

O SAMBA (ALGUMAS HISTÓRIAS E BREVE HISTÓRICO)

Larissa A. de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de apresentar um breve histórico do samba, considerando suas origens, gerações e temas. O samba, como gênero, remonta a dois tipos musicais, o lundu e o maxixe, associados ambos à cultura africana e de seus descendentes, e pode ser dividido em duas grandes gerações, das quais a segunda, associada à turma do Estácio, dá origem ao chamado samba moderno (carioca), destacando a figura do malandro como tema. É válido lembrar que nesse período (final do século XIX e início do XX), a palavra samba também era mencionada com a indicação de encontros ocorridos entre músicos, nos quais havia música e dança, uma espécie de baile “popular”.

PALAVRAS-CHAVE: Samba; Gerações; Temas; Malandro.

ABSTRACT: This study aims at presenting a brief history of the samba considering its origins, generations and themes. The samba, as genre, dates back to two musical types, the lundu and the maxixe, both associated to the African culture and their descendants, and can be divided into two great generations. From which, the second one, associated to the Estácio team, gives origin to the so-called modern samba (carioca), highlighting the malandro figure as a theme. It is worth remembering that this period (late nineteenth and early twentieth centuries), the word samba was also mentioned in the statement of meetings held between musicians, where there was music and dance, a kind of dance "popular".

KEYWORDS: Samba; Generations; Themes; Malandro.

Introdução

De acordo com estudiosos da Música Popular Brasileira, como José Ramos Tinhorão (2012), Waldenyr Caldas (1985) e Carlos Sandroni (2012), as origens do samba remontam a dois tipos musicais, associados à cultura africana (vinda dos ou criada pelos negros escravos): o lundu e o maxixe. O lundu (hoje considerado um gênero musical do folclore brasileiro)² era um tipo de dança sensual, “produto lúdico-cultural” negro³ constituído por “sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada” (CALDAS, 1985, p. 9), que tinha a função social de “propiciar a mobilização das relações sociais e aumentar o grau de

¹ Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: larissaarchanjo@hotmail.com. Este artigo faz parte das discussões apresentadas na dissertação *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940-50)*, defendida em fevereiro de 2015 na UninCor, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cilene M. Pereira.

² Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>. Acesso em: 10 mar. 2013. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* foi criado pelo musicólogo e pesquisador musical Ricardo Cravo Albin e tem sido uma fonte fundamental para pesquisas sobre Música Popular Brasileira.

³ Caldas lembra que “é através do lundu, como registra Mário de Andrade [...] que o negro deu à música brasileira duas das suas mais importantes características: a sistematização da síncopa e o uso da sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração).” (CALDAS, 1985, p. 12).

sociabilidade” entre negros e classes populares. (CALDAS, 1985, p. 11). Em *O Livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*, Cravo Albin relata que a

coreografia do lundu foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos, semelhante ao uso da castanholas, com a peculiaridade da umbigada, ponto culminante do encontro lascivo dos umbigos do homem e da mulher na dança (ALBIN, 2003, p. 25).

Na década de 1820, a aristocracia transformou o lundu, extinguindo sua coreografia⁴ e reservando-o aos espaços sociais das casas e dos salões. Retirada sua coreografia sensual, restava apenas a música que, no início do século, ainda era executada com letras de intenções amorosas, “com um discurso literalmente modificado, entremeado de imagens que se alternam entre o lânguido e o picaresco” (CALDAS, 1985, p. 11), afastando-o de sua real intenção e da cultura negra. Em meados de 1830, esse lundu aristocratizado e urbano recebeu o nome de lundu-canção. Em termos musicais, o batuque do lundu-canção ganhou acompanhamento de violão e piano. No final do século XIX, algumas canções eram executadas com letra, as quais, em grande maioria, tinham apenas a participação de homens por remeterem, com humor, a uma dubiedade maliciosa (referente ao sexo). Nesse momento, o lundu se unia e muitas vezes se confundia com a modinha. Segundo José Ramos Tinhorão,

modinha e lundu eram criações populares da gente branca e mestiça dos principais centros urbanos do Brasil, e só após o sucesso de sua divulgação em Portugal por Domingos Caldas Barbosa foram eruditizadas, passando quase a se confundirem com árias de óperas, para voltarem à esfera do povo com a voga das serenatas, por volta da segunda metade do século XIX, no Brasil (TINHORÃO, 2012, p. 73-74).

Considerando essa “domesticação” do lundu, Caldas Barbosa afirma que

O lundu ... é a primeira forma musical afronegra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É a porta aberta da sincopação característica... é a porta enfrestada do texto cantando sexualmente os amores desonestos [entre senhores e escravos], as *mésalliances*, e se especializa na louvação sobretudo da mulata (BARBOSA *apud* SANDRONI, 2012, p. 55).

