo que se julgava ser “intrínseco” ao homem brasileiro implicava necessariamente o interesse pelo samba. Mas é claro que não se podia deixá-lo proliferar em qualquer direção. Suas origens negras marcavam-no com o selo do primitivismo. Era necessário educá-lo, dar-lhe formato mais civilizado, mais condizente com os padrões na nova nacionalidade.

Ler o articulista é interessante e traz para a discussão um elemento fundamental: ambos os modelos de interpretação do samba, tanto o de Pedro Calmon como o de José Lins do Rego, seguiam os critérios da época. São frutos do seu tempo. E a proximidade de

¹⁰⁴ Genolino Amado. “Da Acrópole ao Morro do Salgueiro”, O Estado da Bahia, 22 /07/1939

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Maria Helena Capelato. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”. In: *Repensando o Estado Novo*. Dulce Pandolfi, (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p, 177.

um com o outro demonstra que havia incompreensões em ambos, assim como distância da cultura popular.

José Lins não valorizava o samba como um artefato cultural de origem negra. O samba era a música popular, fonte inesgotável para os compositores eruditos. O samba também traduzia para ele o caminho da nacionalidade que se procurava desenhar. O caminho da mestiçagem, a mistura entre o branco e o negro. Essa era uma alternativa que apagava, justamente os aspectos que denotavam o seu caráter racial. Essa era a proposta de Gilberto Freyre, com o qual José Lins dividia os palcos de Recife, e a da moderna literatura brasileira, que procurava perceber e assumir as contribuições dos elementos raciais formadores da nacionalidade, mas na perspectiva da elite branca. Em momento algum dos seus argumentos a favor do samba, mencionou a possibilidade de se ouvir um samba cantado por essas “fontes”. Ele só o enxergava na perspectiva da música erudita, que o transformou e lapidou.

Para Pedro Calmon o samba é de origem africana, “arte africana”, e pelo fato de ter preservado suas características originárias, não se inseria no novo todo e muito menos podia-o representá-lo. Os aspectos musicais do samba nunca são abordados na sua argumentação, mas o seu aspecto racial, os seus valores é que são destacados. O samba representa uma raça “sonolenta e selvagem”. Negra, primitiva, lembrava escravos e o espaço da senzala, “que nos legaram as civilizações pretéritas”. Reforçava Pinto de Carvalho.

O historiador recupera o passado, mostrando que na época da escravidão esses “bataques”, eram bem identificados, e que o poder e o controle estavam nas mãos da elite branca, possuidora de outros valores estéticos. O aspecto racial está entranhado em suas críticas e invade a história que Pedro Calmon escrevia. História da Pátria brasileira, “euro-americana”, que já havia lutado contra os “tambores e os temores” que vinham da possibilidade do domínio dos escravos.

É nesse contexto intelectual extremamente rico e marcado por polêmicas, que surgem as pesquisas de Édison Carneiro, escritor, jornalista e posteriormente professor, que também tenta, a partir do samba, trazer elementos para se pensar a identidade brasileira. Formado em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito da Bahia em 1936, Edison Carneiro, junto com Jorge Amado e Pinheiro Viegas, integrou um grupo de intelectuais,

ligado ao Partido Comunista que produziu discursos importantes neste período sobre o negro. Ainda na década de 1930, destacou-se como um grande nome dos estudos sobre o negro na Bahia, participando de eventos nacionais, como o Iº Congresso Afro-Brasileiro, realizado em 1934, em Recife, evento dirigido por Gilberto Freyre, com a colaboração de José Lins do Rego.

Como Pedro Calmon, Carneiro definiu o samba como um “batuque africano”, mas específico de Angola. Contudo, diferentemente do nosso historiador, que achava que o samba tinha que tocar “nas outras bandas do Atlântico”, Edison Carneiro, ouvia o seu toque nas principais festas da Cidade, como se estivesse na presença de uma grande riqueza. Como José Lins via-o como um elemento do “Folk-Lore” e com isso buscava toda a carga de significados que essa ciência postulava. Mas diferentemente dos folcloristas, analisou-o a partir do seu materialismo histórico, tentando identificar no samba a “luta de classes” e o “ódio de cor”

2.3. “Indefectível umbigada” Edison Carneiro e o samba na chave do “Folk-Lore”

No dia 2 de julho de 1936, o jornal *O Estado da Bahia* divulgava um artigo intitulado “Samba”, escrito por Edison Carneiro. Esse artigo fazia parte de uma série de reportagens veiculadas pelo vespertino sobre o “Folk-lore” negro. O autor, apesar de colaborador do jornal, não estava muito satisfeito com a publicação dos seus textos, pois estes ensaios faziam parte de pesquisas a serem editadas no seu livro *Negros Bantus*, já em fase de negociação.¹⁰⁷ Em carta a Arthur Ramos, escrita no dia 6 de junho desse mesmo ano, ele desabafou: “Eu ia lhe mandar umas notas sobre capoeira, mas a miséria... ela me fez, para ganhar uns cobres, cometer um artigo sobre a Capoeira de Angola, que o Estado da Bahia publicará brevemente. Mandarei o troço para você. Espero que a mesma coisa não aconteça com o samba. Tenho tantas letras de samba...”¹⁰⁸

Felizmente a publicação aconteceu, pois o artigo é um registro singular na escrita da história do samba, música que nesse momento emergia significativamente do espaço das

¹⁰⁷ Edison Carneiro. *Negros Bantus*, originalmente publicado pela Biblioteca de Divulgação Científica, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

¹⁰⁸ Waldir Freitas de Oliveira e Vivaldo da Costa Lima(orgs.). *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos*. – de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938. São Paulo: Corrupio, 1987, p. 115.

festividades para entrar nas páginas dos jornais e dos livros de alguns pesquisadores, compondo também a pauta de programação das emissoras de rádio. Mesmo assim, nessa época, Salvador era ainda uma cidade bastante repressiva e intolerante com a população negra, como, aliás, ele mesmo aponta: “A ação repressiva da polícia a despeito de “moralizar os costumes” tem colocado barreiras ao divertimento do negro”. É que ele julgava o samba ameaçado, devido às modernizações das praças e ao policiamento dos costumes.

A Partir de 1937, com a organização do IIº Congresso Afro-Brasileiro, realizado em janeiro de 1937 nos salões do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Edison Carneiro assumiu definitivamente uma posição de destaque nos estudos sobre o negro, campo de pesquisa que tal como ele começava a se afirmar. Na época, o autor estava em plena fase de coleta de dados, retomando os estudos africanistas na Bahia, que segundo Waldir Freitas “havia sido esquecidos durante toda a década de 20”, após a morte de Nina Rodrigues.¹⁰⁹ E o ponto de partida era justamente os estudos desse pesquisador, eleito por Arthur Ramos e pelo próprio Edison como o principal pioneiro dos estudos africanistas no Brasil.

O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia foi importante para Edison Carneiro, porque firmou o seu nome como uma referência importante dos estudos sobre o negro. Mas não só isso. Articulando junto com Áydano do Couto Ferraz e Reginaldo Guimarães a adesão de 40 candomblés ao evento, ele obteve o reconhecimento da comunidade negra de Salvador, que o elegeu como um porta-voz confiável junto ao mundo científico que buscava tomá-la como objeto de suas pesquisas. Daí o apoio dado ao Congresso, apoio que se manifestou através da participação dos próprios capoeiristas e sambistas, da apresentação de trabalhos escritos por alguns dos mais importantes líderes religiosos da Bahia, como a mãe-de-santo Aninha e o babalaô Martiniano do Bonfim,¹¹⁰ e das festas feitas pelos candomblés de

¹⁰⁹Waldir Freitas de Oliveira. “Os estudos africanistas na Bahia dos anos 30” in Waldir Freitas de Oliveira e Vivaldo da Costa Lima (orgs.). *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos*, p. 116.

¹¹⁰ Martiniano Eliseu do Bonfim foi um membro muito influente dos candomblés da Bahia, desde os fins do Século XIX. A tradição oral do povo-de-santo e as referências escritas de pesquisadores e escritores como Édison Carneiro, Jorge Amado, Artur Ramos, Áydano do Couto Ferraz, Donald Pierson, Ruth Landes, E. Franklin Frazier e outros, transformaram o velho Martiniano numa figura lendária do candomblé da Bahia. Sobre Martiniano ver estudo de Vivaldo da Costa Lima “O Candomblé da Bahia na década de 30” in *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos*, p. 39.

Procópio, Engenho Velho, São Gonçalo, Gantois e Bate-Folha a fim de receberem os congressistas em seus terreiros.¹¹¹

A presença dessa comunidade foi fundamental para a realização do Congresso, que não contou com a colaboração de intelectuais importantes no campo dos estudos africanistas como Gilberto Freyre. Para Edison, esta “ligação imediata com o povo negro ... foi a glória maior do Congresso”, e “deu ao certame ‘um colorido único’, como já previra Gilberto Freire”, mas em um sentido irônico e desqualificador. Como resposta a essas provocações, Edison Carneiro relacionou os trabalhos apresentados, e afirmou que o Congresso de Recife, levando os babalorixás para o palco do Teatro Santa Isabel, “pôs em xeque a pureza dos ritos africanos. Na Bahia esse erro não foi cometido. Todas as ocasiões em que os congressistas tomaram contato com as coisas do negro foi no seu próprio “meio de origem, nos candomblés, nas rodas de samba e de capoeira”.¹¹²

De fato. Durante o evento, Camargo Guarnieri, músico erudito que viera à Bahia enviado por Mário de Andrade, na época diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, foi apresentado à comunidade negra soteropolitana por Carneiro, recolhendo mais de 300 “melodias grafadas por meio não-mecânicos”¹¹³, classificadas como música de candomblé, caboclo, capoeira, cantigas de roda, batuque e samba.

Não é de admirar que os contatos de Guarnieri com os detentores da memória musical negra de Salvador, experiência que o levou a utilizar instrumentos como a cuíca e o tamborim nas suas composições clássicas posteriores,¹¹⁴ tenham sido intermediados por Edson Carneiro. Segundo Ruth Landes ele costumava dizer: “Nós temos uma espécie de ouro: os negros e a música do samba”,¹¹⁵ samba, por sinal, sobre o qual ele tinha idéias próprias.

Para ele o samba era o batuque de Angola, num certo sentido uma reminiscência dos tempos da escravidão. “O samba não mudou nada depois de tanto tempo,” escreveu ele em

¹¹¹ Edison Carneiro. “O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia”(1940) in *Ladinos e Crioulos. Estudos sobre o Negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, p. 99.

¹¹² Idem.

¹¹³ *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. Oneyda Alvarenga (Org.). Prefeitura Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.

¹¹⁴ Revista Cultura Política, Nº 2, Abril de 1941, Rio de Janeiro.

¹¹⁵ Ruth Landes, op. cit., p. 146.

1936.¹¹⁶ Nesse texto, na própria definição dada ao samba, o autor mostra uma preocupação em conceituá-lo como um costume africano: “o batuque africano, geral no Brasil, chama-se na Bahia samba, tendo ainda as denominações regionais de samba batido (Cidade da Bahia), corta-jaca (Cidade da Bahia e zona centro-leste do Estado), corrido (Mar Grande)”¹¹⁷, explica, demonstrando claramente sua ligação com os estudos africanistas, que se caracterizavam naquele momento por olhar para a cultura negra em busca de suas “sobrevivências africanas”.

Era natural. Ao tentar analisar o samba e muitos dos costumes negros, Edison Carneiro preocupou-se em descrevê-los e torná-los inteligíveis, mas o fazia a partir do universo de conceitos disponíveis nas ciências do seu tempo – os estudos folclóricos e os estudos africanistas – este último ainda sob a forte influência das análises de Nina Rodrigues, autor que fincou na Bahia o pressuposto teórico de que a cultura negra nas Américas só poderia ser compreendida a partir da África.

Edison analisou neste texto cerca de 30 sambas coletados *in loco* nas rodas de Mar Grande e durante a Lavagem do Bonfim, ou por intermédio das lembranças de Martiniano do Bonfim, estabelecendo como critérios de seleção os que apresentassem uma maior espontaneidade, os que mais lembrassem o passado, os que mais se aproximassem das “origens”. Como ele mesmo anunciou em carta para Artur Ramos, de 27 de janeiro de 1936: “Estou agora interessado em encontrar traços negros bantus na Bahia”.¹¹⁸ Esses eram os elementos, os caracteres que definiam os aspectos tradicionais da cultura popular, os quais o “Folk-Lore, enquanto ciência e mediante pesquisa empírica, destinava-se a estudar. A ele não interessava, pois, os sambas das batucadas que nesse mesmo ano se apresentavam nos carnavais e nas rádios. Tais sambas, segundo Carneiro, eram os responsáveis pela decomposição do samba de roda tradicional, que ele acreditava ser um registro do passado, perdendo de vista o seu uso corrente no presente. Para os folcloristas, os traços mais puros da cultura popular estavam no campo, já que as cidades eram inevitavelmente penetradas por modelos e práticas culturais estrangeiros.

¹¹⁶Edison Carneiro, “Samba”, *O Estado da Bahia*, 02/07/1936. É este mesmo artigo que, com pequenas modificações, está publicado em *Religiões Negras/Negros Bantus*, livro a partir do qual faremos a maior parte das citações sobre o assunto, por ser este um texto mais acessível ao leitor.

¹¹⁷Carneiro, *Religiões Negras/Negros Bantus*, Rio de Janeiro: MEC, 1981, p. 201.

¹¹⁸Edison Carneiro. *Cartas...* p, 90.

Carneiro pode ser caracterizado como um folclorista, no sentido que este termo tinha na época, pois se preocupou em identificar, coletar, descrever, classificar e preservar as “sobrevivências” africanas na cultura do negro baiano. Mas, diferentemente de muitos folcloristas que eram positivistas e mantinham o posicionamento estrito de fazer apenas uma pesquisa empírica “objetiva”, imparcial, e exaustiva, Edison Carneiro, tomava como referência o materialismo histórico, analisando os versos e tentando identificar “luta de classes”, “ódio de cor”, contradições e desigualdades.

Para Ruth Landes, Edison absolutamente não era um homem do povo. A sua natureza de classe pertencia a um pensamento diferente da sua ideologia política e social. Isto se revelava, entre outras coisas, no seu próprio interesse pelos negros, segundo ela:

“Edison encarava a gente do candomblé como se o fizesse por cima de um abismo. Para ele eram espécimes, embora naturalmente seres humanos com o direito inalienável de viver como quisessem. Todos os intelectuais brasileiros têm essa opinião, que é surpreendentemente romântica. Atitude distante e protetora, por mais apaixonada que possa tornar-se nega a humanidade comum proclamada nas convicções da democracia.”¹¹⁹

Dos sambas de roda coletados Édison examinou os seus atributos formais, “as quadras”, os “estribilhos”, além dos elementos exteriores à música, como a dança, os gestos, olhares, os passos, sempre destacando o seu caráter sensual, “as ancas que bolem”, a umbigada. Procurou atribuir significado às palavras, concluindo:

Estes sambas nos revelam aspectos interessantíssimos da vida do negro no Brasil. Antes de tudo, o mundo cultural limitadíssimo, ainda com vestígios da adoração das árvores e dos animais (filolatria, totemismo) como o coqueiro, a borboleta, e mesmo da natureza exterior, dos elementos (o mar), lado a lado com a adoração fetichista da Senhora das Candeias (identificada coma Oxum dos cultos afro-brasieliros). Por outro lado, como causa de tudo isso, a vida material miserável [...], isto é, a falta de dinheiro, [...] em contraste com a vida folgada do senhor.¹²⁰

Para Carneiro, a ausência de certas condições materiais (o dinheiro) impossibilitava, na “superestrutura”, um mundo cultural desenvolvido. Nessa perspectiva de análise concebia os homens como produtos de forças materiais que os determinavam inteiramente.

¹¹⁹ LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 67.

¹²⁰ Edison Carneiro, *Religiões Negras/Negros Bantus*. p. 209.

Como consequência, Edison Carneiro, ao analisar os sambas, fez uma explícita separação entre vida material e vida cultural, sendo que o cultural era, irremediavelmente, determinado pelo material. As características que ressaltam dos sambas coletados, nem sempre se enquadram nos limites de suas avaliações científicas. Aí residem os pontos fracos de sua análise, mas também a grande importância de seus estudos.

Tomemos o exemplo deste samba coletado e transcrito na primeira edição de *Negros Bantus*, em 1937:

As minina de lá são pimenta...
Vamos samba lá no Calolé!
As minina de lá são pimentão...
Vamos samba lá no Calolé!
As minina de lá são cebola...
Vamo samba lá no Calolé!
As minina de lá são cebolão...
Vamo sambar lá no Calolé!¹²¹

Examinando esse e outros versos ele afirmou: “O canto, disse eu, é monótono. [...] Por vezes, mas só por vezes, o solo é mais rico, mas o samba continua pobre em matéria de música”. Depois na análise de outro samba, disse que “para prevenir a monotonia do canto, os sambistas intercalam quadras e por vezes cantigas inteiras”, como no samba “Oi eu, minha frô/Oi eu, minha fulô”, e que vinha intercalado pela quadra:

Minina, minha minina
Olhos de pedra redonda,
Daquela pedra mais fina
Onde o mar combate as ondas.

Assim, Edison, ao mesmo tempo em que diz que alguns sambas revelam “falta de imaginação” e “pobreza de vocabulário”, mostra como o cantador ia improvisando versos “de acordo com a sua fantasia”. Ou seja, ele deixa antever a malícia dos sambas e dos sambistas, que utilizavam palavras, gírias, expressões próprias, sempre abrindo espaço para outras interpretações, mas chama a isso pobreza de vocabulário.

O vocabulário “pobre”, reduzido a apenas um verso para o solo e um verso para o coro, podia ter tantos significados quanto coubessem na imaginação das pessoas e a quantidade de versos suficientes à capacidade de improvisação das rodas. Analisando um

¹²¹ idem. 203

samba “muito interessante sobre a vida do negro no Brasil”, ele foi surpreendido com uma letra que lhe dizia muito mais do que imaginava que a pobreza de vocabulário dos sambas pudesse demonstrar. Segundo o próprio Carneiro, o samba demonstrava o “aparecimento de formas intelectuais nas culturas dominadas.”¹²² O samba é o seguinte:

Toca fogo na cana...
- No canaviá!
Quero vê labora...
- No canaviá!
O moinho pegou fogo,
- No canaviá!
Queimou o melado,
- No canaviá!¹²³

Refletindo sobre estas rimas ele observou que o samba expressava um caso concreto da luta de classes, ao sugerir que o conflito entre senhores e escravos era aberto, e que os cativos tinham a mente bastante livre para comemorar o prejuízo do senhor. Em suas palavras: “Além do que este samba nos diz da satisfação do negro pela desgraça do senhor (o negro que ver o fogo laborá no canavial) e se rejubila com o prejuízo da queima do melado – luta de classes – exatamente – ainda temos aqui a vida material dando lugar ao aparecimento de formas intelectuais, nas culturas dominadas – a super-estrutura, de Marx corroborando a these do materialismo histórico.”¹²⁴

Um ano depois, em 1937, na primeira edição de *Negros Bantus*, ao mesmo samba foi aposta uma outra interpretação, literalmente trocada por, em vez de “luta de classes”, “ódio de cor”, e é retirada a alusão a Marx. Uma explicação possível para esta mudança pode estar no endurecimento político que se seguiu ao Estado Novo, decretado por Getúlio Vargas em novembro de 1937. Na realidade, o posicionamento ideológico de Edison Carneiro, já o forçava a viver em constante sobressalto desde o fracasso do levante comunista de 1935, devido à perseguição deslanchada pela polícia política aos membros e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro. Em carta do dia 23 de abril de 1936, Edison Carneiro mencionou a “insegurança da sua vida” e chegou a comentar: “sei lá se vou

¹²²Carneiro, *Religiões Negras*, p. 208.

¹²³Idem.

¹²⁴Edison Carneiro. “Samba”, *O Estado da Bahia*, 2/07/1936.

morrer ou apodrecer numa prisão!”, informando a Arthur Ramos, que faria o possível “para não citar o velho Marx”.¹²⁵

Por outro lado, também é possível aventar que mudanças importantes tenham se produzido no pensamento de Edison Carneiro. A nosso ver, quanto mais ele se interessou e pensou na condição do negro, mais ele complicou o seu marxismo ortodoxo, que inicialmente só via opressão de classe, descortinando o racismo que também o rondava, inclusive talvez até em função de experiências pessoais, já que ele era um “homem de cor”. Vale a pena registrar também como um elemento a mais para a análise da trajetória intelectual de Edison Carneiro que, exatamente neste período de dificuldades políticas, ele se refugiou no terreiro de São Gonçalo, o Axé Opô Afonjá, ficando escondido aos cuidados de mãe Aninha.¹²⁶ Essa convivência íntima com o povo-de-santo pode ter ajudado a entrelaçar a exploração de classe e o preconceito de cor.

De qualquer forma, apesar da análise dos versos ter sido feita a partir de critérios estéticos construídos fora do universo do samba, critérios que o autorizavam a valorá-los como interessantes ou monótonos, pobres de imaginação ou de vocabulário, Edison Carneiro é um autor relevante para o estudo do samba. Sua preocupação em localizar cada samba, como “samba de Mar Grande”, “sambas que se ouvia na praça da Piedade”, ou ainda os sambas da memória de Martiniano do Bonfim, e em ser fiel às formas como os sambas eram cantados, assim como sua denúncia ao projeto modernizante pelo qual passava a cidade, “antes de o Largo da Piedade se ‘modernizar’, era o preferido para as rodas de samba”,¹²⁷ contribuem para mostrar esse ritmo musical como um patrimônio coletivo, onde todos eram autores e intérpretes. Esse aspecto também é evidenciado quando ele menciona a sintonia dos grupos de samba que partilhavam as mesmas danças e gestos, fato que o levou a considerar alguns sambas como característicos de “grupos que tem mais unidade, por laços de família ou de se encontrarem regularmente em festas públicas”.¹²⁸

¹²⁵Waldir Freitas e Vivaldo da Costa. “Cartas de Edison Carneiro ...” p, 83. Édison Carneiro é mencionado nominalmente em um telegrama passado pelo Coronel Antônio Fernandes Dantas, Comandante da Região Militar da Bahia em 1937, ao Ministro de Guerra, general Eurico Dutra, em 9 de novembro de 1937, um dia antes do golpe: “Edison Carneiro encontra-se foragido polícia recebeu ordens de prender”. Nota explicativa da equipe do CPDOC in: Juracy Magalhães, Minhas Memórias Provisórias, depoimento prestado CPDOC, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, pp. 102/105.

¹²⁶ Idem, p. 46.

¹²⁷ Carneiro, Religiões Negras/Negros Bantus, p, 201.

¹²⁸ Carneiro, Édison. Folguedos Tradicionais. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. p, 72.

Também são importantes a sua militância ativa em proteger e sua curiosidade em conhecer uma cultura que ele via ameaçada pela ação repressiva da polícia que “se tem feito sentir de tal maneira que o samba já se limita pelas quatro paredes de uma casa de sopapo...”¹²⁹ Com o tempo ele deve ter percebido que essa cultura era muito mais forte do que pôde imaginar e sua força estava na capacidade de não ser revelada tão facilmente ou lida como um texto numa folha de papel, pois era uma cultura viva que só podia se expressar no seu conjunto. Esses sambas só faziam sentido na roda, não do samba, que como nos diz Edison Carneiro “qualquer um pode participar, basta o convite de uma umbigada”¹³⁰, mas na roda da vida, onde tinham sentido como parte do seu contexto social.

A análise de Carneiro é uma análise sobre um costume que se movimenta e adquire novos significados a cada momento, a cada entrada de um novo participante na roda. E o próprio Edison também se movimentava na sua realidade concreta, que em alguns momentos destoava de suas teorias. Os seus conceitos não o impediram de entrar na roda e sentir a força e a importância da comunidade que fazia do samba um espaço de diversão, de transmissão de conhecimento, de sociabilidade, de produção de memórias, de desafios, de criatividade e de resistência, e também de movimentos do corpo, idéias e palavras. Ele retirava análises, repunha palavras. O seu texto refletia o seu contexto.

Durante a década de 40 ele amadurece e muda substancialmente seu modo de olhar e estudar a população negra, formulando uma crítica contundente à perspectiva analítica que até então marcara os estudos sobre o negro no Brasil: a busca incessante da África, a procura contínua das sobrevivências africanas.

Em um texto escrito em 1953 ele expôs claramente seu novo ponto de vista. Até aquele momento, escreve, não se procurara “ver o negro na sua realidade *presente*, nem os mecanismos com os quais assumia os estilos de vida da nossa gente, mas o *africano*, um elemento estranho, com idéias, aparência e hábitos estranhos. O interesse pelo negro, assim, teve por motivo os aspectos ornamentais, pitorescos, anedóticos da sua atividade”. Este teria sido o vício principal dos escritos de Nina Rodrigues, de Arthur Ramos, e dele próprio, pois como ele declara, “eu mesmo não pude fugir à correnteza nos primeiros tempos”. Só agora, prossegue, tentava-se uma reviravolta – “encarar o negro como um ser

¹²⁹ Edison Carneiro. *Religiões Negras/ Negros Bantus*. Rio de Janeiro: MEC, 1981, p. 210.

¹³⁰ Idem, p. 208.

vivo, atuante, *brasileiro*, em todos os aspectos do seu comportamento na sociedade. Ou seja, não apenas o legado da África, mas a contribuição que o negro deu no passado, e está dando no presente à conformação da nacionalidade, do ponto de vista dos variados processos que o levaram à nacionalização, à aceitação dos valores sociais que identificam o nosso povo”.¹³¹

É claro que essa crítica é incorporada às suas reflexões teóricas sobre o folclore, que passa a ser concebido como a forma de agir e pensar do povo. “O folclore é o conhecimento da cultura do grande número, revelando a existência de todo um modo de sentir, pensar e agir que difere essencialmente do sistema erudito oficial.” Para ele o folclore expressava os antagonismos sociais, era uma “tribuna onde o povo mostrava suas reivindicações”. “Através do folclore”, afirma, “o povo organiza uma consciência comum”. As pessoas “preservam experiências, encontram educação, recreio, estímulo, dão expansão aos seus pendores artísticos, e, afinal, fazem presentes à sociedade oficial as suas aspirações e suas expectativas”. Nesse momento ele já não procurava mais as sobrevivências bantus, mas como os povos bantus se nacionalizaram através de suas “diversões de provocação”, como o samba e a capoeira. Através do folclore, completa, “é onde mais podemos ver o negro se comportando como brasileiro”.¹³²

Debaixo do arco formado por esses intelectuais, um mundo de sambas acontecia nas praças e ruas, invadia as rádios, participava dos cortejos nas lavagens e nas festas cívicas, como 2 de Julho, e alegrava o Barraco de Babalaô, no Mercado Modelo, sugerindo que a sua entrada na pauta dos debates sobre nacionalidade fez parte de uma pressão que veio de baixo. Presente nas ruas, entrou nas rádios pelos corredores de mansinho, lutando por uma representação na sociedade, uma legitimidade em troca de estar capitalizando o próprio sistema que o excluía. Ou, visto de uma outra forma, esse sistema que vendia tempo, que se apropriava dessas vozes e ritmos tão enraizados na cultura popular promovia, em contrapartida, uma incontrolável difusão de sambas que anunciavam outras expectativas. É o que pretendemos ver no próximo capítulo.

¹³¹ Edison Carneiro. “Os estudos brasileiros do negro” (1953) in *Ladinos e Crioulos*, p. 103-118.

¹³² Edison Carneiro. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC, 1957, p.10.

Capítulo III

Sujeitos e Lugares do Samba

“É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar”.
Batatinha¹³³

O samba foi um dos principais elementos de construção de uma sólida tradição negra na Bahia.¹³⁴ Um símbolo do patrimônio cultural dos negros que era transmitido de diferentes maneiras e situações sempre incorporando os elementos de cada época. Nas décadas de 1930 a 1950, por exemplo, ele parece estar fortemente ligado ao ambiente do candomblé. Esse fato transparece por ocasião do II Congresso Afro Brasileiro quando o pai-de-santo Joazinho da Goméia, levou suas “negras bonitas para uma exibição de samba no clube de Regatas Itapagipe”¹³⁵. Além de ter sido neste ambiente que Camargo Guarnieri recolheu sambas, batuques, cantigas de roda e de caboclo, para a coleção da Biblioteca Pública de São Paulo, coordenada por Mário de Andrade.

Mas também se ancorava em outros espaços sociais como as festas de Santo Antônio, Nossa Senhora da Conceição, a Lavagem do Senhor do Bonfim, a festa dos Três Reis Magos, Festa de Iemanjá, o Carnaval; os espaços de trabalho, como oficinas, mercados populares, nas ruas, nas bocas dos ambulantes, das vendedoras de acarajé, de mingaus, nas portas das feiras; mas principalmente ele esteve presente como elemento do dia-a-dia das famílias, nas suas residências, na comemoração de aniversários, casamentos, batizados, enfim embalando toda a vida de uma cidade.

A prática musical foi uma das características mais expressivas da cultura popular e negra de Salvador, prática que se manifestava na criação de ritmos, melodias, versos e

¹³³ “Direito de sambar”, samba de Batatinha in: *Diplomacia*, Salvador: Emi, 1998.

¹³⁴ João José Reis diz que “A festa africana continuaria civilizando africanamente a Bahia”. “Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista”. In: Instván Jancsón e Íris Kantor. (Orgs.). – *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 1. São Paulo: Hucitec Editora da Universidade de São Paulo: 2001, p. 356.

¹³⁵ Edison Carneiro, “O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia”. In: Ladinos e Criollos, op. cit, p, 100.

cantigas de roda e que alimentava as diversas oportunidades de encontros coletivos. Esses encontros marcavam profundamente a imagem da cidade para Ruth Landes, que escrevia em 1938: “a Bahia é conhecida pela qualidade excepcional de vida folclórica dos seus negros. Os versos e as melodias, o seu modo de cantar, os tipos de orquestração, as danças, e o Carnaval”.¹³⁶ Com efeito, a música é algo muito presente nas descrições de Ruth Landes, que esteve em Salvador durante os anos de 1937 e 1938, para pesquisar sobre os candomblés e se surpreendeu com a quantidade de melodias que embalava a cidade. Inclusive sendo este o principal elemento que usou para a sua caracterização dos negros, que segundo ela era “a gente trabalhadora, mal remunerada que se distingue pelas roupas e pelas músicas.”¹³⁷

A presença da música do samba na cultura popular e negra de Salvador nessa época revelava elementos importantes dessa cultura. Inicialmente que era uma cultura consciente de seus valores. Tinha a noção exata do peso e do valor de sua história. E ao contrário das campanhas de desafricanização dos costumes, que seguiam os modelos europeus, seus referenciais estavam mais próximos, na família negra, nas festas da cidade, nos candomblés, no jogo da capoeira e no ritmo do samba.

Tinham orgulho de seu modo de ser. Essa atitude estava presente em atos simples dos seus dias. Como se vestir, ainda com “panos da costa”, ou “vestidos armados de algodão”, andar descalço ou com tamancos ruidosos, no gosto pelas comidas, nas crenças em orixás, em Oxossi e em São Jorge, nas formas de cura e nas formas próprias de se divertir coletivamente.

O samba fazia parte de uma memória que permanecia viva, pois era alimentada no cotidiano de homens e mulheres que utilizavam a música na estruturação de diversas funções de sua cultura. Como ninar uma criança, assim como ensiná-las a brincar de roda. Para festejar os santos católicos, nos seus respectivos dias, e para saldar os orixás. Além das canções de trabalho que iam desde uma rima simples para vender uma comida, até as mais sofisticadas canções da “bata do Feijão” e da “rapa da mandioca”.

¹³⁶ Ruth Landes, *A Cidade das Mulheres*, op cit, p, 10.

¹³⁷ Idem.

Essa experiência de produção social do samba enquanto música que se relacionava com a própria história da cidade e com a memória do escravo compôs o imaginário e a fantasia dos sambistas, como é possível perceber na narrativa de Riachão:

O samba de roda, samba de chula, a capoeira, tudo isso foi o princípio do Brasil, que veio com os negros. Do samba de chula hoje nós temos o samba catedrático. Só veio porque eles trouxeram, os escravos. Então veio para aqui quando descobriram o Brasil e nas senzalas a distração deles era tocar e cantar um samba. Como foi crescendo a coisa, claro que a gente tinha que aprender, seus filhos que vem nascendo. E o samba nasceu aqui na Bahia, aqui na nossa terra. E aí pronto, eu como criança, que não sou tão velho como o Brasil, mas as nossas descendências, uma passando para a outra, aí chegou a minha vez como criancinha no samba, aí veio a queda!¹³⁸

A grande maioria dos sambistas, nesse período, era de afro descendentes, pertencentes às classes populares, moradores das periferias e subúrbios da cidade. A partir de sua relação com as práticas sociais cotidianas, o samba foi se constituindo como expressão simbólica de sua existência e principal elemento articulador de sua cultura. Ser sambista simbolizava ser negro utilizando-se da música para expressar suas expectativas em relação ao trabalho, família, religião e suas concepções acerca da vida. Significava solidarizar-se com a mesma falta de “pirão na panela”, ter muitos filhos, compartilhar da mesma dor de não poder levá-los ao “Circo”¹³⁹, mas também, partilhar do prazer de ser o “dono do corpo”¹⁴⁰, das ruas, da noite, da madrugada de boemia em Salvador. Através dos sambas pode-se perceber um pouco das experiências vividas por esses artistas que se identificavam com os estereótipos da população negra de Salvador. A maioria pobre, com famílias numerosas, alocada nas periferias, alagados e subúrbios da cidade, compondo uma massa de trabalhadores com baixos salários, explorados pelo sistema capitalista.

Os sambistas encenavam no teatro da vida real os conflitos sociais do período. Salvador apressava seus passos para retomar a sua linha evolutiva de crescimento econômico, já que permanecera “semi-paralisada”, uma “bela adormecida” durante as

¹³⁸ Entrevista concedida a autora, por Riachão em 18/10/2000.

¹³⁹ “Circo” – Samba de Batatinha, que diz: “*Todo mundo vai ao circo/ menos eu/ como pagar ingresso se eu não tenho nada/ fico de fora escutando as gargalhadas*”. In: Batatinha, Salvador: Fundação Cultural, gravado nos estúdios WR, 1993.

¹⁴⁰ Muniz Sodré. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

primeiras décadas do século XX.¹⁴¹ A indústria que se instalava beneficiava-se do grande contingente de mão-de-obra, “exército migratório”, que até então exercia ocupações por conta própria, como carroceiros, ferreiros, marceneiros, carregadores, alfaiates, vendedores de produto alimentares etc. Segundo Luiza Bairros a mão-de-obra fartamente disponível no mercado favorece altos índices de exploração da força de trabalho principalmente negra, “disposta a suprir as necessidades das empresas em troca de baixos salários.”¹⁴²

Ser sambista na Bahia era possuir uma identidade construída a partir de práticas culturais fortemente marcadas pelas tradições afro-brasileiras combinadas com um ambiente interno contemporâneo extremamente desigual. É a partir de uma relação muito particular com o mundo e de um contexto histórico específico que o samba se constitui enquanto identidade e expressão de uma cultura.

3.1 - Riachão e Batatinha abrem a “roda”¹⁴³

Dois sambistas contemporâneos das agitadas décadas de 1930 e 1950, na Bahia, que partilham em comum, além da época e do cenário da cidade, seus ritmos. Ritmo que embalava Riachão ainda menino, quando Clementino Rodrigues, seu nome de batismo, nascido em 1921, dava os seus primeiros passos no samba, subindo e descendo batucando na lata d’água, que era o seu jeito de perambular sem levar carão:

De manhã já ficava esperando mãe dizer que não tinha uma gota em casa. Nem precisava ela mandar, eu ia indo. Pegava a lata e saía batucando nela, batucando e cantando. No princípio, eu ia cantarolando o que ouvia no rádio. Depois não ia conversando comigo, cantando. Tudo que faço é assim, sorrindo e cantando.¹⁴⁴

A música fazia parte do repertório da sua vida, ela estava nos atabaques do candomblé de Júlia Bogan, na rua Língua de Vaca, na Fazenda Garcia, quando acompanhava sua mãe, que era filha de santo. Junto com seus seis irmãos aprendeu os

¹⁴¹ Sobre o período ver Pierre Verger. *Retratos da Bahia*. Salvador: Editora Corrupio, 1990, Manoel Pinto de Aguiar. “Reflexões em torno do Futuro de Salvador”. Revista Planejamento, Vol.6, nº 2, Abril/Junho, 1978.

¹⁴² Luiza Bairros. *Pecados no paraíso racial: o negro na força de trabalho da Bahia-1950-1980*. Salvador: Dissertação de Mestrado, Ufba, 1987, p. 291.

¹⁴³ estarei sempre me referindo a “rodas” enquanto a encenação específica de apresentação do samba. Como também, uma figura de linguagem fazendo referência a espaços sociais.

¹⁴⁴ Entrevista com Riachão concedida a autora em 05/10/2000.

toques do atabaque. Aqui se dá o seu primeiro contato com os ritmos, e a percepção de como eles são importantes para a realização da religião. Os Orixás se manifestam através da música. Por isso Riachão diz: “Música é Deus, porque Deus é música”¹⁴⁵.

A música estava nas rodas de capoeira ritmando a jinga de seu Pai e seus tios, carroceiros, que faziam ponto no Mercado do Ouro e que nos intervalos, à espera do trabalho, sempre abriam uma rodinha de capoeira e de samba também, pois, segundo Riachão, “onde tem capoeira tem samba de roda”.¹⁴⁶

Dentro de casa então, “samba era o que não faltava”, pois sua mãe vivia cantando músicas que aprendeu com os pais. Seus irmãos todos cantavam, no dia a dia e principalmente por ocasião dos aniversários, batizados, rezas de Santo Antônio. Na memória de Riachão:

“Samba era o que não faltava nesta cidade. Todo aniversário as pessoas faziam um samba. As casas, as vezes se morava num quartinho, mas nesse quartinho tinha que tirar tudo de dentro da casa, colocar do lado de fora, que era pra poder se sambar”.¹⁴⁷

Todo conhecimento dessa tradição é passado pela família ou pelos parentes mais próximos. Com sua mãe conheceu que “o católico se misturava com o candomblé”. Com seu pai e tios conheceu também as formas de defesa, os signos de coragem e masculinidade, que se manifestava além dos golpes da capoeira, nos toques do pandeiro. E assim, conheceu que isso fazia parte da história de sua família, que se remetia a seus avós que tinham sido escravos.

Meu tio Epifânio, que era carroceiro dos bons, me ensinou a jogar capoeira, ele e meu pai, que vivia com os amigos dele cantando samba de roda, samba de chula que sem dúvida, foi os primeiros ritmos que chegou aqui no nosso Brasil, que foi trazido pelos negros africanos, que aqui na senzala fazia a sua festa. Depois os filhos desses escravos, vai aprendendo, como eu sou um deles, porque meus avós foram escravos.¹⁴⁸

Assim, é imprescindível reconhecer o papel da memória numa cultura de tradição oral. A memória mesmo se reconstruída ou imaginada é o alicerce de instituições como a

¹⁴⁵ Entrevista com Riachão concedida à autora em 08-06-2005.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Entrevista com Riachão concedida a autora em 08 de junho de 2005.

¹⁴⁸ Entrevista com Riachão concedida por Jackson Paim, em 21 de Março de 2003

família, o candomblé, as festas, etc. Esses sambas fazem parte da memória dessa comunidade. É nela que eles estão registrados e entrelaçados a um passado em muitos aspectos mítico e que remonta ao cativo.

Na narrativa de Riachão é possível se perceber, claramente, um discurso em relação ao samba enquanto um ritmo herdado da escravidão e que, os sujeitos do samba tinham a responsabilidade de cantando sambas, contar a história de seu povo.

O ambiente em que se relacionava lhe informava da importância daquela música e dos ritmos, pois não dava para gingar um passo de capoeira se não tivesse domínio de seu ritmo, muito menos abrir uma roda se não soubesse as cantigas e o toque dos instrumentos. Não havia comemoração de aniversário se não acontecesse uma roda de samba, pois não havia vitrolas, cantava-se e dançava-se para festejar.

Oscar da Penha, o popular Batatinha, também nascido na década de 1920, precisamente em 5 de agosto de 1924, igualmente lembra desse movimento musical que tomava conta dos batizados, mês de Maria, Santo Antônio, eventos nos quais desde cedo, mais ou menos quando ele tinha 8 anos, já garantira sua participação. Como ele mesmo conta:

O banqueiro de bicho Curió reunia a meninada, um irmão no piano, um tio no violão. E não tinha noite de Santo Antônio que a gente não se apresentasse. No grupo eu era um dos mais notados por ser bem afinadinho”.¹⁴⁹

O samba fazia parte de uma cultura mais ampla que se expressava em diversas práticas, que só se fazem compreensíveis se estiverem ancoradas em seus contextos históricos específicos¹⁵⁰. Um dos problemas dos estudos folclóricos que marcam a década de 1930 foi buscar estudar os atributos formais de um determinado costume e defini-lo a partir destas características. Então, por exemplo, é desse período a definição de samba-de-roda, onde a “roda”, foi usada para definir um ritmo. Que também se apresentava em fila, nas batucadas, nos cortejos. Por isso Édison Carneiro, em carta a Arthur Ramos em 27 de janeiro de 1936, diz “Dei uma escapada até a Bahia, na segunda-feira do Bonfim. E foi uma escapada fecunda. Tirei umas fotografias da capoeira, só não cavei um samba *legítimo* para

¹⁴⁹ Suplemento cultural do *Jornal da Bahia*, 23 de Abril de 1988.