Em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Carlos Sandroni analisa alguns lundus, observando suas características gerais: “síncopes,

⁴ Para Caldas, essa transformação faria com que o lundu perdesse seus traços vitais e sua própria identidade “com a categoria social que a produziu: o negro escravo”. (CALDAS, 1985, p. 10).

comicidade, alusões ao mundo afro-brasileiro”. (SANDRONI, 2012, p. 59). Em “Marília, meu doce bem”⁵ (anônimo, 1855-62), temos um exemplo:

Porém se teus olhos matam
Sabem dar vida também
Por um certo requebrado
Que tudo pode, meu bem

Para Carlos Sandroni,

o lugar-comum literário faz os “olhos” substituírem a região do corpo diretamente ligada ao sexo, no que a psicanálise chama de “deslocamento”, mas a estrofe citada põe a nu [...] este mecanismo, quando fala do “requebrado”, palavra que designa o movimento das cadeiras típico das coreografias afro-brasileiras (SANDRONI, 2012, p. 59).

Ao final da década de 1870, o maxixe reinventa o lundu, mantendo a estrutura melódica deste e resgatando a coreografia proibida, porém com algumas ressalvas. Tal dança originou-se em um dos mais populosos bairros do Rio de Janeiro já nesse período, a Cidade Nova. Caldas afirma que “o maxixe [...], gênero muito popular surgido no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875, tem o andamento musical e a estrutura melódica baseados na síncopa africana do lundu, além de, enquanto dança lembrar em muito a coreografia deste.” (CALDAS, 1985, p.13-14).

Sandroni, no entanto, observa diferenças entre os estilos musicais:

No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da “roda” – que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado “salão de baile” – nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental (SANDRONI, 2012, p. 66).

Esse novo gênero possui peculiaridades que avistamos em sua estrutura, decorrente da valsa e de polcas anteriores, sendo embalada por pares “enlaçados”. Porém, o maxixe era acompanhado por coreografias sensuais, e executado, também, nos cabarés do centro do Rio de Janeiro e no boêmio bairro da Lapa, por grupos musicais instrumentais que tocavam à

⁵ Fragmento da partitura do lundu “Marília, meu doce bem”. Porém, observamos neste fragmento apenas os primeiros compassos da canção e letra. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/lundus/MariliaMeuDoceBem.htm>. Acesso em: 26 fev. 2014.

noite sem chamar atenção, já que era considerada uma dança profana ou de “má fé”. (Cf. SANDRONI, 2012, p. 70).

1 Samba, o gênero

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna defende que a construção do samba como “música nacional” decorre de um processo bastante heterogêneo, que envolveu diversos grupos sociais, e não apenas indivíduos “dentro de um território específico (o morro)” (VIANNA, 1995, p. 151). Para ele, a “fixação” do samba como gênero e sua nacionalização estão associadas a uma complexidade humana maior, na qual estavam também envolvidos “intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas” (VIANNA, 1995, p. 151). Assim, conforme observa Sandroni, o samba surgiria “como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional” (SANDRONI, 2012, p. 115).⁶

É válido lembrar que nesse período (final do século XIX e início do XX), a palavra samba ainda era mencionada com a indicação de encontros ocorridos entre músicos, nos quais havia música e dança, uma espécie de baile “popular”. Esses encontros aconteciam, em sua maioria, entre descendentes de escravos nas casas das chamadas “tias do candomblé”. Era ali que esses cidadãos poderiam livremente viver suas cultura e raízes, onde encontravam uma espécie de refúgio, por serem pessoas “excluídas de participação plena nos processos produtivos e políticos formais, perseguidas e impedidas de celebrar abertamente suas folias e sua fé” (IPHAN, 2006, p. 9). Assim, como lembra Cláudia Matos, o samba surge, no início dos 1900, “como ritmo, dança e folguedo coletivo – palmas, batuque, estribilhos cantados, aos quais posteriormente se acrescentariam estâncias mais longas” (MATOS, 1982, p. 25).

As influências rítmicas do samba, hoje um gênero musical (assim considerado desde 1916-1917, época da gravação do primeiro samba com letra e melodia – “Pelo Telefone”), chegaram ao Brasil, mais precisamente à Bahia, por meio dos negros escravos que as levaram para o Rio de Janeiro. Ao longo de sua constituição e consolidação, o samba sempre

⁶ O período em que o samba da Bahia se torna alvo de intelectuais “coincide com o da ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada na rádio. Coincide, na verdade, com as etapas iniciais do predomínio do modo de vida industrial e urbano – e de estabelecimento de um mercado de entretenimento de massas – no país.” (IPHAN, 2006, p. 33).

apresentou uma diversidade rítmica e de estilos, tendo o morro e as regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro, das quais se destacam a Praça Onze e os bairros da Saúde, do Estácio, da Lapa e toda a zona portuária, como lugar de sua origem carioca. Mas é somente ao final da década de 1920 que o gênero musical alcança verdadeiramente a cidade e o Brasil a partir de um movimento migratório paradoxal ao “subir e descer o morro”, fixando nas encostas da cidade carioca seu lugar de origem mitológica. Esse movimento paradoxal se dá porque o chamado samba carioca não teria nascido nos morros, mas em bairros próximos da zona central do Rio. A cidade carioca foi palco de grandes compositores que, situados nas regiões portuária e central, abrigavam-se nos morros por serem expulsos da cidade pelos policiais que os tinham com marginais.