¹⁵⁰ Edward Paul Thompson, “Folclore, Antropologia e História Social”. In *The Indian Historical Review*. Jan. 1977. Vol.III, nº 2. [Tradução Livre].

fotografar.”¹⁵¹ É nesta perspectiva também que ele vai dizer que “as batucadas estão contribuindo para a decomposição do samba”.¹⁵²

Sambas legítimos e feitos especialmente para a ocasião acompanhavam a apresentação de Ternos de Reis. Primeiro espaço de exposição pública de Riachão. Ele conta que ainda menino era escolhido para desfilhar nos Ternos que saíam da Fazenda Garcia e se encontravam com outros na grande festa do Reisado na Lapinha. Todo ano essa festa ocupava a atenção dos envolvidos na organização dos ranchos, que desfilavam nos primeiros dias de Janeiro¹⁵³. Riachão se fantasiava com bonecos e desfilava dançando ao som de cavaquinhos, bandolins e “uma carreira linda de doze violões e canções que eram feitas para os Ternos.”¹⁵⁴

Jorge Amado, descrevendo as festas da cidade, no romance *Bahia de Todos os Santos*, em 1945, diz: “o reisado é uma das festas de largo mais populares da cidade”¹⁵⁵. De muitos bairros saíam Ternos que se encontravam no bairro da Lapinha, um evento já tradicional nessa época e que envolvia toda a cidade. No dia 6 de janeiro de 1937, a coluna “A cidade”, de Demerval Costalina,¹⁵⁶ no jornal *O Imparcial*, comentava sobre a Festa de Reis:

A cidade viveu, de ontem para hoje, mais uma de suas noitadas tradicionais. Noite de Reis onde a velha cidade se divertia, nos folguedos ingênuos dos reisados. O progresso vai matando a tradição, aos pouquinhos. A noite de Reis é quem mais tem sofrido com a marcha do século. Quem viveu aqueles bons tempos em que se respeitava a tradição, passou ontem uma noite de saudades, enfezando na marcação do samba com vontade.¹⁵⁷

Essa coluna era um espaço do jornal reservado à descrição de costumes como o de sambar, que invadiu a rua Chile no dia 11 de fevereiro de 1937: “Na rua Chile, uma turma de bambas formou uma roda de samba [...] Mas a polícia chegou e dissolveu a roda (samba

¹⁵¹ Waldir Freitas e Vivaldo da Costa Lima. *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos*, op cit, p, 89.

¹⁵² Édison Carneiro. *Negros Bantus*, op cit, p, 201.

¹⁵³ “Em Salvador e em quase todas as localidades do Recôncavo, Sul e Sertão – reisados, ternos, ranchos, bumba-meu-boi, pastorinhas, bailes pastoris, cheganças e outros grupos do ciclo de Natal exibem-se até ao raiar de 6 de janeiro, dia dos Santos Reis.” Hildegardes Vianna. “Nascimento e vida do samba”. *Revista Brasileira de Folclore*, Ano XII, nº 35, Janeiro/Abril de 1973.

¹⁵⁴ Riachão entrevista concedida á autora em 08 de junho de 2005

¹⁵⁵ Jorge Amado. *Bahia de Todos os Santos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1945, p, 130.

¹⁵⁶ Sobre Demerval Costalina, ver Jorge Amado falando sobre *O Imparcial*: “Nele o hoje diretor de rádio Demerval Costalina manteve uma seção intitulada “A cidade” que ainda é recordado. *Bahia de Todos os Santos*, São Paulo: Martins Fontes, 1945, p, 206.

¹⁵⁷ Demerval Costalina, *O Imparcial* 3 de janeiro de 1937.

é pro terreiro)”.¹⁵⁸ Pela expressiva presença de samba na sua coluna, é possível inferir que Costalina tinha um interesse especial pela cultura popular. Mas, sem fugir à tônica do seu tempo, percebia o samba como “folgedos ingênuos”, típica postura de memorialistas e folcloristas. Mas, nem por isso deixou de mostrar a importância da festa e o que nos interessa, a presença do samba “enfesado com vontade”.

Tanto Riachão como Batatinha, em suas entrevistas, falam dos seus envolvimento com as festas da cidade como um momento marcante de suas vidas, e no qual primeiro sentem a música como formação de suas identidades pessoais. Nas suas memórias esses são os seus primeiros contatos com o mundo da música, é quando ela passa mais expressivamente a denotar um atributo de suas personalidades. Eram alegres: tinham disposição, espírito de sociabilidade e muita consciência de seu papel naquela comunidade. O fato de saberem expressar-se na dança, no acompanhamento do ritmo, na sintonia com os outros, era destacado pelos mais velhos como um talento, algo de que deveriam orgulhar-se e que era admirado pela família: “aquele leva jeito”.

Isso mostra a presença de valores autônomos que destoavam completamente dos modelos de comportamento que eram postulados pelos grupos dominantes através de queixas constantes contra o envolvimento popular em festas, em sambas, fato que viam como uma tendência malandra, vadia, que deveria ser combatida por impedir o progresso, com o desperdício inútil de suas energias que deveriam estar sendo poupadas para o trabalho.¹⁵⁹

Semelhante impressão teve Ruth Landes, ao presenciar o quanto o envolvimento “em festas e brincadeiras” ocupava a vida das pessoas, como a da família do estivador, Filipe Xangô de Ouro¹⁶⁰, que dedicava-se a ensinar seus filhos a dançar, e a sua esposa exausta de tanto confeccionar fantasias para o desfile do “Rancho do Robalo”. O que fez a antropóloga norte americana interessada em conhecer como se “comportavam os negros”¹⁶¹ na Bahia, se indagar: “Por que não canalizam toda essa energia para o trabalho? Porque gastam tanto de si mesmos em brincadeiras e imaginando deuses?”¹⁶²

¹⁵⁸ Demerval Costalina. *O Imparcial*, 11 de fevereiro de 1937.

¹⁵⁹ Projeto de Decreto-Lei de 17 de Setembro de 1943. Apeb. SSP-Ba, CX 15, PC-02, Fls, 14.

¹⁶⁰ Felipe Néri conhecido como Felipe Xangô de Ouro, in: Ruth Landes, op. cit., p, 72.

¹⁶¹ Ruth Landes, *Cidade das Mulheres*, p, 71

¹⁶² idem.

De imediato ela responde: “por serem muito pobres e quase sem instrução”. Mas depois procura refletir sobre o modo de vida de Felipe e descobre que suas respostas não são suficientes:

“Felipe era estivador, mas não podia chegar muito longe com o seu trabalho, antes da ditadura de Vargas, ainda havia um sindicato que lutava. Mas agora, não via meios de enriquecer.” Nem sequer tinha essa ambição. Com o pouco que ganhava ainda contribuía para o terreiro de sua devoção. Era um grande tocador de atabaques, toda a música e toda a dança o interessava, por isso passou a organizar o Rancho.¹⁶³

Essa era uma questão que também surpreendia a alguns estudiosos da cultura negra como Édison Carneiro, por exemplo, que dizia a Ruth Landes achar igualmente inexplicável o fato de “lavadeiras que andam léguas após o trabalho para dançar, dançam até a madrugada e quando vão embora estão inundadas de suor. Podem morrer de pneumonia, mas qual nada! Os deuses a salvam.”¹⁶⁴

Ruth Landes não compreendia que esses eram investimentos culturais que tinham todo um sentido para a vida. Nesses festejos homens e mulheres do povo expressavam a capacidade de criar fantasias, de lidar com o belo, de criar laços de sociabilidade grupais e de ocupar o espaço da rua como os donos do pedaço, alimentando toda uma tradição de festas que também faziam parte do seu universo religioso. Por meio da música, das festas, da organização de entidades, dos desfiles e do terreiro o estivador Felipe se afirmava, era reconhecido como alguém que trabalhava no porto para sustentar uma grande família, para ajudar ao candomblé, para financiar o Rancho, e isso era a sua riqueza. Ser primo do Babalaô Martiniano do Bonfim, ser reconhecido como um grande músico pela comunidade do seu candomblé e do Rancho.

Esses sujeitos sentiam as contradições da vida e o que a música lhes reservava: prazer, reconhecimento no grupo, diversão e possibilidade de enfrentamento da realidade. E eram esses valores que queriam para as suas vidas. Riachão lembra de um episódio em que, ainda criança, sentiu como a música podia ser uma boa forma de encarar as contradições da vida:

Mas, às vezes, doía ser pobre. Você já sonhou com um brinquedo que seu pai não pôde comprar? Pois eu já. Namorei um que tinha numa vitrina da Rua Chile.

¹⁶³ Landes, *Cidade das Mulheres*, p, 77.

¹⁶⁴ Idem, p, 79.

Era um cavalo bonito que só vendo. Tinha crina e o resto: arreios niquelados e manta cor de abóbora. (...) Um fim de tarde, de passagem pela rua Chile, procurei o cavalo na vitrina e já não estava lá, tinha sido vendido, talvez a um menino que sonhava como eu e podia comprar ilusão como eu não podia. Ai eu me izonei a cantar uma modinha que Vicente Celestino cantava, uma que falava do cavalinho que tinha numa vitrina da Rua do Ouvidor e então descobri que, cantando, podia ter o mundo.¹⁶⁵

As formas de se defender na vida também são transmitidas pela família que informa que a luta pela sobrevivência começa cedo. Ainda criança, com 10 ou 11 anos, Riachão já trabalhava nas oficinas de alfaiate “do Mestre Cardim”. Foi esse o ofício para o qual de acordo com seus pais ele “levava jeito”, pois em casa “já observava minha mãe costurando almofadas, às vezes deixava de brincar, para ficar espiando mãe trabalhar”. Atenção e paciência foram observados por seus pais como um possível potencial para o ofício de alfaiate. Nos serões das alfaiatarias por onde circulou, costurou os seus primeiros versos.

Batatinha também ainda criança, foi para a oficina de móveis levado por um amigo da família, já que ficou sem pai aos dez anos. Segundo ele: “estudo era coisa de nem se pensar, pois que era preciso trabalhar para ajudar em casa.”¹⁶⁶ Riachão cantou: “Não tive escola/ fui menino de rua/ namorei com a lua/ quis até me casar”¹⁶⁷.

A música foi a linguagem que ambos escolheram para compor suas histórias. Escolha que correspondia às expectativas da sociedade de seu tempo. Tempo em que a música alicerçava os encontros de compositores de cordões carnavalescos como “Os Boêmios” e as batucadas como “Primeiro Nós”, que deram a Batatinha a oportunidade de aprender os segredos da composição e dos ritmos. Composição que ele desenvolveu com muita seriedade e sabedoria. E o conhecimento de que aquele era o seu saber.¹⁶⁸

Batatinha é iniciado na música e nos valores de sua cultura por essas pessoas. Não foi a escola, e no interesse pela música aprendeu a ler e a escrever. “Aí é que não quis mais saber de escola, Sabia fazer samba e para mim bastava”¹⁶⁹. Sabia se comunicar, cantar e se destacava entre as crianças pela sua afinação e disposição.

¹⁶⁵ Guido Guerra. “O último sonho do malandro”. *A Tarde*, 1/11/1982.

¹⁶⁶ “50 anos de Batatinha”. *Jornal da Bahia*, 23 de Abril de 1988.

¹⁶⁷ “Não tive escola”. Samba de Riachão, 1950, cantado em entrevista concedida à autora em 5 de outubro de 2000.

¹⁶⁸ *idem*

¹⁶⁹ *A Tarde* 24 de abril de 1988.

São nesses momentos que o samba vai se tornando cada vez mais um elemento de afirmação de suas identidades, de conquista de espaços e de poder junto à comunidade. Essa comunidade a qual me refiro podia ser o bairro, como o Maciel, para Batatinha, e a Fazenda Garcia para Riachão, mas também podia ser a comunidade do samba, aquelas centenas de músicos que se encontravam na cidade diariamente ou nos períodos das festas. Batatinha lembra que o fato de ser reconhecido como músico, compositor, funcionava também como uma importante arma de conquista:

O conjunto chamava-se “Garotos da Vila”, e se reuniam no Barbalho. Isso já foi na minha adolescência. O pessoal armava as coisas e anunciava o conjunto e a gente ia lá tocar. Era sem remuneração, sem nada. Aquilo funcionava só para termos onde ir e poder comer e beber. Passava o dia ali, via as meninas, namorava, paquerava, né? Naquele tempo a gente chegava na festa e ajudava no nosso caso porque éramos músicos, compositores, e tínhamos o nosso destaque junto às meninas. .¹⁷⁰

Além desse ambiente de música, seus olhos e ouvidos eram atentos também, aos sons que vinham de fora, ou de dentro das vitrolas, gramofones e do rádio. Nenhum desses aparelhos eles tinham em casa, o acesso geralmente se dava, ou no centro da cidade, nos cafés, ou na casa de algum vizinho. Eram os primeiros sambas gravados no Rio de Janeiro que tocavam na Rádio Nacional carioca e eram transmitidos para todo o Brasil.

Riachão nos conta que sempre cantava as músicas do Rio de Janeiro, antes de começar a compor, tinha uma boa memória, e assim que saía um samba novo no rádio logo aprendia para cantar nas festas, na oficina trabalhando. Até que com uns 15 para 16 anos:

“Eu trabalhava de alfaiate, e lá na Misericórdia, era onde a gente comprava linha. E um dia eu vou passando e vi um pedaço de revista: “Se o Rio não escrever a Bahia não canta”. Aliás eu não tinha grandes conhecimentos culturais para me chocar com uma coisa dessa, mas eu me choquei com aquelas palavras. Eu cantava tanto, vivia naquela vida de cantoria. A partir desse dia, ficou uma coisa no meu juízo e quando eu cheguei em casa nasceu o meu primeiro samba: “Eu sei que sou malandro sei / conheço o meu proceder / deixa o dia raiar / deixa o dia raiar / a minha turma é boa ela é boa / somente para batucar.”¹⁷¹

Riachão com este episódio nos diz que mesmo sem ter ido à escola, sabia muito bem o seu proceder de malandro, de sambista que interpretava as contradições de sua

¹⁷⁰ Revista da Bahia, Salvador: Fundação Gregório de Matos, Janeiro de 1997.

¹⁷¹ Entrevista com Riachão concedida à autora em 05 de outubro de 2000.

sociedade de maneira muito própria, batucando e compondo versos com a turma. Pois o samba neste período segundo ele gosta sempre de afirmar em todas as suas entrevistas, era feito numa primeira parte fixa, “onde o malandro contava a história”, e a segunda parte da música eram os versos feitos com o grupo, no improviso das rodas, nas batucadas por ocasião do carnaval, no Mercado Modelo, ou em qualquer lugar que tivesse uma roda de samba. Pois eram estes os locais de produção, recepção e circulação do samba. E a sua única inscrição era na memória, que ainda guardava sambas do tempo da escravidão, como pudemos ver no trabalho de Edison Carneiro.

Nos versos do samba, Riachão diz que não pode negar que é malandro, e que tem um jeito de ser próprio, conhecedor de seus limites e de sua sabedoria. Ser malandro, na década de 1940 era identificar-se com um estereótipo difícil, que se na música era idealizado, virava quase um herói, na vida real era muito discriminado, equivalendo a ladrão, a desordeiro, aquele que era contra a ordem. Mas essa foi a escolha de Riachão: conhecer a turma e se identificar com o grupo que sabe batucar, e com o ritmo a comunicar valores.

É, pois nesse contexto de produção que podemos entender a frase, ‘Se o Rio não escrever a Bahia não canta’, que nos insere num momento preciso da história do samba. Onde a indústria fonográfica e os programas de rádio impunham como condição a necessidade de autoria, de discriminação das obras, de atribuição a um nome próprio, para torná-la um produto mais facilmente manipulado e principalmente controlado. Ao mesmo tempo que oferecia a possibilidade de profissionalização, mediante pagamento de direitos autorais.

Também há de se interpretar aqui, nuances de uma disputa simbólica entre o Rio de Janeiro e Salvador, estimuladas, já nessa época pela incipiente indústria do turismo e de bens simbólicos. Os jornais noticiavam: “ A Bahia do Senhor do Bonfim... A Bahia dos doces gostosos, a Bahia da macumba, vae substituir nas folias de fevereiro o Rio, com suas bonequinhas de areia”.¹⁷²

Assim Riachão começou a compor os seus primeiros versos de samba como uma reação a um desafio, já se identificando com a filosofia malandra e mostrando que a

¹⁷² *O Imparcial*, 9 de janeiro de 1937.

linguagem não era só a escrita, que a revista destacava, pois o batuque também existia e nele se cantava e comunicava, esse era o samba que aprendera desde menino.

Riachão fez sua escolha, escolheu a turma, trabalhava, mas não se identificava como um trabalhador. Sua identidade era a de malandro, como cantou na sua primeira canção de samba, pois versos de samba ele já fazia nas rodas e nos desafios. Só que sua poesia lá ficava, e esse foi o primeiro que fez em casa e deixou a turma completar:

E no Carnaval no desfile da batucada “Malandros do Amor”, lançou o samba e recebeu a resposta nos outros versos, versos suficientes para acompanhar todo o trajeto do Carnaval, do Campo Grande a Praça da Sé. Riachão optou pelos “malandros da turma”, para se distanciar dos serões nas alfaiatarias, costurando roupas que não podia usar. Mas que lhe deu temas de canções como:

Tá com a saia rota
Como é que foi passear
Você saiu distraída
Não pode se reparar¹⁷³

Ao descobrir o talento para compor versos de sambas, percebeu que na sua arte havia malandragem, isto é, uma maneira própria de olhar a vida, sempre com humor, sempre subvertendo as suas contradições. Descobriu, a partir daí, que o samba podia ser uma moeda importante de negociação de espaços na sociedade. Passou, então, a vestir uma fantasia de malandro para enfrentar a dura realidade de Salvador nesse período, onde trabalhava mais de doze horas por dia nas oficinas de alfaite da cidade.

Escolheu a música como linguagem e a malandragem como comportamento. Com a música alegrava, conquistava, dialogava, se comunicava e falava sobre o mundo, coisas que precisavam ser ditas ou necessitavam ser lembradas. Essa era a principal função da memória, mas não como algo cristalizado, e sim como algo que tinha a dinâmica do samba, que exigia uma resposta, ou pergunta. E a malandragem era saber caminhar junto com a turma.

Eu não posso esquecer
Da Princesa Isabel
E sua caneta de ouro
Que deu por fim a escravidão

¹⁷³ “Saia Rota”. Samba de Riachão, da década de 1940, em entrevista concedida à autora em 8 de junho de 2005.

Sei que a história é bem triste
No livro ainda existe
A triste decepção
Mas lembrar não interessa
Quero é liberdade abessa
Pra pisar forte no chão¹⁷⁴

Malandro é aquele que conhece sua história e que deve lembrar aos que a registraram “no livro” que ainda se luta por liberdade para pisar forte, dançar no chão das ruas.

O samba que Riachão aprendeu a fazer era parte de um todo que dependia dos outros. Que implicava numa dinâmica coletiva: a turma. Era essa forma de feitura do samba que lhe dava um significado e um sentido completamente ligados a cultura da qual fazia parte, funcionando como um elemento importante na sua identificação do samba. Segundo Muniz Sodré era essa característica do samba que se encarregava de acionar o processo de interação entre os homens e o mundo, “num sentido de trocas simbólicas, um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social.”¹⁷⁵

Como já dito, em 1937 o músico erudito Camargo Guarnieri veio a Salvador recolher, na mão canções e melodias populares. Veio representando a Discoteca Pública de São Paulo, substituindo a figura de Mario de Andrade, já anunciada nos jornais que davam publicidade ao II Congresso. Durante a programação, foi conhecendo e agendando encontros com alguns “informantes”¹⁷⁶, nas festas como a “Mudança”¹⁷⁷ e com as filhas-de-santo de João da Pedra Preta, “que se prestaram, com a maior solicitude, à repetição de toadas e passos para os estudos de musicologia do maestro Camargo Guarnieri.”¹⁷⁸

¹⁷⁴ “Liberdade”. Samba de Riachão, canção manuscrita no arquivo pessoal de Riachão.

¹⁷⁵ Muniz Sodré. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1970, p. 23.

¹⁷⁶ No livro organizado por Oneyda Alvarenga vem a relação dos informantes como o Informante nº 35 – Adrovaldo Martins dos Santos, nascido em 1917, é negro, freqüenta os candomblés geges e ketos. Forneceu uma bela quantidade de temas muito interessantes de diversas nações, e mais sambas e cantigas de roda. É um valente jogador de capoeira e toca muito bem o berimbal. Ele se diz ogân-a-labê, que é pessoa de respeito nos candomblés”. Oneyda Alvarenga, *Melodias registradas por meios não mecânicos*, op cit, p, 245.

¹⁷⁷ Sobre esta festa Guarnieri diz: “Este côco foi cantado por uma pretinha que estava mascarada num bando festivo que chamam Mudança. Esta palavra serve para denominar uma festa popular da Bahia. Pessoas mascaradas percorrem estradas com estandartes, instrumentos como atabaque, agogô e ganzá, levando nas mãos urinós velhos, latas furadas, cestas estragadas e uma infinidade de bugigangas para deixar tudo na porta da casa de uma pessoa tida como inimiga. Durante o percurso cantam modas.” Oneyda Alvarenga (org.) *Melodias registradas por meios não mecânicos*, p, 256.

¹⁷⁸ Edison Carneiro. *O Negro no Brasil*. Trabalhos apresentados no 2º Congresso afro-brasileiro (Bahia), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940. apud Ângela Lünning. “O compositor Mozart Camargo Guarnieri e o

Nesses encontros com os músicos o maior desafio era anotar as melodias e ritmos “de ouvido”. Camargo enfrentou dificuldades devido às constantes variações: pediu que os colaboradores cantassem repetindo diversas vezes as melodias, para ele captar a linha melódica e, assim, poder anotá-las. “Porém, muitas vezes seus colaboradores repetiram as cantigas com pequenas variações – o que dificultava bastante o trabalho documental, o mesmo acontecendo com as anotações das letras e com os ritmos.”¹⁷⁹

Camargo Guarnieri desejava cristalizar uma música que tinha como característica o movimento, o improvisado, dependia da resposta dos outros. Essa característica coletiva dos sambas impactava com a tendência individualista das concepções de música do maestro.

Guarnieri tinha a intenção de transformar aquelas melodias em possíveis “fontes para inesgotáveis transferências musicais”¹⁸⁰, ou “vestir de boas maneiras”¹⁸¹ aqueles versos indisciplinados que resistiam a assentar-se em sua folha de papel. Talvez não tenha pensado que aquele samba coletivo pertencia a todos era a memória das rodas, e portanto não tinha dono. Será que ele compreendeu um verso que transcreveu?: “Quem no céu que subi/ Quem nas nuvens que pega/Os anjos de lá tão sorrindo/ Da queda que vai levar”¹⁸². Essas palavras eram usadas nas rodas como um recurso pedagógico para se ensinar sobre os limites, as distâncias. Os anjos sambadores deveriam sorrir do desespero de Guarnieri tentando “registrar” compassos ternários, pagando com dinheiro aos informantes. Nelas a moeda era outra, para obtê-la e trocá-la era preciso entrar na roda e conquistar seus versos no duelo.

O samba é coletivo, não que seus versos sejam feitos em conjunto, alguns versos são criados por um indivíduo, mas só existe na roda, com o suporte dos instrumentos com a interpretação da dança com a resposta das palmas. Aqui é o limite do indivíduo humano com o saber coletivo.

É esse saber que preenchia as rodas de samba da cidade e que atraía o jovem Riachão, que conquistava seus versos no desafio e com eles o exercício da malandragem e

2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, 1937 (Homenagem Póstuma). In *Ritmos em Trânsito – Sócio-Antropologia da Música Baiana*, São Paulo: Dynamis Editorial, 1996, p.64.

¹⁷⁹ Ângela Lünning. “O compositor Mozart Camargo Guarnieri... p. 64.

¹⁸⁰ José Lins do Rego, “O Sr. Pedro Calmon é contra o samba”, Estado da Bahia, 08-07-1939.

¹⁸¹ Luis Heitor. *Música*. Revista Cultura Política, nº 02, Abril de 1941, p. 283.

¹⁸² Oneyda Alvarenga, op. cit., p. 268.

o lugar de sambador das festas de Salvador. Ofício ao qual dedicava as suas horas de almoço e as fugidas da outra oficina, a de alfaiate.

“antigamente aqui na Bahia tinha duelos, para ver quem tocava ou cantava mais. Eu tive um duelo com Dodô e Osmar, eu estava com Tavinho e Paulo Bamba, o encontro foi ali na Praça Castro Alves. Dodô não era mole. Mas naquele dia fracassou, pois ele não tinha mais o que solar e eu mais o Paulo Bamba e o Tavinho fomos avante. Ainda me lembro a última da noite. Ali na descida da barroquinha, uma noite enluarada. Eu era muito assim, aproveitava as coisas. Um repentista: “Foi numa noite enluarada/ quando nós cantava essa toada / a lua com o seu manto prateado a nos olhar/ nosso cavaquinho ficou a soluçar”. Dodô e Osmar ainda não tinha inventado a fobica. Isso foi antes de 1944, antes de eu entrar no rádio.

Agora ficam mais claras as pretensões do Decreto-Lei de 1943, e mais ainda a sua incoerência. Como querer calar toda uma cultura que tinha na música um elemento essencial para sua organização? Como os candomblés iriam bater sem seus atabaques, para reverenciar seus deuses? Como os sambistas iriam exercitar a sua criatividade, o seu poder de improvisação se não fosse nos encontros que aconteciam durante as madrugadas? Essa resposta Riachão nos dá: “Sem a madrugada na Bahia, o samba não existia”.

A sonoridade da cidade de Salvador, descrita por Ruth Landes como uma cidade melódica e ruidosa, onde “algumas negras velhas vagueavam pelas ruas sombrias e entoavam cantos, de melodias claras e melancólicas de origem africana, versos em parte africanos e em parte portugueses. E esses cantos pesarosos, embalavam a cidade”¹⁸³.

É uma cultura muito musical, não dá para imaginar toda a constituição da cultura baiana sem a música. A música sempre alicerçou os encontros coletivos, cantava-se para trabalhar, para festejar. Essa população negra identificada pela música do samba sabia, claramente, que se por um lado essa música lhes dava todo um sentido de vida, era por outro, nitidamente discriminada, vista como maliciosa, perigosa, imoral, marginal, sempre suspeita.

Suspeitava-se de suas intenções, condenava-se a sua licenciosidade, a sua “moral oblíqua”, os seus gestos, olhares, movimentos, sua harmonia em grupo, sintonia e conhecimento de si e dos outros, seus modos de viver e ser humano. Uma humanidade tão distante das técnicas que não parecia humana, mas animal. Pois ser humano, o modelo que se buscava era o homem mais próximo da máquina. Sem muitas emoções, que controlasse

¹⁸³ Landes, Cidade das Mulheres, p. 21.

seus instintos, que respeitasse os horários para produzir, horário para divertir, tudo cronometricamente controlado.

Pelo que podemos perceber da narrativa de Riachão o decreto não limitou a sua liberdade de criação, muito menos inibiu a exploração dos espaços públicos da cidade, e a sua capacidade e de seus contemporâneos de transformarem praças, ruas e mercados em palcos.

3.1. Mercado Modelo do Samba

Fundado em 1917, no cais de Cayrú, como o maior centro de abastecimento do Comércio de Salvador, o Mercado Modelo possuía uma rampa própria para desembarque de mercadorias que chegavam do Recôncavo transportadas em saveiros. Lá de tudo se vendia: feijão, farinha, carne, verduras e frutas, barracas de comida e bebida, barbearias, brechós (precursores de bazares na venda de roupas, chapéus e sapatos usados), imagens de santos e orixás, contas, terços, pombas e patuás, instrumentos musicais (berimbaus, atabaques, chocalhos, maracas, agogô, etc.), e tudo quanto se utiliza nas obrigações de candomblé.”¹⁸⁴

Por ser um centro comercial situado numa área central do Comércio, o Mercado atraía muitos trabalhadores que lá faziam diversas refeições, desde o “mingau de tapioca ou carimã”, de manhã cedo, antes de pegar no batente. Até o almoço, nos tradicionais “abaixadinhos”,¹⁸⁵ restaurantes de comida caseira e “barata” tradicionais pelas suas batidas de frutas tropicais e as cachaças de folha. “Ao meio-dia, o Mercado era invadido por comerciários, funcionários dos correios e da Cia. Linha Circular, estivadores e embarcadiços.”¹⁸⁶

Riachão era um desses, trabalhadores da área, que garantia sua presença praticamente todos os dias no intervalo do almoço, quando saía da alfaiataria, onde trabalhava como aprendiz, e passava no Mercado para comer as comidas e alimentar o espírito ansioso por capoeiras e sambas. Para ele: “Qualquer hora que eu passasse pelo comércio eu ia no Mercado, ainda mais que eu trabalhava lá mesmo, gostava de ir pro mercado hora de meio dia, era que o couro comia. Eu não saía do Mercado ali tinha tudo de bom.”¹⁸⁷

Um espaço criado inicialmente para servir aos anseios higienistas¹⁸⁸, para acabar com as feiras livres, com o tempo o Mercado vai sendo ocupado por uma população que

¹⁸⁴ .Jornal *Tribuna da Bahia* 8/12/84.

¹⁸⁵ “o nome resultava do fato de seus clientes almoçarem em pé ou agachados, por não existirem mesas”, in Paulo Ormindo de Azevedo. *A alfândega e o Mercado – Memória e Restauração*. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia. 1985, p. 61.

¹⁸⁶ Idem, p. 60

¹⁸⁷ Entrevista com Riachão concedida à autora, realizada em 08 de junho de 2005.

¹⁸⁸ Paulo Ormindo. *A Alfândega e o Mercado*, p. 51.

modificou completamente suas feições originais. Inclusive causando reações por parte das elites de Salvador que se sentiam incomodadas com a nova configuração do Mercado,¹⁸⁹ que foi incorporando ao seu espaço físico uma infinidade de tabuleiros e barracas que transformaram a sua rampa numa verdadeira feira livre. Com a disposição de produtos que correspondiam a necessidades específicas da população pobre e negra de Salvador. Necessidade de artigos importados da África¹⁹⁰, como frutos obis e orobôs, sabão da costa, para as obrigações do Candomblé. Necessidade de comer comida barata, necessidade de roupas usadas, de folhas, raízes, necessidade de literatura popular, nos folhetos dos cordéis, e necessidade de sambas.

A presença dessas pessoas vai garantindo a configuração do Mercado como um “mundo” que não se confundia com nenhum outro. Um espaço próprio dentro da cidade onde as principais manifestações da cultura popular tinham presença garantida: capoeiristas e sambistas famosos que viviam se “exercitando”, nas horas de descanso da estiva, ou já vadiando e procurando pequenos expedientes, como carregadores.

Jorge Amado, em 1945, na Iª edição de *Bahia de Todos os Santos*, fala do Mercado como um mundo onde as práticas culturais negras marcavam sua fisionomia profundamente.

O Mercado Modelo é um mundo. Sua população não se confunde com nenhuma outra, seus interesses são próprios, e aqui árabes portugueses, espanhóis, italianos que ali negociam são dominados inteiramente pelas crenças dos negros, sua religião, suas histórias e lendas, suas lutas e suas festas. Aqui São Jorge chama-se Oxossi e Senhor do Bonfim é apenas Oxolufâ¹⁹¹

Camafeu de Oxossi, Obá de Xangô do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, se movimentava nesse mundo. Mundo que ajudou a construir trazendo pro espaço do Mercado elementos do seu dia a dia, os seus costumes. Camafeu era um homem muito querido pelo povo de santo da Bahia. Nessa época já conquistara grande respeito pelo seu conhecimento da cultura negra. Sabia informações sobre os Candomblés, os dias que iriam bater. Além disso, começou a atrair músicos que iam almoçar, encontrar amigos e assistir as rodas de

¹⁸⁹ Paulo Ormindo de Azevedo diz que a construção de uma verdadeira feira livre na rampa do Mercado, foi estimulada pelo banqueiro de bicho que havia arrendado o espaço. op, cit, p, 48.

¹⁹⁰ Idem, p, 50.

¹⁹¹ Jorge Amado. *Bahia de Todos os Santos*, op cit, p, 111.

samba. Numa sociedade que não admitia sambas em qualquer hora e nem qualquer lugar, os sambistas marcavam hora e lugar.¹⁹²

Ápio Patrocínio da Conceição, nome próprio de Camafeu de Oxossi, nasceu no dia 04 de outubro de 1915, no Gravatá. Aos quinze anos Camafeu passou a viver nas ruas de Salvador, trabalhou como ambulante, engraxate e na estiva do Porto de Salvador. “Eu fiz de tudo. Fui lutador de boxe, calafate, doqueiro, guia de cego, carregador de embrulho, vendedor de frutas, livros, cueca de linho, pão feroz (dormido), e roupa de defunto. Mesmo trabalhando nessas diversas profissões eu sempre encontrava tempo para o samba”.¹⁹³

Como personagem literário do livro de Jorge Amado, Camafeu adquiriu mais fama, se configurando ao mesmo tempo, como símbolo e guardião da cultura afrobaiana.¹⁹⁴

“Alguns homens e mulheres do povo são notadamente símbolos da força vital da cultura popular baiana: algumas mães de santo como a grande Senhora, como Menininha e Olga de Iansã, capoeiristas da qualidade de um mestre Pastinha, com todo o seu saber, de um mestre Traíra. Fazedores de Santos, doceiras e cozinheiras, negras de acarajé como Vitorina, passistas, músicos e dançarinos de afoxés, etc. Ou bem como esse Camafeu do Mercado Modelo, filho de Oxóssi e Obá de Xangô, meu. Camafeu movimenta-se no mundo do Mercado, é uma espécie de centro de informações, ali pode-se saber tudo acerca das casas da seita afro-brasileira, assim como sobre os afoxés do carnaval. Com um berimbau na mão, Camafeu faz miséria. È fácil vê-lo com Didi, com o pintor Caribé, com Vivaldo Costa Lima, com seus companheiros do Afoxé Filhos de Ghandi. Por vezes reúnem-se turistas em torno para ouvir. Camafeu os olha condescendente, rindo deles no fundo, nunca poderão entender nossa vida e nosso mistério.”¹⁹⁵

Camafeu exercia várias funções dentro do mundo do Mercado: nas rodas de capoeira, era um exímio tocador de berimbal, ensinava aos mais novos a cantar versos ainda do tempo da escravidão:

“Volta do mundo, ê!
Volta do mundo, ah!
Eu estava lá em casa
Sem pensa, sem imaginá
E viero me buscá

¹⁹² “Camafeu esteve no Senegal representando a Bahia no Festival de Arte Negra”, in, Revista *O Cruzeiro*, 20/11/1973.

¹⁹³ Revista *O Cruzeiro*, 20/11/1973.

¹⁹⁴ Jorge Amado. *Bahia de Todos os Santos-guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977, p. 226.

¹⁹⁵ “Jorge Amado, Caribé e Camaféu em LP”-Jornal *A Tarde* 26/10/1963.

Pra ajudar a vencê
A guerra do paraguá
Camarado ê
Camaradinho
Camarado....”¹⁹⁶

Nas rodas de samba era uma presença constante, uma “companhia maravilhosa”, diz Riachão. Mestre de harmonia de algumas batucadas que desfilavam nos Carnavais, como “Vizinhas Faladeiras” do Pau Miúdo, “Primeiro Nós” do Largo do Cruzeiro, Camafeu fazia do Mercado um ponto de encontro de “batuqueiros”. Riachão conta que esse era um lugar já tradicional de samba nessa época, pois além de ter a presença de Camafeu e de capoeiristas famosos como Mestre Bimba e Pastinha, havia muitos tocadores de instrumentos de percussão, violonistas, como o “Irmãozinho Cego”, “que tocava violão em troca de esmolas”, além de nesse período, ter presença certa de repentistas que faziam desafios e duelos no centro do Mercado, e que atraía seus admiradores e aspirantes.

As rodas no Mercado aconteciam geralmente ao meio dia, no intervalo do almoço do alfaiate Riachão, e na escapada da estiva de Camafeu. Essas eram as mais leves e podia surgir da afinação de um instrumento. “Ou de uma parminha de mão”¹⁹⁷. Era quase um diálogo cantado, onde os presentes “relaxavam antes de voltar pro batente”. Ou no final do expediente entre os barraqueiros.¹⁹⁸

Havia também as rodas de sábado a tarde, que já tinha contornos de uma apresentação pública, os sambadores levavam seus instrumentos pessoais, procuravam exercitar seus versos e exibir-se a altura de seus espectadores que lotavam os arredores do Mercado. Os instrumentos indispensáveis para os sambas de roda eram o pandeiro, o chocalho, a marcação, o tamborim, o atabaque, a maraca, e principalmente as palmas das mãos que davam a base rítmica.¹⁹⁹

Mas havia também as rodas de samba mais disputadas entre os versadores, que faziam verdadeiros duelos, onde o vitorioso era o samba, que nesses encontros se afirmava como o espaço de exercício livre da arte.

¹⁹⁶ Jorge Amado “Bahia de Todos os Santos”, p. 245.

¹⁹⁷ Entrevista com Chocolate da Bahia concedida à autora em 06-08-2000.

¹⁹⁸ Chocolate da Bahia, 06-08-2000.

¹⁹⁹ Entrevista com Riachão concedida á autora em 02-06-2005.

Durante a década de 1950 estas rodas já são conhecidos pontos de encontro de intelectuais como Jorge Amado, Carybé, Vinícios de Moraes e tantos outros boêmios e literatos que acompanham esse movimento autônomo da cultura popular com admiração e como “fontes” de inspiração para seus romances, poesias e músicas.²⁰⁰

O Mercado era um espaço em que se vigorava uma certa autonomia da cultura popular, onde se podia experimentar uma certa liberdade de expressão. Claro que essa liberdade não se fez sem conquistas.

Lá também tinha presença garantida a *Polícia de Costumes*, tentando controlar a vadiagem potencial de seus freqüentadores mais assíduos e permanentes que entravam pela noite. Principalmente no período da ditadura de Vargas, que desenvolveu toda uma política de repressão à “desordem provocada pelo ócio” como uma das práticas de controle social desenvolvida no Estado Novo.²⁰¹

O que tornava esse espaço suspeito figurando constantemente nos Mapas de detidos por desordens. No dia 10 de janeiro de 1941, por exemplo, o carregador Elesbão Lemos de Brito, de 18 anos morador do Caminho de Areia é detido por “desordens” no Mercado Modelo. Ele e João Ferreiro de Santos, que sem profissão e sem residência dava motivos de sobra para soldado detê-lo praticando o crime da vadiagem no dia 10 de janeiro de 1941.²⁰² Os mapas não especificam quais eram os comportamentos potencialmente suspeitos de desordem. Podemos inferir que boa parte dos policiais encontravam no fato de estarem reunidos, bebendo, jogando capoeira, ou “praticando um sambinha”, elementos distantes das prescrições do regime, que reservava o horário do dia para o trabalho e o da noite para o descanso. Não havendo espaços legais para essas práticas culturais.

Essa memória produziu versos de sambas que eram cantados nas rodas de samba no Mercado Modelo, memórias de um lugar, compondo versos para um tempo:

Tava na roda de samba
Quando a polícia chegou
Vá trabalhar vagabundo
Seu delegado mandou”²⁰³

²⁰⁰ Entrevista com Paulino Camafeu concedida à autora em 10-11-2000.

²⁰¹ Adalberto Paranhos. O roubo da fala, op cit, p,

²⁰² APEB. Departamento de Polícia preventiva/delegacia de Jogos e Costumes Mapa demonstrativo, detidos cx41, pc-03.

²⁰³ Roda de Samba – samba de Chocolate da Bahia, in *Chocolate do Mercado Modelo da Bahia*, Salvador: Continental, 1974.

Versos populares que Chocolate da Bahia ouvia desde menino nas rodas do Mercado, e que ele completou: “O delegado não entende/ que o samba é uma forma de oração/ Poeta não vive sem samba/ E o samba não vive sem poeta não.”²⁰⁴

Chocolate da Bahia cresceu nesse ambiente e sempre presenciou as rodas de samba, que aconteciam regularmente no Mercado, quando ia entregar marmita para seu cunhado e lá ficava perambulando, procurando pequenos expedientes nos armazéns da rampa, carregando compras para ganhar algum trocado, ou ainda vendendo os cordéis de Cuíca de Santo Amaro. Assim garantia o pão e a presença naquele espaço.

Paulo Ormino na sua pesquisa fala sobre a presença desses “meninos” no cotidiano do Mercado Modelo:

Muitos permaneciam todo o dia no Mercado e suas imediações acompanhando os desafios de repentistas e violeiros, apreciando as “vadições” dos capoeiristas ou apostando nas rinhas de galos. Aos sábados eram freqüentes as rodas de samba. Nestes círculos se destacaram alguns meninos do Mercado, como Chocolate da Bahia e Paulinho Camafeu iniciaram-se e ficaram famosos como sambistas.²⁰⁵

Esses “meninos” sentiam-se atraídos por aquele mundo, pela “fartura de comida” e de conhecimento que adquiriam a cada dia com o mestre Camafeu de Oxossi. Lá Chocolate da Bahia aprendeu a tocar quase todos os instrumentos de percussão, berimbau, maraca, agogô, tamborim, atabaque. Aprendeu os refrões de samba nas rodas, como “Dona Maria do Camboatá/ Ela chega na roda/ Ela manda botá”. Aprendeu a cantar no ritmo do samba e da capoeira. “sempre participava das rodas de capoeira tocando um berimbau.”

Quanto mais se interessava, mais conhecia e quanto mais conhecia mais ia utilizando aquele saber para construir sua identidade, ter um ofício, que ao mesmo tempo dava-lhe prazer e proporcionava um sustento. Essa foi a sua iniciação musical. Sua capacidade de memorizar os refrões e criar pequenos versos, logo vai sendo estimulado por Camafeu, como algo a que deveria se apegar, como um grande valor, a sua capacidade de responder nos versos as expectativas que os refrões da roda lhe colocavam:

“Foi a partir daí que eu conheci esse personagem grande da minha vida chamado Camafeu de Oxossi. Que me ensinou muitas coisas, não só como tocar

²⁰⁴ “Roda de Samba”. Samba de Chocolate da Bahia in: *Chocolate do Mercado Modelo da Bahia*. Rio de Janeiro: Som Livre 1977.

²⁰⁵ Pulo Ormino, *A Alfândega e o Mercado*, op, cit, p, 61

um instrumento musical, nem de música. Mas de experiência de vida, de como um negro podia se afirmar pelos seus valores e ele era uma pessoa muito convicta de que ele era um grande.

Chocolate diz que desde novo cantava os refrões de rua e foi através dos sambas, das rodas que descobriu um caminho para “ser alguém”. “Pois era muito chato não ser ninguém, tomar ponta pé de polícia e ser levado para delegacia para fazer fachina”. Foi nesse ambiente que aprendeu que com a música podia além de ganhar uns trocados, podia ter uma identidade já bastante reconhecida naquelas rodas, a de sambador, cantor e compositor de sambas, inventor de ritmos. “Camelô de ilusões”²⁰⁶.