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores do morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros (PRAZERES *apud* SODRÉ, 1998, p. 69).

João da Baiana confirma o depoimento de Heitor dos Prazeres acima, ressaltando que o samba havia saído da cidade:

Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam (*sic*) essas favelas todas. [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba. (BAIANA *apud* MATOS, 1982, p. 28).

Em seu depoimento ao *Museu da Imagem e do Som*, Donga lembra que o samba praticado no Rio “já existia na Bahia [há] muito tempo [...], mas foi aqui no Rio que se estilizou” (DONGA *apud* SODRÉ, 1998, p. 70). Apesar de baiano e de raízes africanas, foi no Rio que o samba se consagrou e se afirmou como expressão de uma comunidade e nação, e do morro, escolhido como cenário principal desse acontecimento protagonizado por gente simples, de classes menos favorecidas, já que descendiam, em sua maioria, de escravos, conforme observa Muniz Sodré:

Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto conjunto de

empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca (SODRÉ, 1998, p. 59).⁷

Os sambistas do início do século passado não se dedicavam totalmente (e apenas) às composições, pois muitos tinham de se entregar a outros ofícios (geralmente subempregos) como forma de subsistência mínima. A esse respeito Cláudia Matos esclarece:

o dinheiro é parco, o trabalho é um imperativo de sobrevivência que não oferece compensação suficiente, a autoridade está sempre às mãos do outro. Assim, esses valores que sustentam o desprazer, devem ser excluídos do espaço do samba, substituídos por outros, dos quais o maior é o próprio samba – o próprio prazer lúdico (MATOS, 1982, p. 31).

O samba era, assim, elemento continuador das origens (as raízes africanas) e promotor de uma expressão identitária, na qual os pertencentes à comunidade espontaneamente se revelariam, além de funcionar como compensação provisória à dura rotina diária, pautada, muitas vezes, por empregos fatigantes e braçais. O *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* afirma que

O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído (IPHAN, 2006, p. 9).

A esse respeito Matos observa ainda que “tanto o samba quanto o choro eram cultivados principalmente por músicos negros e mestiços” (1982, p. 26) que mantinham, por meio da música, sua identidade. Para ela,

o que importa é destacar que, não somente pelo divertimento que proporciona, mas sobretudo pelo seu papel de agente unificador e mantedor da identidade sociocultural do grupo que o pratica, o samba ganha um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultuado e preservado (MATOS, 1982, p. 30).

Considerando o espaço social do samba, destaca-se a casa de Tia Ciata,⁸ local de comunhão de sambistas e artistas e de classes sociais.⁹ A casa representava metonimicamente

⁷ Em depoimento, Pixinguinha ressalta: “[...] O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados.” (PIXINGUINHA *apud* SODRÉ, 1998, p. 79).

⁸ O epíteto tia, que acompanhava o nome de Ciata, dava-se porque, “naquela região, famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés)” (SODRÉ, 1998, p. 14).

a estrutura social do Brasil das primeiras décadas do século XX, pois se dividia em três espaços bem determinados:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”); os sambas (onde atuava a elite da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso... (SODRÉ, 1998, p. 15).

As palavras de Sodré deixam clara essa divisão, na qual a sala era reservada ao gênero musical mais aristocrático e aceito socialmente, executado por instrumentos musicais mais sofisticados. Ao contrário, os gêneros associados aos negros (partido-alto e batucada) eram acobertados, isolados nos fundos da casa, mas preservando a cultura negra e sua religião¹⁰.

Segundo Sandroni,

na casa das tias baianas, os traços europeus também estavam presentes – desta vez, no aposento caracterizado por um grau maior de formalidade. Ou seja, também na casa de Tia Ciata – que neste ponto reproduzia o funcionamento comum das casas de elite – o status “respeitável” era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência europeia, como a polca, a valsa etc.: em resumo, a festa mais “civilizada”, no dizer do próximo Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um “biombo cultural”. (SANDRONI, 2012, p. 107-108).

⁹ A baiana Hilária Batista de Almeida, a famosa Tia Ciata (1854-1924), chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá se consagrou como uma das mais importantes “tias” do samba. Tia Ciata era conhecida pelos membros da comunidade como “mãe pequena”, ou seja, a segunda maior autoridade do terreiro, a sucessora do chefe do terreiro chamado João Alabá. Casada com João Batista da Silva, também negro e baiano, mas influente na época por ser funcionário do gabinete do chefe de polícia da cidade do Rio, então capital federal, a casa de Ciata, como a de tantas outras tias, era local de importância para a comunidade negra, visto que haveria nos rituais religiosos (candomblé) e nas festas uma afirmação da identidade negra.

¹⁰ Segundo o documento *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, pertencente ao IPHAN: “É considerado o candomblé seminal a casa de João Alabá, de Omulu, na rua Barão de São Félix, no caminho da zona portuária para a Cidade Nova, instituição popular que se constituiu numa garantia para o negro no Rio de Janeiro, vitalizando-o para resistir e sustentar seus novos caminhos na cidade e no país. Suas filhas-de-santo marcaram época como as rainhas negras do Rio Antigo: tia Amélia, Amélia Silvana de Araújo, mãe do violonista e compositor Donga; Perciliana Maria Constança, ou melhor, tia Perciliana do Santo Amaro; tia Mônica e sua prodigiosa filha, Carmem Teixeira da Conceição, a Carmem do Xibuca, a filha de Alabá que vive, sábia e soberana, até a década de 1980 com seus mais de 110 anos. [...] e a grande tia Ciata (1854-1924), Hilária Batista de Almeida, mãe-pequena do candomblé de João Alabá, lideranças fundamentais para uma verdadeira revolução que se travaria no meio negro naquela zona depois da libertação.” (IPHAN, 2006, p. 16).

Tal biombo, no entanto, não servia para “interditar”, completa o crítico, “mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente.” (SANDRONI, 2012, p. 108).

2 O estilo antigo e a nova geração do samba

Em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982), Claudia Matos aponta a existência de duas gerações do samba carioca: a primeira, datada do início do século XX, era a dos “sambistas primitivos”, dos quais se destacavam Sinhô, Donga, João da Baiana, Caninha e Pixinguinha, este no choro. Caldas observa que

Musicar o país, antes da obra individual de Sinhô, era coisa coletiva, quando os sambistas-compositores se reuniam como amadores para as apresentações dos sambas de roda, tradição popular negra herdada do tempo do lundu. Portanto, não havia a figura do compositor de samba. A criação, a autoria, era coletiva. (CALDAS, 1985, p. 35).

Esses sambistas primitivos concentravam-se em torno da casa da baiana Tia Ciata (e outras tias) e praticavam um “samba amaxixado”, próximo ao Lundu. Essa aproximação entre o samba e o maxixe era mais do que natural, visto ser este o ritmo popular do momento. O samba amaxixado era caracterizado por um andamento musical mais lento, arrastado e acompanhado por uma divisão rítmica menos sincopada – considerando o samba moderno (instituído a partir da década de 1930). É dessa “escola primitiva” aquele considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de 1916.¹¹

¹¹ “Pelo Telefone” é um “partido alto”, tipo de samba feito coletivamente (Donga, Sinhô, João da Baiana, Tia Ciata, entre outros seriam seus compositores), mas foi registrado por Donga, com letra do jornalista Mauro de Almeida, na Biblioteca Nacional em 30 de maio de 1917. Caldas observa que “o rompimento (quase todos brigaram entre si) se deu quando a Casa Edison, em 1917, resolveu gravar o samba ‘Pelo Telefone’, com a *Banda Odeon* (Odeon, nº 121313) fazendo constar apenas o nome de Ernesto dos Santos (Donga) como autor. Ocorre que, na verdade, este samba era de autoria coletiva: ao que consta, a letra é de Mauro de Almeida e de Didi da Gracinda (segundo o próprio Donga) e a música teve participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e Donga. Mas Donga já havia, inclusive, registrado a partitura na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um ano antes (1916), apenas em seu nome”. (CALDAS, 1985, p. 32).

I':
O Chefe da Polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

II':
Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás,
Ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz,
E verás (bis)

I'':
O Peru me disse
Se o Morcego visse
Eu fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse não disse

II'':
Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal,
Triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval
Sem rival (bis).

III'':
Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

III':
Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer seu feitiço

IV':
Ai, se a rolinha – sinhô! Sinhô!
Se embaraçou – sinhô! Sinhô!
É que a avezinha – sinhô! Sinhô
Nunca sambou – sinhô! Sinhô!

Porque este samba – sinhô! Sinhô!
De arrepiar – sinhô! Sinhô!
Põe perna bamba – sinhô! Sinhô!
Mas faz gozar.