A minha convivência com o mundo do samba vem do fato de eu ser do Mercado Modelo, então a minha intimidade era com o quadrado dentro do “quero ver descer/ quero ver subir/ ô b-a - ba, b-e -be, b- i - bi/ quero ver as cadeiras bulir”. Então eu como não tinha uma escola de música. Esse quadrado de samba que está no sangue, que ta no pé. Eram os ruídos que eu ouvia. Esses quatros tempos, um dois, três, quatro, que é a batida rítmica do samba. Isso eu acredito que todo baiano é, todo barraqueiro do Mercado Modelo, muito mais, todo rampeiro, todas as pessoas que estão vivendo assim em volta do candomblé, de lendas, de rodas de capoeira.

Segundo Chocolate a memória de antigos refrões alimentava sambas novos. E aí residia uma peculiaridade do samba de roda praticado no Mercado. Tinha características muito próprias de um samba de roda urbano, que nascia da espontaneidade e gingado dos frequentadores, barraqueiros, capoeiristas, identificados com os ritmos e os sons presentes na cidade do Salvador, mas ao mesmo tempo tinha um compromisso de absorver as influências de sambas de outras regiões, já que o Mercado se posicionava como um canal de comunicação com o “mundo negro do Recôncavo”, onde se praticava muito samba de roda. “Era um samba do Recôncavo olhando para a cidade”²⁰⁷. Assim Chocolate definiu o samba de roda baiano deste período.

Aí está uma das principais características do samba que se manifesta na produção coletiva de bens simbólicos, que ficaram registrados nas memórias desses artistas e das rodas. Também a sua interdependência com os espaços de produção. A música estava nos

²⁰⁶ Entrevista com Chocolate da Bahia concedida á autora em 08-07-2005.

²⁰⁷ Entrevista concedida por Chocolate da Bahia à autora em 15/11/2000.

espaços de trabalho, no intervalo das refeições de Riachão, numa escapada da estiva de Camafeu, estava entre a venda de um instrumento e outro, nas mãos de Chocolate:

Tocava bem o berimbau, batia o atabaque, cantava para vender melhor os instrumentos, então começou a fazer parte do meu dia-a-dia, cantar: “Me dá berinate que eu já to quase doidão/ me dá berinate com batida de limão”. Eu cantava isso e logo se fazia uma rodinha de samba sem vergonha.²⁰⁸

Nos meses de Janeiro, por ocasião da festa da Conceição o Mercado se tornava então, o maior território de encontro de músicos, de todos os cantos da cidade. Era o seu grande festival, onde os versadores faziam duelos imprescindíveis para o exercício da criatividade, da improvisação, do vocabulário e do ritmo, esses valores iam configurando a personalidade artística dos músicos. E Riachão não perdia um, lembra que esses encontros foram os responsáveis pela sua capacidade de repentista que levou como um estilo de fazer sambas.

Lá encontrava os maiores malandros da cidade, que como ele faziam o samba numa primeira parte fixa e a segunda parte eram versos improvisados na roda, ganhando quem versasse mais. Conta de um duelo inesquecível:

Eu tive a oportunidade na festa da Conceição, eu versei com oito homens, se não foi uns dez. Porque saíam quando viam que o malandro tava forte, vinha outro, e saía versos e mais versos da minha mente repentinamente, ainda me lembro a lua avinha saindo por cima do Mercado Modelo, do Elevador Lacerda, eu tirava verso com a lua, foi uma maravilha, uma apoteosi, por causa desse samba na minha juventude e daí em diante só deu música, e malandragem, jogava muita capoeira e para mim foi bom demais.²⁰⁹

Esses duelos e desafios se transformavam em importantes disputas simbólicas no seio da própria comunidade. Essa era a forma de exercitar a capacidade de traduzir em versos, todo o sentido de uma existência. Os duelos eram repentes, que tinham um refrão, fixo, “onde o sujeito contava uma história” e a segunda parte, eram os versos improvisados, quem versasse mais ganhava: “Amigo segure o verso/ se não segura caiu”.²¹⁰

Era nesses encontros que a música se realizava enquanto matriz estética que informava as regras de se fazer bons versos dentro do ritmo, e o talento para envolver os

²⁰⁸ Entrevista realizada com Chocolate da Bahia concedida à autora em 06-05-2000.

²⁰⁹ Entrevista com Riachão concedida à autora em 08 de junho de 2005.

²¹⁰ Entrevista com Riachão concedida á autora em 10-08-2000.

participantes. A responsabilidade e a atenção na hora de dar o recado, onde tem que improvisar, ter a habilidade de captar o momento e aproveitar os elementos que compunham o cenário, como a lua que inspirou Riachão neste dia. E também aqui iam se afirmando as escolhas desses sujeitos e suas respostas. Escolhas, por exemplo, dos caminhos a seguir diante das questões que a sociedade lhes colocava. Escolhas sobre o samba, sobre a “vadiagem”, porque como esses encontros nas praças e madrugadas, eram estigmatizados, a questão era: ser trabalhador ou malandro?

Esses duelos eram uma prática cultural que marcava presença em todas as festas de largo da Bahia, nas rodas do Mercado Modelo, e em algumas praças tradicionais como a Praça Municipal, segundo queixa de um jornalista, que flagrou “dois desocupados” fazendo desafios “bem debaixo do gabinete do prefeito”.²¹¹

Os sambas que nasciam nesses encontros circulavam pela cidade levados pelos sambistas que se encontravam nas festas, era cantado pelas batucadas no Carnaval e na quarta-feira de cinzas voltava para o Mercado, para o registro da memória. Havia um circuito próprio de produção, circulação e recepção dos sambas, que revelava suas condições materiais de existência²¹². As rodas do Mercado funcionaram ainda, como palco para lançamento de novos sambas, legitimavam sambas de domínio comunitário e consagravam tocadores, cantores e dançarinos.

Antes de entrar no rádio Riachão já era conhecido na cidade, de se apresentar em aniversários, em todas as Lavagens do Bonfim, de N^a Senhora da Conceição da Praia, das batucadas “Malandros do Amor” e “Deixa a Vida de Quelé” e presença nas rodas dos bambas no Mercado. Já era reconhecido pelos que consumiam a sua arte, por pessoas que circulavam pelos mesmos espaços. Riachão não dependeu de um meio de comunicação de massa para difundir sua arte, pois havia na sociedade de seu tempo e ele ajudou a oxigenar com a sua musicalidade, espaços próprios onde essa música se realizava.

Riachão apostou mais na malandragem e no estímulo que recebia nas rodas e pensou: “Eu com um pandeiro, um amigo no violão, o outro no cavaquinho, podemos

²¹¹ “Samba em plena cidade” A Tarde, 18 de maio de 1947.

²¹² Roger Chartier. *A Nova História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

formar um grupo. Aí combinei com os companheiros pra gente ir procurar locais para se apresentar.”

3.3. O samba no Rádio

A história do rádio baiano acompanha o movimento mais amplo de acontecimentos que marcam transformações importantes na radiodifusão brasileira durante a década de 1930.

A Rádio Sociedade da Bahia a primeira do Estado, fundada em 1923, resistiu bastante à entrada de sambas em sua programação e principalmente de sambistas nos seus estúdios. Esse perfil só começa a mudar consideravelmente, nos anos finais da década de 1930 e início da década de 1940, quando o cenário da radiodifusão vai conviver com diferentes interesses em questão.

A Rádio Sociedade do chalezinho do Passeio Público insistia nos seus programinhas ditos lítero-musicais, aos últimos arquezos do período grêmio de letras e artes, diretoria de croasê, sócios de carteirinha, colaboradores de salão, recrutado entre professores e artistas elitistas, visante ao aparente gosto da burguesia dominante.²¹³

Segundo Costalina a entrada em cena de algumas emissoras concorrentes, disputando a atenção dos ouvintes vai causar um “rodamoinho no manso lago azul do rádio baiano”²¹⁴. Essas rádios passam a direcionar a sua programação para um público mais amplo. Começam a divulgar recados populares e a convidar a presença de “Bambas”, para audições nos stúdios. No dia 8 de janeiro de 1937, a Rádio Clube, que se intitulava “a voz do Imparcial”, anunciava nas páginas deste jornal, a presença da escola de samba, “Primeiro Nós, do largo do Cruzeiro. aos estúdios da querida PRF-6”.²¹⁵

São essas pequenas estações de rádio, movidas por interesses comerciais, que vão pressionar a abertura na programação da Rádio Sociedade, que tinha maior poder de

²¹³ Antônio Rizério. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Salvador: COPENE, 1993, p, 30.

²¹⁴ idem

²¹⁵ *O Imparcial*, 8-01-1937

irradiação, em todo o Estado da Bahia. Percebia-se, então que não dava para manter aquele espaço enquanto empresa comercial se não atraísse o público, os “ouvintes” que já eram presença garantida nos Cafés que sintonizavam na Rádio Nacional carioca. Batatinha nos fala de sua experiência nesses primeiros anos de rádio na Bahia:

Quando o rádio surgiu, e ainda por algum tempo, não era todo mundo que tinha condição de comprar um aparelho. Mas eu gostava muito de ouvir. Eu morava ali na rua do Bispo e tinha próximo Café Glória. Eu e vários rapazes ficávamos na porta. A gente se juntava e falava vamos ouvir rádio no Café Glória, e isso era uma diversão para a gente. A gente ouvia os programas do Rio de Janeiro.²¹⁶

Riachão e Batatinha registram que nessa época já há uma significativa produção de sambas locais, que alimentavam o dia a dia das batucadas que desfilavam durante o Carnaval e que embalavam todas as festas da cidade, circulando em espaços alternativos como o Mercado Modelo, por exemplo. E em contraste as rádios locais que não davam espaço para o trabalho desses músicos, limitando-se a reproduzir as músicas que vinham gravadas do Rio de Janeiro.

Segundo Batatinha: “a gente fazia nossa musiquinha aqui, mas não tínhamos abertura para gravar ou mesmo se apresentar no rádio. No rádio praticamente só tocavam coisas vindas do Rio de Janeiro.”²¹⁷

Logo que começaram os anúncios de abertura dos primeiros programas na Rádio Sociedade, no início da década de 1940, Riachão convidou os companheiros, Tavinho no cavaco e Paulo Bamba no violão e combinaram de se apresentar na rádio Sociedade da Bahia. “A primeira ida não deu certo, era um diretor aqui da Bahia, não quis nem ouvir a gente, disse: aqui nós estamos é precisando de mulher.”²¹⁸ Era a época das cantoras do rádio, sucesso no Rio de Janeiro.

Logo depois com a necessidade de popularizar essa rádio, muda-se a direção e abre-se o espaço para artistas da terra cantarem na sua programação. Essas rádios passam a absorver grande parte de músicos que já são conhecidos nos circuitos da festa e nos espaços tradicionais de samba.

²¹⁶ “Homenagem a Batatinha” - Revista da Bahia – 1997, p. 10/11.

²¹⁷ idem

²¹⁸ Entrevista realizada com Riachão concedida a Jackson Paim em 21/03/2003.

A Rádio ainda funcionava, no Passeio Público, atrás do Palácio da Aclamação, e foi lá que Riachão, o conhecido sambador mudou-se dos espaços das festas da cidade, para os microfones da Rádio, pelo menos nas manhãs quando abria o programa cantando músicas sertanejas e sambas. Os programas de samba começam quando a rádio passa a pertencer ao grande grupo dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, precisamente em 1943.

É neste contexto que surgem os programas de auditório nas Rádios Sociedade da Bahia e paralelamente na Rádio Excelcior, as duas maiores neste momento, e que vão ser decisivas para a história de nossos sambistas.

Do Recife veio Antônio Maria, para dirigir a rádio e de sua iniciativa nascem os programas de auditório, “Campeonato do Samba” e “Pindorama”, ambos especificamente de samba. Para atrair os aspirantes a artista naquela época, anunciou nos jornais do grupo, a abertura do programa para os interessados em samba, além de sair convidando crioulos “que tivessem a jinga”, pois não havia na cidade, sambistas que vivessem exclusivamente da música, a maioria possuía ofícios que ocupavam os seus dias, como por exemplo, o office-boy Oscar da Penha, que foi abordado por Antônio Maria nos corredores da redação do jornal Diário de Notícias, que nesta época funcionava no mesmo prédio da rádio, na Associação Comercial:

“Quando o Antonio Maria chegou, eu era office-boy da redação do Diário de Notícias. Aí eu estava por ali, na portaria, com a pauta de uma música na mão quando o Antonio Maria passou do jornal para a rádio e perguntou se eu gostava de música. Eu respondi que sim. Ele disse então faz muito bem, perguntou se eu gostava de samba. “Gosto, sim senhor”.²¹⁹

O office-boy e logo depois, gráfico do Diário de Notícias aceitou o convite do destino, já que não atrapalharia a sua real profissão “prelista–emendador”. Mais tarde transformado em Batatinha, grande compositor de ritmos e de histórias da música popular de Salvador. O samba jamais lhe tirou de sua condição de gráfico, de operário do jornal, onde trabalhou a vida inteira. Já a oficina do jornal, essa, muito menos, não conseguiu tirá-lo do samba.

No programa constava um auditório formado por uma platéia expectadora que participava ativamente do seu desenrolar, aplaudindo, vaiando, cantando e até dançando, ou

²¹⁹ “Homenagem a Batatinha” - Revista da Bahia – 1997, p, 10/11.

melhor, sambando, nas dependências do Palácio do Governo, primeira sede da Rádio Sociedade, e logo depois no Teatro Guarani, na Praça Castro Alves.

O programa “Campeonato do Samba” começava às 10:00h da manhã e era realizado aos domingos. Esse programa contou com a participação da maioria dos aspirantes a cantores de samba da cidade, Tião Motorista, Nelson Silvério, Walmir Lima, Panela, Garrafão e tantos outros, que mudaram definitivamente o perfil do rádio baiano, fazendo dele um espaço de produção de canções e de ritmos novos.

Os sambas eram cantados e no dia seguinte tinha a repercussão. Esse ambiente exige a composição de canções. Batatinha levou um tempo para assumir, a autoria pois o contexto que lhe inspirava falar sobre trabalho, não inspirava confiança, podia a qualquer momento ser confundido com um rebelde. Conhecia os limites de um espaço onde era comum a presença de soldados do exército, nas apresentações do programa.

Normalmente, os programas se mantinham através do patrocínio de anunciantes, comerciantes baianos e indústrias sediadas na Região Sudeste do Brasil. Os programas de auditório contavam com a participação do público, “que pagava para entrar, como se fosse um cinema”,²²⁰ eram animados por apresentadores, cantores, compositores e orquestras ao vivo.

É a partir desses programas de rádio que esses sambistas, passam efetivamente a serem considerados “autores”, a ter nome artístico, o de Batatinha foi jogado ao vivo no ar, pelo diretor do Programa, em 1943:

Eu fui escalado para cantar no programa e, neste dia, o auditório estava cheio. O Brasil havia acabado de romper relações com os países do Eixo e tinha bastante soldados na platéia. Então, na minha vez, o Antônio Maria, anunciou: “E agora com vocês, o sambista Oscar da Penha, o Batatinha”. Largou no ar. E todo mundo deu risada. E tinha que ficar, pois todo mundo ouvia rádio, né?²²¹

Riachão vivenciou o momento exato em que o Rádio passou a ser um dos principais espaços de produção e difusão dos sambas na cidade, e aos poucos vai cada vez mais mudando o seu caráter de difusora de músicas para casa de espetáculos. Para Riachão a entrada no rádio, trouxe mudanças na própria forma de se relacionar com a música.

²²⁰ Perfilino Neto citado em Ari Lima. A experiência do samba na Bahia – práticas corporais, raça e masculinidade. Tese de Doutorado, UNB, 2003.

²²¹ Revista da Bahia, op. cit., p. 23.

Inicialmente o rádio é um espaço de trabalho que requer do artista uma disciplina igualmente rigorosa em horários, em disposição física, principalmente para aqueles que se tornam *Cast* fixo da Rádio, como foi o caso de Riachão, que abria a programação da Rádio Sociedade da Bahia, todos os dias às 5:00 horas da manhã. Inicialmente com seus companheiros, mas logo esses vão ficando pelas madrugadas da Bahia, garantindo a existência de outras rodas de samba. Logo nos primeiros programas Riachão começa a ter problemas com seus companheiros:

Meus colegas eram do tempo da cachaça, eu também, bebia muito, mas eu era responsável, e meus colegas não eram. Teve manhã de programa de eu ir buscar o colega, e o colega estava cheio de cachaça, compreendeu e ele era o cabeça para tocar o violão, aí o Antônio Maria que dirigia o programa, disse a partir de hoje você vai tocar sozinho.²²²

O sambista que vinha das rodas, das batucadas, dos ternos, dos ranchos, dos duelos, sempre em grupo, sempre como parte de um todo passa a fazer seu samba só. Agora é Riachão, que deve agradar ao público, e não mais envolver a roda, ou fazer a roda girar. É o artista que deve subir ao palco e apresentar sua canção individual, que pertence a um autor e que pode se realizar independentemente dele. É no espaço do rádio que se dá a primazia do cantor e da canção, juntos ou independentes.

O malandro Riachão se via diante de um novo dilema, “seguir o barco sozinho”. Ter que abrir mão de seus parceiros para poder garantir sua permanência naquele espaço. Tinha que desenvolver novas respostas para as questões que a vida lhe colocava. Passa então a reinventar-se a si próprio e ao samba.

É nesse momento e no espaço do rádio que esses sambistas vão dar importância maior à canção, como moeda que se realiza independentemente do artista, mas aí também acontece o “reverso da medalha”, pois ao perder algumas das características originais, os sambistas desenvolvem outras, que vão aos poucos reassumindo a sua ligação com a comunidade da qual fazem parte, agora na condição de seu intérprete. Que expressa o que se sente, o que se faz. Canta num discurso transitivo, sem intermediários. Aproveita o espaço do rádio e a primazia da canção para comunicar suas impressões e leituras dos acontecimentos.

²²² Entrevista com Riachão concedida a Jackson Paim em 06-07-2003.

A partir da canção os sambistas expressavam o desejo de estar com a turma. Riachão e Batatinha fazem de suas canções individuais um retrato do coletivo. Passam a fazer crônicas dos acontecimentos, a cantar reivindicações suas e de um grupo mais amplo que partilhava os mesmos sentimentos e valores. E mais ainda passam a fazer desse público os seus novos companheiros.

Riachão era mestre nisso. Cantava com todo o corpo. Como ninguém sabia provocar o público e obter um retorno do mesmo. A isso se juntava o fato de interpretar canções de fácil apelo, cujas letras eram crônicas de fatos conhecidos, com um leve apelo erótico, com arranjos e fragmentos textuais de canções de domínio comunitário.²²³

As músicas cantadas no rádio, nessa época, alimentavam o repertório dos grupos de samba e de artistas como João Gilberto que em 1950 leva algumas canções de Batatinha para o Rio e não lhe dá resposta. Ou Jackson do Pandeiro que como resposta a Riachão, gravou, “Meu Patrão”, e não colocou o seu nome.

É nesse espaço do rádio, um veículo de comunicação por excelência que o samba vai assumindo o seu caráter de Porta-voz, onde se tinha a exata noção da repercussão de determinados temas, os sambistas aproveitam para cantar suas necessidades e expectativas em relação ao trabalho e ao próprio samba. Vamos tentar ler nas páginas o que os sambistas cantaram.

²²³ Arivaldo Lima, op cit.

Capítulo IV

Samba, Porta-Voz da História

“O que vai acontecer
Só o meu samba vai saber
Pois ele será o porta-voz
Da minha declaração”

Batatinha²²⁴

A canção do samba ocupa um lugar muito especial na história da produção cultural brasileira. Na composição das letras e no ato de cantar, os sambistas construíram uma linguagem que se afirmava na capacidade de cantar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais, sem qualquer distanciamento, a partir de um discurso direto, assumindo definitivamente a sua função de “porta-voz da história”.

Pensá-la enquanto um documento histórico não a torna menos polissêmica, nem ignora suas características estéticas indelévels, mas acrescenta a esses aspectos a sua função de testemunho; um testemunho singular, subjetivo, cheio de intenções e passível de diversas interpretações, mas necessariamente ancorado em contextos históricos específicos. A canção é um produto cultural concreto, pois a sua subjetividade artística, representa e é representada por um grupo social que lhe é determinante.”²²⁵ O grupo social é quem lhe confere sentido, é quem lhe fornece os motivos, os temas, e numa relação de troca, é também quem recebe seus versos, lhes dá movimento, repetindo-os, incorporando-os em falas, em conversas, em exclamações. “O patrão é meu pandeiro”²²⁶.

A canção do samba compõe um caminho que percorre a fala cotidiana, as conversas, os comentários, os desabafos, os choros, os lamentos, que repercutem em casa, na própria experiência, mas também, na observação do outro, do próximo, essa é a fonte de inspiração, como diz Batatinha: “Inspiração é quando tudo se acumula”. É o produto desse acúmulo, dessa inspiração que fornece os temas do samba: uma declaração de amor, um protesto

²²⁴ Indecisão, samba de Batatinha, *Diplomacia*, Salvador: Emi, 1998.

²²⁵ Marcos Napolitano. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79.

²²⁶ “O Patrão é meu pandeiro”, samba de Panela e Garrafão, composto na década de 1940. in: *Sambas da Bahia – Batatinha, Riachão e Panela*. Salvador: Philips, 1973.

deliberado, um desabafo, um “pedido de licença ao sofrimento”, para cantar a alegria de um samba, mas também uma resposta para as imposições das autoridades. É nessa perspectiva que a canção do samba pode ser pensada como fonte para a história.