IV'':
Queres ou não – sinhô! Sinhô!
Ir pro cordão – etc.
É ser folião
De coração
Por que este samba
De arrepiar
Põe perna bamba
Mas faz gozar

I''':
Quem for de bom gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

II''':
Ai, ai, ai
Dança o samba com valor,
Meu amor!
Ai, ai, ai
Pois quem dança não tem dor,
Nem calor (bis)¹²

“Pelo Telefone” é considerado um samba folclórico, composto nos encontros realizados na casa de Tia Ciata. O partido alto, subgênero relacionado a esse samba tradicional dos terreiros, é construído por um misto entre improvisações e disputa poética, no caso de ter mais de um solista (Cf. SANDRONI, 2012, p. 130). Analisando o partido alto

¹² Reprodução da letra do samba, conforme Sandroni (2012, p. 125-126.).

“Pelo Telefone”, Carlos Sandroni observa a existência de “duas dicções poéticas”: uma folclórica, outra popular (que pode ser também chamada de autoral); a cada uma delas estão associados formas e conteúdos específicos.

As estrofes “autorais” (I, II, a primeira quadra de IV) são caracterizadas, quanto à forma, pela presença de três rimas ou mais; quanto ao conteúdo, pela alusão ao carnaval e incitação à alegria carnavalesca. As estrofes folclóricas (III, IV e a segunda quadra de IV) apresentam, quanto à forma, duas rimas ou menos; e, quanto ao conteúdo, são caracterizadas pelo caráter dialogal. (SANDRONI, 2012, p. 132).

Muniz Sodré observa que nos versos de “Pelo Telefone”, sobretudo aqueles que faziam referência ao comportamento da polícia no idos de 1916 – o ensaísta refere-se aos versos “O chefe da Polícia/ pelo telefone/ manda avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar” –, fixava “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional.” (SODRÉ, 1998, p. 43).

Os versos referidos acima, apesar de não originais do samba, foram incorporados depois.

Segundo Almirante, tal versão teria nascido de um despacho e uma reportagem. O despacho foi publicado pelo chefe da polícia, Aurelino Leal, em 30 de outubro de 1916, determinando a seus subordinados que informassem imediatamente, pelo telefone, a apreensão de material de jogo. Esse despacho teria motivado uma reportagem do jornal *A Noite*, que para desmoralizar Aurelino instalou uma banca em pleno Largo da Carioca. A partir dessa reportagem é que teria sido feita uma paródia da música já existente, mais tarde incorporada à canção. (CALDEIRA, 2007, s/p).

O carnaval de 1917 consagrou “Pelo Telefone”, tornando o samba um gênero mais popular. Isso significa que ele deixava o espaço das casas das tias, sobretudo os fundos da casa, para começar a ser o ator principal de um espetáculo que em pouco tempo ampliaria consideravelmente seus limites, ou seja, aqueles definidos pela roda de samba, na qual cada um dançava por vez, estendendo-se ao espaço da rua. O registro e a gravação do samba já ensaiavam isso.

A segunda geração de sambistas, centrada no final da década de 1920, ficou conhecida como “samba do Estácio”, justamente por ser este o bairro morada de seus principais compositores: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco e Brancura. O samba criado por estes compositores tinha intenções carnavalescas e era acompanhado por instrumentos de percussão como cuíca, tambores e surdos.

A nova modalidade de samba que eles começaram a fazer na década de 20 se amoldava melhor às necessidades carnavalescas, naquele tempo em que o carnaval se popularizava, tornava-se mais amplo e movimentado, e também, num certo sentido, mais brasileiro e mestiço. (MATOS, 1982, p. 40).

Em entrevista a Sérgio Cabral, Ismael Silva explica a diferença do “samba do Estácio” em oposição ao que se vinha praticando:

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim bum bum paticumbumprugurudum. (SILVA *apud* MATOS, 1982, p. 40).

Para Matos, esse novo ritmo, dado pelos sambistas do Estácio, mostrava que o samba ganhava “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas” (MATOS, 1982, p. 41). Esse “samba carnavalesco”, mais sincopado e malicioso, feito para o acompanhamento de cordões e blocos, tratava de assuntos cotidianos, geralmente com alguma comicidade, transformando, muitas vezes, o trágico ou sério em motivo de riso. Em 1927, surge a primeira Escola de Samba, a *Deixa Falar*, que “inicialmente era um Rancho Carnavalesco, posteriormente Bloco Carnavalesco e por fim, Escola de Samba, tendo como fundadores alguns compositores do bairro do Estácio...”¹³

Carlos Sandroni chama essas duas gerações identificadas por Matos de “estilo antigo” e “estilo novo”, respectivamente.

O estilo antigo seria caracterizado pelo uso de instrumentos europeus, e o estilo novo por instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o surdo). [...] Os músicos da Cidade Nova são ditos treinados e bons tocadores. Quanto aos do Estácio de Sá, diz-se que suas mãos são desajeitadas e o acompanhamento que produzem, rudimentar. Assim, uma diferença de capacitação técnica é insinuada entre os dois sambas (SANDRONI, 2012, p. 140).¹⁴

Em “Se você jurar” (1931), samba de Ismael Silva em parceria com Nilton Bastos e Francisco Alves¹⁵ que “iria se tornar um dos principais modelos de samba dos anos trinta” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 106), temos a narração, de modo bem-humorado, de fatos

¹³ Disponível em: www.dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos. Acesso em: 21 nov. 2013.