Foi nesse sentido que Maria Ângela Salvadori, analisou os sambas malandros do Rio de Janeiro, enquanto uma experiência musical onde as classes populares cariocas registraram parte considerável da sua memória e da sua história.²²⁷

Mistura de crônicas da cidade e poesias individuais, as canções registraram aspectos fundamentais do cotidiano das classes populares de Salvador. Nos versos das composições desse período, fixam-se algumas das principais características do samba baiano: a letra como crônica de Salvador e da vida nacional. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão – todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Batatinha e Riachão. Havia também os temas polêmicos, como em 1951, um impasse na Câmara Federal sobre o pagamento de um Abono de Natal²²⁸ para o funcionalismo, foi traduzido em versos por Batatinha: “Calma Hélio/Não vá em todas/ Que você pode acabar muito mal/ O seu abono de Natal/ Vai sair depois do Carnaval.”²²⁹

Calma Hélio! tenha paciência não confie tanto assim no que dizem. Essa canção registra a ação deliberada do sambista em expressar a sua opinião sobre questões que estavam em pauta nos debates daquele momento. Mas essa voz vem recheada de humor e ironia, debochando dos discursos oficiais. Esses são seus instrumentos de crítica e interpretação da realidade. Essa é a forma de intervenção política que caracteriza os sambas desse período. Intervenção que se manifesta na criatividade, na esperteza e na astúcia para desmascarar os discursos oficiais e ao mesmo tempo não revelar suas intenções explicitamente.

Essa foi uma das características dos sambas de Batatinha, compositor que sempre procurou registrar nas canções acontecimentos do seu cotidiano, pelo menos aqueles que despertavam a emoção capaz de inspirar uma narrativa poética: – “Tudo era motivo para compor. Qualquer coisa dava samba: uma namorada que tive, chamada Maria, um pedido

²²⁷ Maria Ângela Borges Salvadori. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1990, p. 35.

²²⁸ O Diário de Notícias na edição de 09 de janeiro de 1951 noticiava: “A sugestão de pagamento de uma gratificação de fim de ano aos funcionários serviu de pólvora para o estopim comunista”..

²²⁹ “Calma Hélio”, samba de Batatinha composto em 1951.

de aumento de salário que não foi aceito, um barulho no bonde que ia pra Liberdade.”²³⁰
Essa rusga virou um samba, “Seu Condutor”²³¹, muito tocado nas rádio de Salvador na década de 1940:

Seu Condutor
Eu não quero confusão
Sei que a passagem desse bonde
É de 50, mas eu lhe dei três de vinte
Corresponde a sessenta
Passa pra cá meus 10 de qualquer maneira
Se não eu sou capaz de praticar uma asneira

Na crônica diária, nas pequenas desavenças da vida concreta, os compositores debateram situações comuns aos seus contemporâneos, revelando solidariedades quando expressavam a consciência de problemas cotidianos comuns à população pobre de Salvador. Isso se esclarece quando observamos a afirmação de Batatinha, de que o samba era um meio de expressar sentimentos e emoções que não se limitavam a sua experiência individual, mas também pertenciam a outras pessoas: – “A gente está aqui conversando, quando sai encontra logo um quadro triste, uma criança abandonada, uma pessoa mutilada, sem amparo, sem nada... Dá uma agonia né? Essa tristeza que eu canto pertence a essas pessoas”.²³²

Riachão então ficou conhecido como o cronista musical da cidade: “Tudo que acontecia de importante na cidade, eu chegava com uma música no rádio. Lembro de uma baleia na Praça da Sé, que toda a cidade foi ver, eu cheguei e fiz o samba “O Umbigão da Baleia”, “Teve uma onça que fugiu do zoológico”, “Uma queima de Judas”.

De fato, foi compondo canções que esses sambistas registraram algumas expectativas e necessidades das classes populares de Salvador. Expectativas em relação a mudanças nas regras de funcionamento da sociedade e na forma de exercício do poder que estava, por exemplo, nas mão do Patrão. Exigiram desse personagem do mundo do trabalho menos rigidez nos horários, reivindicaram aumentos de salários, e o respeito a direitos costumeiros inalienáveis como o direito de sambar no Carnaval ou na Lavagem do Bonfim. Nos sambas lembraram-lhe que a sua humanidade era igual a do operário, de quem exigia

²³⁰ “Batatinha 50 anos de samba”, Jornal A Tarde, 24 de Abril de 1988.

²³¹ “O Condutor”, samba de Batatinha, década de 1940.

²³² “Ministro do Samba”. Correio da Bahia, 05 de outubro de 2003.

esforços desumanos. Nos sambas registraram ainda as suas necessidades de “matar a fome”, de encher a “barriga vazia”. Questionaram também as ideologias de progresso que apresentavam o desejo de riqueza como uma ambição geral da Humanidade, mostrando que suas ambições eram outras, e correspondiam a homens e mulheres que ainda lutavam pela liberdade de sambar, de ser donos de seus corpos, de poder gerir as horas dos seus dias para contemplar a lua, fazer festas, brincar, festejar a vida.

Na poesia do samba baiano o malandro foi protagonista nos palcos do imaginário popular. Na melodia esse personagem dialogou de igual para igual com o Capital, e com tudo o que este representava: a exploração, a dominação, o autoritarismo. Criticando as regras do jogo através do qual o Estado afirmava que o trabalho e a ordem geravam riquezas, os sambistas cantaram: “Muita labuta e nota curta”. Eles mostraram nos sambas as expectativas e os valores do povo pobre de Salvador. Vamos a eles!

4.1 - “Cada macaco no seu trabagalho” Representações sobre o trabalho nos sambas de Salvador

Em 1943, Antônio Maria chamava ao ar “Agora com vocês, Oscar da Penha, o Batatinha, cantando, “O inventor do trabalho”²³³:

O Tal que inventou o trabalho
Só pode ter uma cabeça oca
Pra conceber tal idéia que coisa louca
O trabalho dá trabalho demais
E sem ele não se pode viver
Mas há tanta gente no mundo que trabalha sem nada obter
Somente para comer

O samba “Inventor do Trabalho” traz em sua narrativa poético-musical uma sutil interpretação das expectativas e frustrações da população pobre de Salvador em relação ao trabalho: “trabalhar e batalhar por uma nota curta”. Colocava, assim, em cheque a peça central do discurso ideológico da política populista de Getúlio Vargas, que durante as décadas de 30 e 40 se esforçou para produzir um tipo brasileiro – o homem trabalhador – que venceria os infortúnios da sua situação de pobreza a partir do trabalho e da disciplina.

“O Tal”, na gíria da época, queria dizer alguém muito esperto, mas nas colunas policiais, “tal” era com freqüência o complemento do nome próprio dos malandros ou contraventores. Era o sobrenome genérico que a todos reunia na família da contravenção. O uso irônico do termo “o Tal” para personificar o “inventor do trabalho”, o personagem que intitula a canção, sugere, portanto a idéia de que o trabalho foi inventado para alguém tirar vantagem do esforço alheio. O samba debocha e ridiculariza a ideologia do trabalhismo, na qual o trabalho produzia a ascensão social, superava as necessidades que se apoderam da vida humana concreta, elas sim responsáveis pelo descrédito. Na segunda parte da canção o autor personifica a necessidade e dirige a ela o seu protesto:

Contradigo o meu protesto
Com referência ao inventor
A ele cabe menos culpa do seu invento causar pavor
Dona necessidade que é senhora absoluta
Da minha situação
Trabalhar e batalhar por uma nota curta.²³⁴

²³³ *Inventor do Trabalho*, samba de Batatinha in: *Sambas da Bahia*, São Paulo, Philips, 1973.

O trabalho exige um esforço quase desumano, “insano”, “louco”, porém é o responsável pela sobrevivência humana. Sua análise é realista, exhibe os mecanismos de sua existência – “sem o trabalho não se pode viver”. Aqui ele se identifica com uma classe de explorados, partilha de seus valores e busca nesse grupo a legitimidade para confessar que o seu protesto não se refere tanto ao “inventor do trabalho”, mas à injustiça existente no próprio trabalho, incapaz de satisfazer as reais necessidades que se assenhoram da vida “de tanta gente no mundo”. Nesse verso o autor toma consciência do significado das regras que dominam a sua própria existência prática. Sente-se um explorado.

“As pessoas se encontram em uma sociedade determinada, experimentam a exploração, identificam pontos de interesses antagônicos, começam a lutar por estas questões e no processo da luta se descobrem como classe.”²³⁵

A exposição dos limites da ideologia trabalhista era uma temática quase obrigatória para o sambista. Uma prova de fôlego. Desenvolver cada vez mais a sua criatividade para sutilmente desgastar o teatro de representações do poder, fincado num discurso desmentido no cotidiano de milhares de homens e mulheres “que trabalham sem nada obter, somente pra comer”. A canção aponta a realidade que separa o trabalhador de qualquer ideal de riqueza, já que mal consegue satisfazer necessidades imediatas, como comer, mas com sutileza possibilita uma interpretação alternativa bem mais subversiva. A de que a riqueza não está ao seu alcance pela apropriação do “Tal” que “inventou o trabalho”.

Foi com esses versos que Batatinha começou a perceber que na composição dos sambas abria-se um espaço que poderia representar muito mais do que um simples jogo para escolher quem melhor cantasse o samba. A vitória neste momento preciso da história era de quem conseguisse falar ou cantar o que realmente pensava sobre conceitos caros à gramática do poder: trabalho, necessidade, pobreza, fome. Fazer combinações que feriam a equação do discurso que dizia que o trabalho mais a disciplina geravam riquezas e progresso, quando os sambistas viam apenas pobreza e necessidade. Essa era a “senhora absoluta”, principal responsável pela vida da maioria da população pobre de Salvador naquele período.

²³⁴ *Inventor do Trabalho* – Batatinha. In: Samba da Bahia.

²³⁵ Edward Paul Thompson, “La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clase sin clases?.” In: *Reuelta, tradición, y consciencia de clase*. Barcelona: Ed. Critica Gribaldo, 1979, p. 37. (Tradução livre).

Talvez por esse contexto ser tão determinante, a experiência do trabalho tenha sido bastante questionada pelos sambistas, configurando-se como uma das temáticas mais explícitas nos sambas. Estes traduziam diversas situações comuns aos seus contemporâneos, e desgastavam os projetos ideológicos de construção da nacionalidade brasileira, que viam no “trabalhador” o pilar de sustentação da Nação, em um contexto de “trabalhos”, onde apenas uma minoria era considerada “operário”, e ainda assim não via a superação da sua situação de pobreza pela via do trabalho.

Por conseguinte, uma outra questão era também enfrentar o mito de que o samba era o espaço do não-trabalho, da vadiagem, do ócio. Questão relevante porque no Estado Novo a ociosidade virara um crime contra o próprio Estado, já que pela Constituição de 1937 o trabalho era um dever de todos. Como os elementos da tradição cultural negra eram vistos como criadores potenciais de espaços de contravenção, e os sambistas como responsáveis por estimular a “preguiça e a revolta do trabalhador nacional”, naquela época todo o cuidado era pouco.

A reação dos contemporâneos de Batatinha, que ouviram o samba no auditório da rádio quando ele pela primeira vez o cantou, a história não registrou. Mas pela sua atitude ao cantá-lo podemos tirar algumas conclusões. Ao terminar de cantar o samba, Batatinha não teve coragem de revelar que a música era de sua autoria, de se auto-intitular como “autor”. Como ele mesmo relata, foi mais cauteloso: – “preferi sentir primeiro qual seria a reação da moçada. Porque sambista era tido como vagabundo, se eu dissesse que eu era compositor, eu tava arriscado a levar uma pedrada”.²³⁶ Não disse e não levou pedrada. Ele sabia que o sambista carregava o estigma de “malandro”, principalmente um autor de sambas com aquele conteúdo, que além de desmentir a eficácia do trabalho, ainda sugeria a apropriação indevida pelo patrão esperto dos frutos gerados pela “batalha do trabalhador”.

Ser compositor de sambas era assumir uma identidade, no mínimo suspeita, pois há sempre um descompasso entre o discurso e a ideologia de um regime, e as suas ações concretas, principalmente as cotidianas dos seus aparelhos repressivos. Com o samba não foi diferente. Incluído no programa A Voz do Brasil, apresentado como símbolo da Nação e usado em shows e atos públicos de louvação ao regime, ele não só era controlado e

²³⁶ Entrevista de Batatinha realizada por Leonel Bryner em março de 1976.

censurado, como os seus autores eram com frequência confundidos com malandros e vagabundos, como Batatinha fez questão de explicar.

Mas havia uma outra razão para essa suspeição generalizada contra os sambistas. A sua capacidade de dialogar com o mundo, de traduzir para uma linguagem poética e um ritmo musical carregado de memória, uma realidade popular contraditória e dissonante da sua imagem oficial. É nesse período que o samba definitivamente se proclama porta-voz da história. Pois esse era, ao mesmo tempo, o único canal de expressão e vocalização dos desejos, frustrações e opiniões do povo. Com a abertura dos programas de rádio, e da necessidade destes difundirem um produto que fosse consumido por todos, o samba é o escolhido, pois já tinha garantido a sua penetração no público. Não é demais lembrar o alerta publicado na revista *Cultura Política* por Martins Castello. O “reverso da medalha”, que Castello sinalizou, era justamente atentar para o fato de que os sambas não seriam facilmente manipulados, já que sua penetração se dava em larga medida pela produção de um discurso que dialogava com o mundo popular e mostrava suas contradições. O sambista malandro era claramente percebido como um porta-voz de impressões e sentimentos que não deviam se difundir.

Malandro, na verdade, era um conceito muito comum na época, um personagem da tradição de luta pela liberdade, pelo “viver sobre si”, que segundo Maria Salvadori²³⁷, encontra na produção musical brasileira das décadas de 30 e 40 um ambiente favorável para expor a sua vã filosofia. “O malandro” escreveu Claudia Neiva de Matos, “expõe a contradição das classes, contradição interna à sociedade global. Ele significa (converte em signos) a desarmonia existente no conjunto do sistema social”.²³⁸

No romance *Jubiabá*, editado pela primeira vez em 1935, Jorge Amado esboça um personagem – Antônio Balduino – sobre o qual seria interessante tecer alguns comentários. Baldo toca e compõe sambas, freqüenta o candomblé do pai-de-santo Jubiabá, e é um exímio lutador de capoeira. Essas seriam as principais características da sua personalidade livre, malandra. “Porque malandragem quer dizer liberdade”.²³⁹ Para o autor, no entanto, essas eram formas de luta do tempo da escravidão, e que não mais cabiam na modernidade.

²³⁷ Maria Ângela Borges Salvadori.op. cit.

²³⁸ Claudia Neiva de Matos. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p, 68.

²³⁹ Jorge Amado. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p, 318

Depois de sofrer muito Baldo “recupera a sua risada de animal livre”. Através da luta operária entra para a estiva, entra para o mundo do trabalho e lá aprende a verdadeira luta do negro livre.

Negro faz greve, não é mais escravo: que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi?

Baldo julgara que a luta aprendida nas noites do morro, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego.

A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve.²⁴⁰

Na obra de Jorge Amado, Jubiabá representa a construção de um tipo ideal, o do trabalhador consciente, numa trajetória que vai se encaminhar do ódio racial ao ódio de classe. Baldo é um homem que consegue vencer as barreiras impostas pelas estruturas sociais, que o empurravam para a malandragem, para a vagabundagem, para as lutas de capoeira, para os terreiros de candomblé, e para as rodas de samba. Com o trabalhador e grevista Antônio Balduíno acaba o negro Baldo que tinha ódio dos brancos. Primeiramente, Baldo crê na religião pregada por Jubiabá, depois nega-a passando a acreditar na luta organizada dos trabalhadores. “Ou seja, Jorge Amado deu-lhe a consciência.”²⁴¹ Sua visão revela a valorização do trabalho e da organização dos trabalhadores como o único caminho para se romper com a servidão. Isto porque, para não ser mais escravo, era preciso livrar-se da mentalidade servil, ou melhor, era necessário adquirir uma determinada consciência de classe, que só seria a verdadeira se tivesse uma perspectiva de transformação social cujos referenciais encontravam-se no partido da classe operária. Se o Estado, a polícia e a grande imprensa pretendiam a regeneração do malandro, a proposta “revolucionária” da esquerda exige dele o mesmo.

O que nos interessa aqui é recuperar o conceito de malandro que Jorge Amado utiliza e atentar para como ele é construído em antagonismo com o conceito de trabalhador. Mais ainda, interessa-nos marcar que o autor acaba descredenciando práticas culturais tradicionalmente negras, como a capoeira, o samba, o candomblé, que não deveriam ser utilizados como armas de luta contra a exploração, nem questionar valores como o trabalho.

²⁴⁰ Jorge Amado, *Jubiabá*, p, 319

²⁴¹ Ana Paula Palamartchuk. “Jorge Amado: um escritor de putas e vagabundos?” In: Sidney Challoub (org.) *A História contada: história social da literatura no Brasil*. São Paulo: Unicamp, p, 347.

No mundo imaginário do romance o autor consegue fazer com que o malandro Baldo abandonasse as suas práticas culturais e mudasse os seus mecanismos de intervenção na sociedade, reconhecendo apenas a luta sindical, nos moldes prescrito pelo Partido Comunista Brasileiro. Mas no mundo soteropolitano das décadas de 1940 e 1950, os trabalhadores da cidade continuaram compondo sambas e falando de modo indireto de exploração, de pobreza, “de muita labuta e de nota curta”; cantando situações comuns ao mundo do trabalho como a expectativa constante de melhorar de vida, tema da canção “Olha aí, o que é que há”, composta por Batatinha no início da década de 1940:

Ao amanhecer do dia quando o galo canta
Todo mundo se levanta se apronta pra trabalhar
Quando me levanto sempre escarronado
Tomo café vou batalhar enfezado
Bato meu ponto pra entrar na luta
Ganho tão pouco pra que tanta labuta
Vivo sempre esperando o meu salário aumentar
E o patrão vive dizendo que minha vez há de chegar
Olha aí o que é que há²⁴²

Batatinha conta que foi pedir para o seu patrão “colocar mais uns mireizinhos”, e ele lhe respondeu: “calma que a sua vez há de chegar”. Inconformado com aquela resposta, que achou bastante sonora, Batatinha resolveu transformar aquele sentimento de impotência em melodia, já que para ele o samba era “uma forma de protesto oculto ao trabalho, trabalhar e manter uma grana sempre no aperto”²⁴³.

Neste samba o autor traz algumas críticas fundamentais ao mundo do trabalho: a repetição e a monotonia – imagina-se o operário tomando todos os dias o mesmo destino; a massificação, explícita nos versos “todo mundo se levanta, se apronta para trabalhar”; o ritmo intenso e cansativo da vida – “me levanto sempre escarronado”. No fundo esses aspectos são um só. O indivíduo faz todos os dias o que todos também fazem, repete os outros e a si mesmo num destino pré-estabelecido. Abole-se a diferença, sufoca-se a individualidade. A melancolia e o desânimo “vou trabalhar enfesado”, compõem a imagem do trabalhador. E de novo, a figura do patrão é inserida de passagem no discurso para ser

²⁴² “Olhe aí o que é que há”. Batatinha, música composta na década de 40, cantada em entrevista concedida a Leonel Bryner em 1976.

²⁴³ Entrevista de Batatinha concedida a Paquito em 1996.

confrontada com a do próprio operário, apontando claramente para a noção da fronteira entre as classes.

O personagem do trabalhador, sempre correndo contra o tempo, “escarrerado”, sofre as imposições de um ritmo de trabalho que lhe diz a hora de levantar, não respeita os limites do seu corpo, que responde cansado e mal humorado, “enfesado”, e só lhe permite sobreviver a um dia-a-dia que se resume a muitas horas de trabalho e poucas horas de descanso. Revoltado ele se questiona: “Ganho tão pouco / pra que tanta labuta?” Para que trabalhar tanto, ser um “soldado da produção”, nessa batalha, nessa luta, se não havia recompensa? Essa pergunta marca o sentido do seu protesto, porque o samba só reivindica aquilo que o sambista considera possível obter. Contudo, reivindicar aumento de salário era uma questão polêmica durante o Estado Novo, regime que se gabava ter outorgado aos trabalhadores brasileiros a legislação trabalhista “mais adiantada do mundo”, mas proibia a greve e não admitia inconformismos, nem qualquer manifestação de protesto contra as bases de sua política.²⁴⁴ “E aí o que é que há?” Essa é a questão do outro, a do Patrão, que surpreso com a insatisfação de seu empregado, e alienado da sua situação, a ele responde que sua hora ainda não chegou. Estávamos em tempos de guerra. A hora era a da produção.

O Estado, através do discurso de Getúlio Vargas, dos seus Ministros e dos seus colaboradores, pregava uma verdade oficial, intocável, indiscutível. Criava um modelo de cidadão ideal, trabalhador, e que se via como o responsável pelo progresso da Nação, valorizando a riqueza e os bons valores cristãos, a família, e a ordem. Um mundo onde o capital vivia em harmonia com o trabalho. Isso porque, o Brasil era uma sociedade humana, democrática e em que o Estado reconhecia os direitos dos operários e os protegia. Era uma sociedade justa, onde as disparidades só existiam em função da diferença dos esforços individuais – quem mais produzisse mais retorno teria, maior enriquecimento obteria.

Esses eram alguns dos elementos de um discurso divulgado constantemente pelos veículos de propaganda do Governo, pelas instituições federais, estaduais e municipais, e também pelas escolas. Mas quando olhamos para a música popular produzida nesse período, o que mais nos chama a atenção não é tanto a capacidade do Estado em se apropriar e mudar o sentido da música do povo, mas a capacidade demonstrada por muitos

²⁴⁴ Sobre a “batalha da produção” e o esforço de guerra durante o Estado Novo, cf. Adalberto Paranhos. *O Roubo da Fala. Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*, São Paulo, Boitempo Editorial, 1999.

sambistas em preservar o samba daquela intervenção. A capacidade de fazê-lo com malícia, sem o enfrentamento direto. Os sambistas passaram a inserir na melodia o personagem do trabalhador e a experiência do trabalho, a partir do lugar de quem mais tinha autoridade para devassá-lo, mas de uma forma ambígua e malandra, como Claudia Neiva Matos já muito bem analisou.

Riachão também compôs alguns versos de samba para pedir “um aumento de dinheiro”:

Aumente meu dinheiro por favor
Lamento este meu triste penar
Só me dão quatro domingos
Aqui para cantar
Mas com que roupa eu vou me apresentar
Tenho um sapato, uma calça e uma camisa
E nesta lida eu fico a gritar
Sou sambista sou rancheiro
Mas não há jeito desta sina se acabar²⁴⁵

O operário “sambista” “grita” sem cerimônias a sua pobreza, a tristeza do seu penar, e pede um aumento de salário. O operário “sambista” “grita” sem cerimônias a sua pobreza, o pouco que tem de roupa, os poucos domingos que tem para cantar e o pouco dinheiro que recebe. Ao pedir um aumento revela que alguém é responsável pela sua condição.

Ao declarar: “sou sambista” sou “rancheiro”, afirma uma identidade. Diz ser alguém que canta, que se mostra e que por isso deveria expor-se bem, bonito alegre, mas, ao contrário, tem que mostrar sua tristeza, seus lamentos, mas também mostra sua ambição que contrasta com a carência e a humildade do sambista.

Mas o interessante aqui é notar, que a reivindicação tem um motivo claramente malandro – a farra, a festa, a brincadeira. Numa alusão direta ao samba do Noel Rosa e ao seu “com que roupa eu vou ao samba que você me convidou”, Riachão pergunta com que roupa ele vai se apresentar, lamentando o triste penar de só ter quatro domingos, logo ele, que é sambista e rancheiro, e por isso fica na lida a se perguntar quando é que sua sina (trabalhar de segunda a sábado) iria acabar.

O “trabalhador” é um personagem fortemente enfatizado e valorizado pelo contexto político da época e que entra definitivamente na composição dos sambas dos anos 40. Mas

²⁴⁵ “Não me persiga”. Samba de Riachão, composto na década de 1940.

ele aparece sempre acompanhado do principal elemento contrastivo do seu mundo: o patrão, o representante do poder, aquele que decide o valor monetário do seu esforço, e lhe impõe limites. “Só quatro domingos”. É também Riachão, que no samba “Não me persiga” apresenta o homem que por ganhar muito pouco lamenta só ter um sapato, uma calça e uma camisa para ir farrear, quem compõe a música “Meu Irmão”:

Me proteja doutor
Você é meu patrão
Eu estou com você
Você é meu irmão
Queira ou não queira
Tem que se trabalhar
Queira ou não queira
Tem alguém pra mandar
Queira ou não queira
Tem que ter um patrão
Mas no fim da história ele é nosso irmão

Neste samba Riachão expõe de forma bem peculiar uma proposta de negociação entre patrão e empregado. Mostra e reafirma a hierarquia do mundo, onde alguns sempre mandam e outros obedecem, em que não há liberdade de escolha, explícita no verso “queira ou não queira tem que se trabalhar”, e pede que este patrão o proteja. Porém, mesmo nesse samba conformista e que anuncia, talvez, uma proposta de conciliação de classes, há um elemento de certo modo perturbador. A proteção deve se dar não em razão da hierarquia e da distância social marcadas ainda no texto pela palavra designativa do patrão – o “doutor” – mas em razão da igualdade entre os seres humanos, da “irmandade” entre todos, o que configura uma relação entre iguais. Apela para os valores cristãos tão repisados na época para reivindicar melhores condições de vida. No entanto, difícil escapar da seguinte pergunta que fica no ar: se no fim da história todos são irmãos, será que a descomunal diferença de riqueza que separava o patrão do operário e caracterizava a estrutura social de Salvador tinha uma razão justa, de fato?

Nesse momento, a produção significativa de sambas que tematizam a questão do trabalho, do dinheiro, e a do lugar dos personagens o “patrão” e o “empregado” mostra que estas questões eram sensíveis, e não pareciam ser muito bem digeridas, nem muito menos aceitas naturalmente. Ao contrário, essa produção musical aponta que tais questões eram contraditórias e estranhas ao que o povo julgava justo. Ela parece querer dizer que a via de

transformação passava pela exposição pública de que havia interesses opostos. Através desses sambas mostrava-se, por exemplo, que a riqueza, sobre a qual tanto se discutia e se falava na época, era só para uns, estando intrinsecamente atrelada à fome de outros.

Eu vou cantar pra meu povo
da vida triste da nossa pobreza
Lá nós vivemos contente
Com nossos filhinhos
Não pensa em riqueza
Mas quando olha pra lata
Que não tem farinha
Ai meu Deus que tristeza
Quando nós vê nosso filho
Chorando no canto pedindo pirão
Até sem roupa nós passa
Mas a fome é que não²⁴⁶

Com esses versos o já conhecido sambador das festas populares soteropolitanas, Riachão, que também ainda era o alfaiate Clementino Rodrigues, abria o programa “Pindorama”, todas as manhãs na *Rádio Sociedade da Bahia*. Não deixa de ser interessante observar como essa poesia, aparentemente tão conformista e tão alheia à idéia de acumulação material, evolui para terminar em um grito de revolta – “até sem roupa nós passa/mas fome é que não”. Pobreza e riqueza, alegria e tristeza são sentimentos que se chocam e se anulam na presença da fome, realidade primeira e cotidiana da população pobre da cidade. E a obra de Riachão é marcada por esses sentimentos conflitantes. Nela existe uma fartura de versos inspirados nas falas populares sobre a fome – “eu de fome vou morrer? e você de barriga vazia também vai morrer um dia”; ou ainda, “de fome ninguém morre/ se afoga né? camarada” – confirmando que a presença da fome povoava o imaginário cultural popular soteropolitano.

Deve ter sido esse o motivo da pobreza ter sido apresentada, por Jorge Amado, como a principal atração da cidade, em 1945, na primeira edição de *Bahia de Todos os Santos-guia de ruas e mistérios da cidade de Salvador*. Neste livro, Amado convidou o turista para conhecer a realidade de Salvador, que contrastava com a beleza de suas praias, dos seus antigos casarões e da sua topografia, destacando o lado triste, pobre, miserável, quase “fúnebre” de Salvador. Ao falar dos bairros operários o autor disse que a fome era a

²⁴⁶ “Vida de Sertão”, Riachão, música composta na década de 40, manuscrita no acervo de Riachão.

perspectiva mais imediata, já que a população não ganhava o suficiente nem para comer e vivia numa rotina estafante, preenchendo as estatísticas de mortalidade infantil e de casos de tuberculose. Em mil crianças nascidas na cidade da Bahia, 385,38 morrem antes de completar um ano, escreveu citando estatísticas do Boletim Bio-estatístico do Departamento de Saúde da Bahia, de fevereiro de 1944. E concluiu : “Nesta cidade o coeficiente de mortandade é de 37,71 por mil habitantes. O coeficiente normal é de 12 por mil habitantes. O que mata tanto assim? A fome.”²⁴⁷

E é de fome que fala este outro samba de Riachão, intitulado “Pobre do Pobre”, uma canção que narra de forma bem realista a vida da família de um trabalhador:

Pobre do pobre
carregado de filho
isso eu posso afirmar
Ele se não trabalhar é um louco
mas o que ganha é tão pouco
Não dá pra se alimentar
Por causa da carestia
Sente a barriga vazia
É só o que se vê
Pega o trabalho às 6 horas
Larga às 18 horas
Sem comer, sem beber
Daí é que chegam suas lágrimas
Ele não pode cantar
Foge a alegria do homem
Vendo seus filhos com fome.²⁴⁸

A sua leitura com relação às regras do sistema estão bem claras: “se não trabalhar é um louco”. Ele sabia que sob o jugo de um Estado Novo que criminalizava o desemprego e fazia da carteira de trabalho uma porta de entrada para os direitos da cidadania, quem fosse taxado de vagabundo acabava indo parar na cadeia. Mas o trabalho não trazia o sustento, não matava a fome dos filhos. Apesar da tristeza e do desalento dos versos, a canção não

²⁴⁷ Jorge Amado. Bahia de todos os santos-guia de ruas e mistérios da cidade do Salvador. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

²⁴⁸ “Pobre do pobre” – Riachão canção composta na década de 1950 cantada em entrevista concedida a Alessandra Cruz em outubro de 2000.

deixa de expor os limites de uma política de valorização do trabalho centrada na idéia de que a pobreza era um mal a ser evitado e que a riqueza era um bem comum.²⁴⁹

Estávamos num período em que a ideologia política de valorização do trabalho e de reabilitação do papel e do lugar do trabalhador nacional era uma das principais armas de propaganda do governo Vargas. Promover o trabalho significava combater a pobreza, transformando o homem em cidadão. É especialmente a partir desse período, segundo Ângela de Castro Gomes, que a pobreza passará a ser considerada como um obstáculo para o desenvolvimento da Nação, e deixará de ser vista como inevitável. A República Velha era insistentemente criticada pelo seu imobilismo diante da “questão social”, e a ação de Vargas neste particular era enaltecida e propalada aos quatro ventos. Parecia que todos os problemas dos operários estavam sendo solucionados e que o trabalhador honesto vivia a contento, mas não era bem assim.

Já desde 1934, patrocinada pelo Instituto de Organização Racional do Trabalho (Idort), a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo vinha realizando pesquisas que começaram a demonstrar com dados científicos as precárias condições de vida dos operários brasileiros e o seu impacto negativo sobre a produtividade do trabalho. A última, realizada em 1942, e cujos resultados foram amplamente divulgados no mês de abril, concluiu o que muitos sambas já haviam dito em linguagem poética: no Brasil os operários trabalhavam só para comer e mal alimentar os seus filhos.²⁵⁰

Ora, falar da fome dos filhos é falar da família, e durante o regime ditatorial de Vargas este também foi um campo de forte investimento ideológico por parte do poder. A família era encarada como uma célula política primária. Era a base moral e econômica do homem, a razão principal dos seus esforços produtivos. Por isso devia ser protegida e incentivada. Propagava-se a imagem do operário pai de família. Passa-se a encorajar o casamento como um elemento de ordenação e controle da vida desregrada do trabalhador nacional. Prontamente uma produção de sambas registraram suas impressões sobre tal proposta do Governo. Os sambas cariocas cantavam “É negócio casar”. Na Bahia Riachão cantou:

Segunda-feira eu brinco

²⁴⁹ Ângela de Castro Gomes. “Ideologia e trabalho no Estado Novo”. In: Dulce Pandolfi, (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p, 66.

²⁵⁰ Ângela de Castro Gomes, idem.

Terça-feira eu descanso
Quarta-feira vou a missa
Beijar o pezinho do santo
Quinta e sexta vou trabalhar
No sábado vender tamanco
Oh compadre domingo é dia de Branco.

Casamento é bom
È na casa do Juiz
Bem vive quem tem 100 anos de namoro
Eu se não fosse casado
Não casava nunca mais
Oi compadre eu virava seca gás

A gente que é solteiro
A vida é mais mior
Trabaia o dia que quer
Só tem o seu corpo só
Hoje eu sou homem casado
Tenho em casa minha muié
Oh compadre seja o que Deus quiser²⁵¹

No samba, a adoção de um comportamento regular em relação ao trabalho é associada à constituição de uma família, mas isso é apresentado como um passo incerto: “se não fosse casado/ não casava nunca mais”. Afinal, vive bem quem tem cem anos de namoro, isso é, quem chega à velhice solteiro, trabalhando só quando quer. Com o casamento trabalha-se a semana inteira, porém, o trabalho e a vida estável não trazem a prosperidade material. O que chega com a casa e a família é o imponderável – “oh compadre, seja o que Deus quiser”.

4.2 - “Tudo é Carnaval, pra quem vive bem e pra quem vive mal” Representações sobre a festa e o samba

Os sambas subvertiam as representações do poder. Mas o faziam de forma ambivalente, invertendo as regras do mundo, relativizando os valores dominantes, fazendo coexistir o protesto com o consentimento, reforçando e negando ao mesmo tempo as relações sociais. O Carnaval, o espaço por excelência da festa e da alegria, foi outro palco

²⁵¹ “Vida de Semana”. Samba de Riachão, composto na década de 1940.

preferido para os sambistas falarem da dor. Uma ótima oportunidade para se unir os contrários, cantar alegrias e tristezas, reclamar dos sofrimentos “com toda razão”:

É Carnaval, é hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto pra o meu lugar
Dona tristeza dê passagem a alegria
Nem que seja por um dia
Pois aceito a minha condição
Mas hoje eu reclamo com toda razão²⁵²

O carnaval aqui é tematizado como um espaço de reinscrição de desigualdades, dos mundos opostos, onde cada um tem o seu lugar, onde a alegria é apenas passageira, não compõe o universo da realidade, esse é de “dona tristeza”, personagem que encarna as críticas em relação ao mundo ordinário a que está submetido cotidianamente o narrador.

Samba é alegria, compõe o Carnaval, embala a festa, é o seu ritmo, mas não perde sua função, de porta-voz, de reivindicar, de reclamar as contradições que marcam a vida dos que sambam e desfilam. A personagem, “Dona Tristeza” se antagoniza com a alegria, o samba e o próprio Carnaval, que lhe pedem passagem. “Depois eu volto pro meu lugar”. O lugar que cada um ocupa é marcado pela submissão, que se expressa no verso, “Pois aceito a minha condição”. Logo depois se aproveita da festa, da hora do samba, para expor com “toda razão”, que a alegria também faz parte de sua existência.

Neste samba o autor se aproveita da festa para mostrar que existem diferenças marcantes que dividem o espaço da sociedade. Ao afirmar no verso “depois eu volto para o meu lugar”. Expõe os antagonismos que governam sua realidade e que não abrem possibilidade para mobilidades, para mudanças de lugar. O lugar que lhe é reservado, e que aceita, mas não se conforma, por isso “reclama com toda a razão”.

O sujeito do samba demonstra ainda, que o simbolismo da festa, que se proclama democrática, não consegue esconder o aspecto autoritário de “Dona Tristeza”, que personifica, os valores que dominam as relações sociais cotidianas. O autor tem a exata noção de que sua música funciona como um protesto, que se manifesta na própria reivindicação da alegria, do samba e da festa e no desejo de reclamar, de expor e desabafar nos versos do samba.

²⁵² É *Carnaval*. Batatinha in: *Diplomacia*, 1997.

Em outra canção Batatinha traz um personagem que se declara sambista mesmo correndo os riscos desta identidade de ser visto como um “defeito”:

Pra todo efeito se sambar é meu defeito
Queira me perdoar
É carnaval não me tire da jogada
Hoje eu sambo até de madrugada
Não existe razão que o samba não vença
É toda a minha ilusão e também minha crença

O Samba e O Carnaval identificam o personagem do narrador. Se o samba é o seu defeito, é o que o diminui, o que o faz diferente, sem valor, pede perdão, mas não vai deixar de se identificar com os seus valores. Valores que expressam a alegria, que compõe a própria festa, mas sem esquecer sua função de porta-voz, que protesta, que reclama através da música a própria condição do samba. Aqui mostra que o seu samba que os outros vêem como defeito é o que lhe torna maior, é o que preenche sua existência de sentido para brincar na festa, mas também denunciar que o samba que engrandece a festa é no dia a dia visto como o que diminui os sujeitos do samba.

Pede licença, para no Carnaval, na festa da alegria, explicitar suas queixas e até os seus “defeitos”, através da música. O samba incomoda aos outros, mas é algo que faz parte de essência do artista. Não é á toa que Batatinha dizia: “quando eu me entendi o samba já estava em mim.”²⁵³ Já ritmava meus passos, já marcava o meu jeito de ver o mundo. Dizia ainda: Eu não pude estudar e quando aprendi a fazer samba aí foi que eu não quis mais saber de estudo.”²⁵⁴ O samba lhe diplomava nas coisas da vida.

Nos versos o autor procura mostrar o domínio do samba na sua vida. “O samba é toda a minha ilusão e também minha crença.” São as suas utopias, seu desejo de mudar a realidade, mas também a sua crença de que talvez só consiga por um dia, por um Carnaval, pois na quarta-feira, “eu volto para o meu lugar”. Aceita a sua condição, o que não o impede de sentir-se com o direito de reclamar através de um samba. Aqui o autor demonstra claramente o poder que a música ocupa no espaço da festa, de comunicar, de penetrar no imaginário coletivo que se manifesta e se identifica com os versos do sujeito do samba.

²⁵³ Entrevista com Batatinha realizada por Leonel Bryner, em 1976.

²⁵⁴ Suplemento cultural do *Jornal da Bahia*, 23 de Abril de 1988.

Em *Colombina*, Batatinha cantava: “O Carnaval já chegou/ semelhante ao que passou/ eu vou ter desilusão/ Ai, pierrô deixe a colombina junto ao meu coração/ você está feliz e canta os versos que eu fiz/ No meio da multidão.”²⁵⁵

O Pierrô e a Colombina, personagens do mundo da fantasia protagonizam a cena para falar da realidade da festa. A principal interpretação, que faço dessa música, é destacar a exata noção que o autor tem de sua obra, o espaço de circulação dessas obras que nesse período eram feitas para serem cantadas no rádio, pelos grupos de samba, nos mercados e no carnaval, pelas batucadas e cordões. O carnaval é nesse momento um dos espaços de maior produção e propagação dos sambas, principalmente a partir de meados da década de 1940 quando começam a ser realizados concursos de música carnavalesca, feitos inicialmente pela Rádio Sociedade, depois em 1950, começam os festivais da Prefeitura Municipal.

Vamos ter nesse período uma grande produção de sambas tematizando o Carnaval e neles desgastando as representações de uma sociedade igual. Já que o Carnaval era para “os que vivem bem e os que vivem mal”²⁵⁶. Por isso Martins Castello, em *Cultura Política* chamava a atenção de forma tão contundente para o poder de penetração das “melodias carnavalescas” e suas “intenções”, que se revelava em sambas como “O Patrão é meu pandeiro”, de Panela, composta na década de 1940:

Trabalho o ano inteiro
Dia e noite sem parar
Nesse mês de fevereiro
O patrão é o meu pandeiro
Por favor deixe eu sambar²⁵⁷

No carnaval, suspende-se temporariamente as regras do resto do ano que obriga o trabalhador a cumprir “dia e noite” a sua rotina como operário. O personagem do patrão sempre antagônico assume a alegoria do pandeiro para expor que o domínio, naqueles três dias de festa era do samba, que identifica e que liberta, mesmo que temporariamente, o personagem operário, da sua condição de subalterno.

²⁵⁵ *Colombina*. Batatinha, samba composto na década de 40 cantado em entrevista na Revista da Bahia,

²⁵⁶ Samba de Batatinha. Direito de sambar

²⁵⁷ “Até quarta-feira patrão”. Panela e garrafão. Sambas da Bahia. São Paulo, Philips, 1973

Mais subversivo, Riachão se utiliza do humor para ironizar a autoridade do Patrão num samba muito cantado em Salvador na década de 1940, posteriormente gravado por Jackson do Pandeiro o samba diz o seguinte, na primeira parte:

Domingo, segunda e terça
Pra ninguém vou trabalhar
Desde já convido o patrão
Para rebolar.²⁵⁸

Aqui a figura do patrão, um personagem do mundo disciplinado do trabalho, e da ordem, é convidado para compor o cenário da fantasia, pois a festa diverte mas não inverte a ordem das coisas. A autonomia do empregado sobre seu destino nos três dias de carnaval denuncia a autoridade do outro, o patrão, durante todo o resto do ano.

Riachão ao convidar o Patrão para rebolar propõe, não a inversão da ordem, mas a sua igualdade. Propõe que o Patrão experimente na prática os valores que compõem o universo do sujeito do samba, como um mecanismo de transformação que regem a disciplina que ele, o patrão encarna. “Venha sentir o que eu sinto, fazer o que eu faço e talvez me entenda”.

Mostra que essas concessões eram condições essenciais para a manutenção da própria sociedade. Ser trabalhador, ter um chefe, que lhe impõe e limita o ano inteiro, mas não abre mão de espaços de liberdade e de afirmação dos seus valores. Expõe também que a autoridade tem limites que se esbarra nas necessidades do outro, necessidade de autonomia, liberdade que o samba expressa. No mesmo ritmo Riachão pede ao Patrão liberação para a “Lavagem do Bonfim”²⁵⁹:

Vou falar com o meu patrão
Pra me liberar
Vou dá obrigado sim
Vou falar com meu patrão pra considerar
A lavagem do Bonfim
Vai ser bom pra mim

²⁵⁸ “Meu Patrão”. Samba da década de 1940, cantado em entrevista concedido á autora em 08-06-2005.