¹⁴ Essa diversidade rítmica contagiou os sambistas compositores que estavam interligados nessa nova geração, denominado a partir de então de “samba moderno” (Cf. SANDRONI, 2012, p. 133).

¹⁵ Este samba, assim como outros, está inscrito em uma polêmica referente à sua autoria, visto que Francisco Alves era conhecido como importante “comprador” de sambas. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/francisco-alves/dados-artisticos>. Acesso em: 14 ago. 2014.

corriqueiros da vida de um malandro em processo de “regeneração”. A sabedoria malandra (“Agora estou sabido”) está em reportar o sucesso de sua regeneração ao comportamento feminino, sempre marcado, sobretudo no samba, como falso. Vejamos a letra do samba:

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar

É interessante observar que a mulher (e a capacidade redentora de seu amor) é descrita de maneira bem negativa, pois além de ser “coisa à toa” é ainda comparada ao jogo no qual o homem lança sua sorte para perder ou ganhar. Diante de tamanha incerteza, mais vale, para o eu lírico da canção, permanecer em sua vida malandra: “A orgia assim não vou deixar”, pois não sabe, de fato, se valerá deixar sua vida “boa” de malandro por uma mulher que não lhe inspira confiança. Importante ressaltar que a construção melódica do samba, bastante dançante e sincopado, se adapta perfeitamente à letra, promovendo uma solução rítmica ideal para o tema do malandro.

A partir da década de 1930, este samba criado pelo Estácio se expande e se organiza, inserindo-se na comercialização do gênero, entendido como produto da indústria cultural. É nesse momento que o samba se difunde como veículo de expressão nacional. Muniz Sodré observa a distinção entre o chamado “samba tradicional”, aquele feito na roda de samba a

partir das improvisações sobre uma primeira parte,¹⁶ e o “samba produto cultural”, organizado para a forma do disco e que, portanto, “impõe peças prontas e acabadas”. (SODRÉ, 1998, p. 58). Mas, para o sociólogo, este processo de industrialização do samba já se inicia com a gravação de “Pelo telefone”, considerando que de “canção folclórica (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo”. (SODRÉ, 1998, p. 40). Isso fica bastante claro nas considerações de Sandroni a respeito das “duas dicções poéticas” de “Pelo Telefone”, apresentadas há pouco.

Essa segunda geração, dada sobretudo a importância do rádio como veículo de difusão cultural, é responsável pela afirmação de grandes compositores, dentre os quais se destacam Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ary Barroso e Ataulfo Alves, estes três últimos mineiros que fizeram sua carreira musical no Rio de Janeiro.

3 O samba e o tema da malandragem

Considerando essa divisão entre gerações, Claudia Matos ressalta que, nas décadas de 1930 e 1940, podem-se reconhecer e definir três grandes “veios temáticos e estilísticos” nos sambas: o lírico-amoroso,¹⁷ o apologético-nacionalista¹⁸ e o que a ensaísta identifica como “samba malandro”, centrado em um discurso que sempre se afirma sobre a dubiedade. (Cf. MATOS, 1982, p. 45). No exame do “samba malandro”, Cláudia Matos foca suas análises nas letras de sambas de Wilson Batista e Geraldo Pereira¹⁹ lançados entre 1930 e 1956, período relativo ao governo Vargas, mostrando como o “malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de [19]30, é substituído e continuado na de [19]40 pela *figura ambígua do ‘malandro regenerado’*”. (MATOS, 1982, p. 14, grifos

¹⁶ “[...] antigamente, os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba de primeira parte), reservando à segunda um lugar de resposta social: ora a improvisação na roda de samba, ora o improviso dos diretores de harmonia na hora do desfile da escola” (SODRÉ, 1998, p. 58).

¹⁷ Segundo Matos, “o veio lírico-amoroso tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamurirosa” (MATOS, 1982, p. 46).

¹⁸ Dentre os “veios temáticos e estilísticos” identificados por Claudia Matos, o “samba de exaltação” era o mais sofisticado musicalmente, pois dependia de uma orquestração (muitas vezes utilizando instrumentos sinfônicos), como ocorre com o clássico “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso.

¹⁹ A ensaísta observa, no entanto, que, devido à profusão de parceiros e à composição improvisada nas mesas de bares, ambos os sambistas “não fornecem um material homogêneo, nem mesmo coerente, à observação crítica”. (MATOS, 1982, p. 17).

nossos). A chave de leitura, aqui, é a expressão ambígua dessa figura que se diz regenerada, conforme vemos no samba “Senhor Delegado”.²⁰

Senhor delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci mas foi por distração (comigo não)
Sou rapaz honesto
Trabalhador veja só minha mão (sou tecelão)
Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda
Pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé
Se o senhor me prender
Vai cometer uma grande injustiça (na Lapa)
Amanhã é domingo
Tenho que levar minha patroa à missa (na Penha)

A figura masculina, aqui, se caracteriza pelo limiar entre o “rapaz honesto” e o “já fui malandro”, irmanados, os dois, pela composição aprumada do traje e pelo modo de andar macio. Aquilo que poderia enquadrá-lo na malandragem suspeita é, no entanto, justificado em prol uma elegância natural e talvez do trabalho excessivo – afinal, não é crime andar bem composto e ter calos no pé:

Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda
Pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé

Para Claudia Matos, é justamente essa composição física, que associa o malandro a “padrões burgueses” e o distingue do “proletário”, que desperta a atenção da polícia. Entretanto, o malandro

não é um burguês, senão uma caricatura, uma paródia do burguês. E por ser uma paródia, seu modo de se apresentar inclui aspectos de exagero e deformação tão evidentes que o próprio trajar elegante é um dos elementos pelos quais a polícia o identifica como malandro... (MATOS, 1982, p. 56).

²⁰ Claudia Matos observa que a autoria do samba é de Antoninho Lopes e Jaú (MATOS, 1982, p. 56); já no *Dicionário da Música Popular*, essa autoria é dada a Antoninho Lopes e Ernani Silva. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias/dados-artisticos>. Acesso em: 01 ago. 2014. Nenhuma das duas referências localiza a data da canção.

No decorrer da canção são construídas duas imagens opostas do eu lírico: uma centrada na ordem, outra, na desordem.²¹ No lado da ordem estão os seguintes caracteres: “rapaz honesto”; “trabalhador”; distração em não andar com os documentos (a famosa carteira de trabalho); a higiene no modo de trajar; calo nos pés devido ao uso de sapatos apertados e a profissão, tecelão. Do lado oposto, todos os caracteres são facilmente invertidos: “já fui malandro”; não tem carteira de trabalho; veste-se como malandro e anda macio. Nesse sentido, a canção entrega, pelo viés do discurso malandro de negar e afirmar, a falsa regeneração do eu lírico, encenando aquilo que Matos identifica como “discurso malandro”. (Cf. MATOS, 1982, p. 56).²² Ou seja, temos um eu lírico que se afirma “rapaz honesto”, malandro regenerado, utilizando-se de um discurso malandro.

A figura do malandro, no entanto, já aparece no início da década de 1920 na Música Popular Brasileira, visto que “a malandragem carregaria consigo a ideologia da negação moral e da conduta exemplar, seguindo a valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida.” (CAVALCANTI, 2007, p. 26).²³ Tal personagem liga-se ao samba, sobretudo devido à turma do Estácio, pois a palavra “orgia”, bastante popular no samba desta geração, assume “um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida malandro”, conforme observa Sandroni (2012, p. 163). A respeito da malandragem, Claudia Matos esclarece que esta não é exclusividade das décadas de 1930 e 40 do Rio de Janeiro, visto que sempre houve grupos

de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver às custas dos outros (dos “otários”), usando de expedientes mais ou menos ilícitos [...]. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca daqueles anos cantou de tantas outras malandragens que sempre existiram e anda por aí, é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela

²¹ Em “Dialética da Malandragem”, texto em que Antonio Candido analisa *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, o crítico observa que o romance é construído pela dialética da ordem e da desordem, “entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal”. (CANDIDO, 1970, p. 72). Esse princípio seria estrutural não só da sociedade da época, mas de nossa constituição social, tal como o vemos em cena na canção acima. Assim, aproveitando as palavras de Candido, “a dinâmica do livro [e da canção] pressupõe uma gangorra dos dois polos”, o da ordem e o da desordem. (CANDIDO, 1970, p. 71).

²² Segundo Matos, o samba malandro tende “a reforçar os laços culturais que conferem ao grupo sua identidade, não se trata aqui do vasto grupo dos brasileiros, nem do grupo também vasto e indefinido dos cariocas. Trata-se ao contrário de um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, do grupo específico de semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar definido no sistema social, a que se chamou de malandros.” (MATOS, 1982, p. 48).

²³ Sandroni observa: “a mais antiga alusão impressa que conheço à malandragem já tem relação com a música popular: trata-se da coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, publicada em 1904, que se intitulava *O trovador da malandragem*. Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba, popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista.” (SANDRONI, 2012, p. 161).

encontrou sua forma de expressão: o personagem do malandro, o discurso do malandro (MATOS, 1982, p. 77-78).