²⁵⁹ “Lavagem do Bonfim”. Riachão, composta na década de 1950, canção manuscrita, acervo pessoal do artista.

O patrão, personagem do mundo do trabalho, da ordem e da disciplina, entra nesse diálogo em que o empregado, que precisa da liberação de seu corpo para poder ir à Lavagem do Bonfim. Mostra ao Patrão que ele deve levar em consideração, esses eventos, se não ele quebra com direitos já adquiridos historicamente, mostra ainda que trabalho e festa podem caminhar juntos. O Patrão precisa ser lembrado constantemente dos valores que permeiam o universo do outro, o empregado, e essa é a condição para manter essas relações. Mostra as perspectivas do seu mundo “vai ser bom pra mim”, a festa, a devoção, a liberdade e o samba.

Os sambas que tematizam o Carnaval, a festa e o próprio samba, mostram-no como espaços onde vigoram os valores que representam a alegria, o prazer, a liberdade, mas ao mesmo tempo, inserem-no em suas realidades concretas que partilham de outros valores que atrapalham a realização dessa alegria e que precisam ser afastados, ou pelo menos temporariamente superados. O carnaval aparece como um espaço de reinscrição de valores que permeiam o dia-a-dia. E o que resta é cantar as mágoas transformá-las em sambas, em desabafos, em lamentos, mas também no lugar de superação dessas insatisfações, pois no samba partilha-se essas dores ao cantá-las elas viram alegrias. “Pois sorriu da tristeza/ Se não acerto chorar”.²⁶⁰

O samba é o porta-voz, um meio de desabafo e um espaço importante para a sobrevivência da cultura e do próprio samba. “É proibido sonhar/ então me deixe o direito de sambar”. Esse samba perdeu o Carnaval de 1958, pois a comissão julgadora avaliou “que era muito triste e Carnaval era para falar de alegria.”²⁶¹

É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
O destino não quer mais nada comigo
É meu nobre inimigo
Me castiga de mansinho
Para ele não dou bola
E o mascarado sambando na avenida
Imitando uma vida
Que só eu posso enfrentar
Tudo é Carnaval
Pra quem vive bem pra quem vive mal

²⁶⁰ Imitação, samba de Batatinha composto na década de 1950.

²⁶¹ Entrevista com Batatinha concedida a Leonel Bryner em 1976.

Reivindica o direito de sambar, de cantar, de falar de uma vida, em que uns vivem bem e outros vivem mal, que se destina a muita labuta, como um castigo. No Carnaval: onde tudo é festa, mostra que a fantasia da festa não é capaz de anular diferenças, muito menos, esconder “os que vivem bem e os que vivem mal”. Mesmo assim, se permite sonhar com um mundo melhor, com outro destino, que só o samba pode enfrentar, pois ele une quem está só.

Outros espaços consagrados à diversão como o Circo também foi utilizado para expressar as contradições internas da sociedade, onde nem todos têm condições de pagar por uma “gargalhada”:

Todo mundo vai ao circo
Menos eu, menos eu
Como pagar ingresso
Se eu não tenho nada
Fico de fora escutando a gargalhada
A minha vida é um circo
Sou acrobata na raça
Só não posso é ser palhaço
Porque eu vivo sem graça²⁶²

Espaço da alegria, da gargalhada, da superação dos limites humanos, as acrobacias, mas que exige um ingresso para esse mundo, o dinheiro, ele é que permite entrar no espaço da fantasia. Esse espaço e também uma boa metáfora para falar da vida real e se identificar com alguns personagens, com o acrobata, que vive de fazer malabarismos, com o próprio corpo, na corda bamba. A vida dos que lutam pela sobrevivência, não reserva muito espaço para o prazer, é “sem graça”, pois vive na tensão sempre alerta para não cair no chão. Mas essa frustração, em não poder consumir a alegria vendida no Circo, é relativizada com a possibilidade de também sorrir escutando as gargalhadas dos outros.

As canções do samba registram elementos sutis do simbolismo do protesto popular, que se ancora profundamente em suas realidades concretas. Realidade que não dá margem para ilusões, mas buscam a possibilidade real de quebra das regras que dominam a sociedade. Mostram ainda uma cultura popular extraordinariamente criativa, irônica que

²⁶² “O Circo”, samba de batatinha, composto na década de 1950, in 50 anos de samba de Batatinha, Salvador: WR Discos, 1993.

usa de uma linguagem e de um ritmo para satirizar as tentativas de controle de seus destinos.

O mundo do samba é um mundo possível a partir da filosofia do malandro, que sorri da tristeza, supera as dificuldades com sabedoria e humor. O samba é a chave interpretativa das dificuldades é a arma contra os inimigos. No samba “Grande Rei”²⁶³ Batatinha expõe claramente através do samba uma concepção de sociedade, de mundo.

O grande rei
Imperador eu sei e serei
Meu reinado é de paz e harmonia
Sorrindo neste mundo sou feliz
Não tenho inimigo
Ninguém fala mal de mim
Eu sou o samba
Grande rei deste país

O Samba nesta canção é humanizado com o título de Rei, líder que governa a vida, que assegura a existência do próprio samba como um espaço onde reinam valores que permeiam as expectativas de vida de sujeitos que ainda anseiam pela liberdade, paz, a harmonia, a felicidade. Aqui o samba é a possibilidade de conquista e transformação da realidade onde impera os inimigos, a maldade.

Riachão também expôs a possibilidade de um mundo do samba, onde ele reinasse absoluto, todos os dias, como uma grande festa de consagração.

Quando entro no batuque
Vejo amanhecer o dia
Este mundo sem batuque
Pra mim não tem alegria
Quando entro numa roda
Que começa a batucada
Vejo até a própria lua
Lá no céu fica parada

Se eu pudesse batucava
Dia e noite o ano inteiro
Eu morria satisfeito
No batuque do terreiro

²⁶³ “Grande Rei”. Samba de Batatinha

Mostra o Samba como um momento mágico de maior inspiração, de contemplação de beleza, dos elementos da natureza. Se pudesse o ano inteiro tinha samba. Dia e noite. O mundo era uma grande festa de consagração.

Os discursos presentes nestes sambas sobre o trabalho e a situação de pobreza são bastante profícuos, enquanto testemunhos da história do seu tempo. Tempo de dificuldades, de opressão, mas também, ou por isso, de muita luta, que demandava em doses elevadas de criatividade, para não permitir que valores tão opressivos oprimissem o que lhes restava de dignidade humana.

A história gosta de escrever harmonias, parece mais uma partitura, mas a memória dos sambas toca um som dissonante. Lembra que a maioria dos sambas registraram um pouco da realidade social vivida por sujeitos nas suas experiências de trabalho e exploração, experiência que não deixava muitas brechas para elogios.

Os personagens das histórias das canções representam os protagonistas da cultura popular de Salvador nesse período, identificados pelo convívio de situações comuns, como a frequência a lugares espaços sociais como o Mercado Modelo, Barracos, mas principalmente por fazerem uso da linguagem poética no ritmo do samba para comunicarem elementos próprios dos seus cotidianos, afirmarem valores de uma cultura e expor um modo de vida que destoava das tentativas de consenso das autoridades.

Ressalto também que não pretendi estabelecer uma relação determinista entre autores e obras, julgando que suas vidas determinassem os temas que cantaram. Isso pode ter acontecido e muito, o fato de Batatinha cantar a exploração do trabalho por senti-la no seu cotidiano de operário do jornal, ou de Riachão cantar a pobreza, a “fome dos filhos”, por senti-la na pele. Independente da vida destes autores, que aqui nos interessa enquanto sujeitos e contemporâneos dessas obras e desse contexto que se esboça através delas. O que credencia esses sambas, enquanto documentos sonoros para a história da população pobre de Salvador neste período é o quanto essas canções registram de um cotidiano de homens e mulheres que se viam representados por elas.

Considerações Finais

No período estudado as discussões sobre o samba produziram sonoras reflexões sobre os limites de construção de uma identidade brasileira. Tentar ouvir esse debate na perspectiva do samba possibilitou chegarmos a algumas interpretações sobre aquele momento e a multiplicidade de interesses que estavam em jogo. Que surpreende o historiador no seu afã de produzir uma síntese sobre o momento.

Na perspectiva do Estado de Vargas, autoritário e cheio de regras e controles, estabelecer uma relação com os compositores de sambas fazia parte de suas estratégias políticas para buscar legitimidade popular. Além disso, esses compositores podiam ser também eficientes porta-vozes de suas ideologias. Suas pretensões marcaram a história do samba e das canções propriamente ditas, entraram na “batalha” e produziram uma quantidade expressiva de sambas tematizando a questão do trabalho e colocando limites claros às pretensões do Governo. Inverteram as regras do jogo através de uma linguagem que disfarçava suas reais intenções.

Alguns intelectuais como Martins Castello perceberam o potencial subversivo dos compositores de samba mas não conseguiram impedir o “Reverso da Medalha”. A maior parte da bibliografia sobre o samba enfatiza as ações de Vargas, no sentido de incentivar a composição de sambas que elogiassem os valores do trabalho e da disciplina, mostrando a produção de sambas nesse momento, como uma vitória do Estado que conseguia reverter a tendência malandra e fazer com que os compositores cantassem a apologia do trabalho. As páginas de *Cultura Política* mostraram, ao contrário, que nunca houve tamanha vitória, e aqueles que inseriram no samba o personagem do trabalhador, fizeram-no a partir de suas perspectivas. Se a censura não percebeu, essa era a estratégia, e a maior exaltação de esperteza da malandragem.

Aos intelectuais e músicos eruditos que buscaram suas melodias, ritmos, versos, para fazer transferências artísticas, achando que estavam negociando, pois em troca estavam lhes cobrindo das “vestes finas”. Os sujeitos do samba mostraram que as suas vestes finas não escondiam sua pele negra e marcada por grossos gestos que desarmonizaram as tentativas dos intelectuais desse período de produzir um canto coral e

uniforme. Os sujeitos do samba mostraram ainda que cantar coletivamente, não se resumia a unir vozes, mas que o verdadeiro canto coletivo é aquele que parte de expectativas comuns, e assim mostraram de que lado que iriam sambar.

Essa perspectiva dos intelectuais como os que foram até as raízes do popular e de lá trouxeram o samba para o reconhecimento, produziu interpretações que se reproduzem nas academias como legítimas interpretações do samba e da cultura brasileira. O exemplo mais atual é Hermano Vianna e o seu livro *O mistério do samba*, lançado em 1996, que se intitula original por tentar compreender, não a passagem do samba marginal a um samba nacional, objeto da maioria dos estudos, mas como se deu essa passagem e quem a teria executado e por que interesses. As suas questões podem até ser originais, mas as suas respostas já conhecemos. Poderíamos chamá-las de uma reelaboração do discurso de José Lins do Rego.

Hermano Vianna interpretou a ascensão do samba a símbolo da identidade nacional como uma invenção de “mediadores culturais”, que levariam fragmentos da “cultura popular” a uma “cultura de elite”. Elege Gilberto Freyre como um mediador entre Pinxinguinha (sambista popular) e Villa Lobos (artista erudito), operando-se assim a nacionalização do samba e a sua conseqüente legitimação. Segundo o autor, a invenção do samba foi fruto de um processo histórico de contatos entre a elite e o povo, “a transformação do samba em música nacional na década de 30 foi o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira”²⁶⁴

Segundo Maria Clementina, esta é uma interpretação que ilumina mais as harmonias do que os conflitos e que acaba se encantando com a leitura malemolente que Gilberto Freyre fez da “democracia racial”, justificada por uma interpretação da cultura como síntese de diferenças, como consenso.²⁶⁵ Pouca atenção o autor dedica propriamente ao samba que acaba funcionando como mero representante de um contexto cultural mais amplo, contexto este que determina totalmente os sentidos do samba como símbolo nacional nos anos 30.

²⁶⁴ Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UERJ, 1995, p. 172.

²⁶⁵ Maria Clementina Pereira Cunha, “Folcloristas e Historiadores no Brasil: Pontos para um debate”, Projeto História, Nº 16 (1998). P. 153.

Quando Hermano Vianna diz que o samba é o resultado de uma tradição secular de contatos, eu me pergunto: quando se abria a roda será que cada qual não sabia o seu lugar? Ou melhor, será que cada um não sabia de que lado iria sambar? Era uma tradição de contatos, mas não de comunhão ou cumplicidade. Será que mundos tão antagônicos puderam conviver em tal harmonia? Aí seria delegar ao samba um poder sobre-humano, um poder capaz apenas no teatro, na encenação, na representação. Para Muniz Sodré, esses são argumentos que se dispõem a explicar o samba como uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo.²⁶⁶

O caminho para a legitimação do samba foi percorrido muito mais pela contramão do que pela pura concessão. Foi urdido nas quebras de leis, no incômodo, impondo-se nas horas primaciais do sossego público acordando a sociedade para a sua importância.

Então dizer que o samba era reprimido e a partir de 1930, ele passa a ser valorizado e eleito como símbolo nacional, a partir do reconhecimento do Estado e de intelectuais, isso é, no mínimo, atribuir o poder como propriedade das instituições. É como diz Muniz Sodré, pensar a história do samba como uma concessão de cima (dos intelectuais, representantes das elites) para baixo.

Pois o samba já era plenamente reconhecido e valorizado pela maioria da população, tantos os negros, afro-descendentes, como pelos brancos pobres, que já utilizavam-no maciçamente como a trilha sonora de suas vidas. Era o samba que festejava os momentos mais felizes, como um nascimento, um aniversário, um casamento, lá estava.

Também suas perdas e tristezas eram lamentadas ao ritmo do samba. Ele era a música tocada pelas alas das escolas de samba e pelas sociedades recreativas, todas as festas e lavagens durante o ano. Sem falar no Carnaval, em que o pandeiro assumia o lugar do patrão.²⁶⁷

Os sujeitos do samba construíram também um projeto de nação que divulgavam através das canções. Mostraram que a construção de um país novo, só poderia se dar a partir da revisão e conseqüente superação, de problemas que vinham de longo tempo. Lembravam, ao retomar a sua história, que sempre trabalharam. Construíram a nação, suas

²⁶⁶ Muniz Sodré. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 10.

²⁶⁷ O Patrão é meu pandeiro”. Samba de panela e Farrafão gravado pelos Anjos do Inferno em 1944, que diz: Trabalhei o ano inteiro/ Dia e noite sem parar/ to no mês de Fevereiro/ O patrão é meu pandeiro/ Por favor deixe eu sambar”.

riquezas materiais, mas a sua história continuava marcada pelos valores da exploração, a busca de uma riqueza a partir do esforço alheio, e da manutenção da diferença entre as classes.

Quanto mais o governo dizia que os sambas atrapalhavam o desenvolvimento e o progresso do País, mas os sambistas cantavam a sua pobreza, a sua fome, o seu corpo quase morto de tanto trabalhar, mas a sua infalível esperança em ser feliz, possível somente no samba, onde se livravam desses valores, e incorporavam outros, não tinham inimigos, viviam em paz e em harmonia, também, um mundo idealizado.

Uns sambaram de um lado outros de outro, mas os sambistas foram os que abriram a roda, talvez os que menos sambaram, pois o samba era o ritmo que organizava a vida, que dava sentido, por isso a indignação com um dia inteiro de trabalho numa oficina, isso saía do ritmo, feria as suas noções básicas de humanidade. Na batalha da produção, na guerra contra o ócio, na busca do progresso e da acumulação, lutava-se contra uma forma diferente de ver a vida, que em vez de acumular, divide.

FONTES

Arquivo Público do Estado da Bahia

Secretaria de Segurança Pública
Projeto – Decreto-Lei – Gabinete do Secretário, 17 de setembro de 1943.
caixa 15, maço 02.

Jornais:

O Imparcial -1937
O Estado Bahia - 1936 a 1940
Jornal A Tarde 1946 e 1947

Revistas:

Revista Cultura Política – Rio de Janeiro de 1941 a 1945
Revista da Bahia - Fundação Gregório de Matos, Abril, 1997.

Fontes Iconográficas:

Samba Riachão – Direção de Jorge Alfredo, Caravelas 2001.

Fontes Orais

Entrevistas com Riachão concedidas à autora em 25 de outubro de 2000 e 08 de junho de 2005

Entrevista com Riachão concedida à Jackson Paim, em 21 de Março de 2003

Entrevista com Batatinha concedidas à Leonel Brayner em 1976:

Entrevista com Batatinha concedida a Paquito em março de 1996.

Entrevista com Chocolate da Bahia concedidas à autora em 25 de outubro de 2000

Entrevistas com Chocolate da Bahia concedidas à autora em 10 de Julho de 2005

Entrevistas com Paulino Camafeu concedidas à autora em 03 de novembro de 2000

Entrevistas com Walmir Lima concedidas à autora em 12 de novembro de 2000

Entrevistas com Arthur e Vavá (Filhos de Batatinha) concedidas à autora em 22 de agosto de 2000.

Fontes Fonográficas

Batatinha - Sambas da Bahia – Batatinha, Riachão e Panela”, Salvador: Philips, 1973

_____ Toalha da Saudade, Salvador: Continental, 1976.

_____ 50 anos de samba de Batatinha, Salvador: WR Discos, 1993.

_____ Diplomacia, Salvador: Emi, 1998.

Riachão - Sambas da Bahia – Batatinha, Riachão e Panela”, Salvador: Philips, 1973

_____ Sonho do Malandro, 1984.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Bahia de Todos os Santos Santos-guia de ruas e mistérios da cidade de Salvador*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

_____. *Bahia de Todos os Santos-guia de ruas e mistérios da cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ARAÚJO, Mariele S. *Luiza Mahim – Uma “princesa” negra na Bahia dos anos 30: Discursos de cultura e raça no romance-histórico de Pedro Calmon, Malês – A Insurreição das Senzalas* (1933). Monografia de Especialização, Salvador: Universidade Católica do Salvador, 2003.

BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma Utopia Nacional Popular*, São Paulo, Annablume Editora, 2004.

BRAGA, Júlio. *Na Gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.

CABRAL, Sérgio. *Getúlio Vargas e a música popular brasileira*. Ensaios de Opinião, 1975.

CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda política e controle dos meios de comunicação”. In: *Repensando o Estado Novo*. Dulce Pandolfi, (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Religiões negras / Negros Bantos*. Rio de Janeiro: MEC, 1981.

_____. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC, 1957.

_____. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Coleção brasileira de ouro, 1967.

_____. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Religiões Negras–notas de etnografia religiosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1936.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música no Brasil: História e interdisciplinariedade – algumas interpretações (1926-80)” In: *História em debate, Anais do XVI Simpósio nacional e História*, AMPUH, CNPQ, Rio de Janeiro, 1991.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia – Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ “Folcloristas e Historiadores no Brasil: Pontos para um debate”. In: Revista Projeto História. São Paulo: PUC – Nº 16/Fevereiro 1998.

_____ “Vários Zes, Um sobrenome: As muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século”. In; *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura/* Maria Clementina Pereira Cunha (org.). – Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002, p. 371-407.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu, que balance! Mundos femininos, maternidade e pobreza Salvador, 1890-1940*. Salvador: CEB, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores – A política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____ “A “Cultura histórica” do Estado Novo. In: Revista Projeto História. São Paulo: PUC – Nº 16/Fevereiro 1998, p.121-141.

_____ “De Historiadores e da História no estado Novo: resposta a alguns comentários”. Revista Projeto História. São Paulo: PUC – Nº 16/Fevereiro 1998, p. 177-179.

_____ “Ideologia e trabalho no Estado Novo”. In: *Repensando o Estado Novo*. Dulce Pandolfi, (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial (Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo)*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

HEITOR, Luiz. *Música e músicos do Brasil*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995

LUHNING, Ângela. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...” Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942.” Revista USP. São Paulo (28): Dezembro 95/96.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MARQUES, João Felipe. “O Estilhaçar do espelho - Da raça enquanto princípio de compreensão do social a uma compreensão sociológica do racismo.” In: *Etnologia*, 3-4, Maio/Out. 1995, pt. 39-57.

NAPOLITANO, Marcos. “*seguindo a canção*” – *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: fapesp, 2003.

REGO, Waldeloir. *Capoeira*. Salvador: ufba, 1969.

QUINTERO - RIVERA, Mareia. *A cor e o som da Nação – A Idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP, 1998

THOMPSON, E. P. “La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clase sin clases?.” In: *Revolução, tradição, y consciencia de clase*. Barcelona: Ed. Critica Gribaldo, 1979.

“Folklore, Antropologia e História Social”. In *The Indian Historical Review*. Jan. 1977. Vol.III, nº 2. [Tradução Livre].

_____. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Salvador: Corrupio, 1993

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1990.*

SILVA, Paulo Santos. *Âncoras da tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930-1949)*. Salvador: EDUFBA, 2000.

_____. *A volta do jogo democrático. Bahia 1945*. Salvador: Assembléia Legislativa da Bahia, 1992.

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

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In *O nacional e o popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

THOMPSON, E. P. “La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clase sin clases?.” In: *Revolução, tradição, y consciencia de clase*. Barcelona: Ed. Critica Gribaldo, 1979.

_____. “Folklore, Antropologia e História Social”. In *The Indian Historical Review*. Jan. 1977. Vol.III, nº 2. [Tradução Livre].

_____. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Cultura e poder político: Uma Configuração do Campo Intelectual”. In: Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Ângela de Castro Gomes (Orgs.) *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UERJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão Cearense (Vila-Lobos e o estado Novo). In *O nacional e o popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.