Explorando o tema da malandragem, já esboçado na composição de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves a partir da promessa de regeneração do malandro, destacam-se alguns sambas de Noel Rosa, “o poeta da Vila”. Ainda muito jovem, em 1929, Noel esboça a figura do malandro na composição “Com que roupa?”.²⁴

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa

E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa

Mas agora com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa

E eu nem sei mais com que roupa
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

²⁴ No momento da composição, “a história do samba carioca estava sendo feita pelas vozes dos compositores negros somadas às vozes dos cantores e compositores brancos. Noel Rosa participa do momento inaugural em que os compositores brancos se aliam aos negros para criar um paradigma na canção popular urbana brasileira”. (PINTO, 2012, p. 29).

A canção aborda, inicialmente, uma possível nova “forma de comportamento” do eu lírico, que afirma sua vontade de mudar de conduta e ir para a luta em busca de seus objetivos. No entanto, tal mudança (sua reabilitação – regeneração, em “Senhor delegado”) é acenada pelo uso da “força bruta” destinada a alguém sobre o qual não há uma menção específica: o eu lírico utiliza apenas o pronome de tratamento “você”.

As estrofes seguintes, no entanto, ajudam não só a configurar melhor este “você” da canção, mas o próprio eu lírico que é caracterizado como “cabra trapaceiro”, isto é, alguém que vive de golpes em busca de dinheiro fácil – a descrição de Matos acima se adapta perfeitamente ao malandro de Noel. Considerando este o expediente normal do malandro, não é difícil “adivinhar” que a força bruta utilizada (“Vou tratar você com força bruta”) é destinada à sua “mulher” – que sustentaria as regalias do malandro-cafetão com a prostituição –, na qual o eu lírico “costuma bater [...] como um castigo por seu desempenho profissional insatisfatório; a agressão física é ao mesmo tempo ameaça e punição” (PINTO, 2012, p. 43).

Dessa forma, invertendo as posições relativas ao gênero, o eu lírico de “Com que roupa?” reafirma sua exclusão do mundo do trabalho reportando-o à mulher, na medida em que encena uma situação típica do mundo da malandragem: a figura feminina como elemento de sustento do homem. O humor da canção está na forma debochada com a qual o compositor assume a moral malandra ao reafirmar seu comportamento paradigmático (viver de pequenos golpes e do sustento da mulher; andar bem alinhado; etc.), sobretudo ensaiando, no início da canção, uma falsa mudança, que não está relacionada a seu modo de vida, mas ao tratamento dispensado à mulher que, diante da maré ruim, passa a enfrentar a “força bruta” de seu companheiro.

É importante ressaltar que Noel Rosa, assim como os compositores do Estácio, tinha um jeito especial de declarar (sua) malandragem, utilizando da ironia e do humor nas letras, assumindo parte da ideologia malandra por meio da criação de personagens que lembravam muito suas próprias práticas de vida. No caso das duas canções analisadas (“Se você jurar” e “Com que roupa?”), destaca-se o fato de que a possível regeneração, ensaiada pelo eu lírico, é reportada ao comportamento da figura feminina. No caso de Noel, a mulher é responsável pela mudança de tom do malandro, que passa a ser agressivo, mediante o agravamento da situação de penúria em que se encontra:

Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa

Cabe a ela “trabalhar” mais e melhor, garantindo o sustento do malandro e vestimentas adequadas.

No samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, como vimos, é o comportamento sincero e leal da mulher que condicionará a regeneração do malandro. Visto que este não acredita na mulher e muito menos no amor (essa “coisa à toa”), o que se tem, ao final da canção, é a reafirmação da vida malandra, assumida até mesmo na linguagem comparativa do samba: “A mulher é um jogo / Difícil de acertar”. Entre arriscar a perder ou a ganhar, a canção sugere mesmo é outro tipo de jogo, no qual o malandro arrisca pouco e quem paga é sempre o outro.

Considerações finais

Conforme podemos observar, o samba, gênero originalmente africano, perpassa por todo caminho relativo à cultura brasileira, e, em cada período, representa distintas gerações: o chamado samba antigo (primeira geração) e o samba do Estácio (segunda geração). Dentre as duas gerações encontramos, assim, os temas pertencentes a cada um deles; a primeira geração se identifica com a temática folclórica e ritmo associado ao maxixe, já na mais recente geração encontramos ritmicamente um samba mais dividido (com desenhos mais sincopados) e temáticas relacionadas ao universo masculino e feminino, denominadas de samba malandro e lírico-amorosa.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba/Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Poesia e música em Chico Buarque*. Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém: Paka-Tatu, 2007.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: MinC, 2006. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 08 ago. 2014.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: O humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas Brasileiras vol. 1: 1901-1957*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

<http://www.dicionariompb.com.br/francisco-alves/dados-artisticos>.

<http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>.

<http://www4.unirio.br/mpb/lundus/MariliaMeuDoceBem.htm>.

www.dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos.

<http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias/dados-artisticos>.

**Artigo recebido em setembro de 2015.
Artigo aceito em novembro de 2015.**