

A PROPÓSITO DE SAMBA, SAMBISTAS E “SAMBESTROS”: A CULTURA POPULAR CARIOCA NAS CRÔNICAS DE VAGALUME

André Luis Mourão de Uzêdaⁱ

RESUMO:

Este ensaio estuda o livro de crônicas *Na roda do samba*, de autoria de Vagalume, pseudônimo do cronista carnavalesco Francisco Guimarães, publicado em 1933. A visão de mundo deste curioso cronista ilustra a cultura popular carioca dos anos 1920 e 1930, em especial à cultura dos habitantes dos morros e favelas, personagens da história carioca marginalizados pelo processo de modernização do Rio de Janeiro promovido no início do século XX. A partir de sua obra, percebemos como a cultura desta população carente, renegada nos anos de 1900 e 1910 é reapropriada pelo discurso nacional-estadista da Era Vargas ao tornar o samba a expressão artística e cultural brasileira por excelência. Crítico arguto deste fenômeno, as crônicas de Vagalume acabam por revelar uma séria denúncia ao desenvolvimento da indústria cultural no Brasil dos anos 1930 estudada posteriormente pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

Palavras-chave: Crônicas; Indústria cultural; Rio de Janeiro; Samba; Vagalume.

ABSTRACT:

This essay studies the chronicles book *Na roda do samba*, by the carnival chronicler Vagalume, Francisco Guimarães' nickname, published in 1933. The way as this curious chronicler understands the world around him shows the carioca popular culture between the years of 1920 and 1930, especially about the favelas' habitants' way of life, marginalized characters from Rio de Janeiro's history during its process of modernization in the beginning of 1900 century. From his work, we realize how this needy population culture, denied during the 1900-10 years, is reapropriated by national discourse-statesman of Vargas Era, rending their typical music – the *samba* – in Brazilian most original cultural and artistic expression. Shrewd critical of this phenomenon, Vagalume's chronicles display a serious denunciation to Cultural Industry development in Brazil during 1930 years, which was after studied by Frankfurt School theoretical.

Keywords: Chronicles; Cultural Industry; Rio de Janeiro; Samba; Vagalume.

Caindo na roda do samba

O samba é carioca.

A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba.

Orestes Barbosa

O samba era

Original dança dos pobres

*E, no entanto, hoje
Vive nos salões mais nobres
Se o samba é moda
Vamos sambar
Entre na roda
E deixe o mundo se acabar*

Josué de Barros

Talvez não haja em toda a história da música popular brasileira um gênero que tenha teorizado de modo tão profundo a respeito de sua própria poética, seja lá quanto à sua essência, origem ou finalidade, como já se fez com o samba. Definir suas origens obscuras – se africano, baiano ou carioca – já nos parece irrelevante desde que João Nogueira e Paulo César Pinheiro se debruçaram sobre o “poder da criação” e Noel Rosa declarou que “quem suportar uma paixão/sentirá que o samba então/nasce do coração”. Mas ainda que a respeito de seu nascimento ele se nos apresente um tanto incerto, já desmistificada fora sua finitude por Nelson Sargento ao lembrar que o samba “agoniza, mas não morre”. Pode haver, quem sabe, certa propriedade no discurso de alguns que veem no estudo dito “acadêmico” do samba, seja por antropólogos, musicólogos ou mesmo a alta e erudita crítica literária, a morte do samba. Mas o mesmo não pode ser dito do cronista. Não do cronista musical que, lado a lado do sambista, quer no morro ou na cidade, acompanha de perto o processo de produção e recepção de suas canções, seja com a necessária sinceridade a lhe puxar as orelhas por um verso “torto”, seja pela indispensável humildade em lhe reconhecer a genialidade. Antes do suspiro derradeiro, o verdadeiro cronista musical é aquele que vem a seu encontro e o socorre contra a dita fidalguia do salão a impor-lhe outras estruturas e culturas, como já denunciara Sargento.

Vagalume fora sem dúvida um desses socorristas do samba, que entre sambistas e “sambestros” defendeu durante toda a sua vida jornalística como cronista musical e carnavalesco pela valorização do gênero e de seus compositores. O pseudônimo fora adotado pelo Capitão Francisco Guimarães nas colunas de periódicos em que atuara como repórter, crítico e cronista, como no *Jornal do Brasil*, em *A Tribuna* e em cerca de cinquenta periódicos, sendo sua biografia tão rasa quanto as origens do próprio samba, embora seja fonte primordial de pesquisa para

os estudos de imprensa carnavalesca durante a Primeira República e referência entre os estudiosos do samba durante as décadas de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro. Sabe-se que a patente de “capitão” em um dos batalhões da Guarda Nacional fora-lhe concedida pelo Marechal Floriano Peixoto, como relata em uma de suas crônicas Jota Efegê (1982), condizente com notas biográficas do autor publicadas no periódico do rancho carnavalesco Ameno Resedá em 1916. Tido como “grande nome de referência” da crônica carnavalesca, como afirmou Muniz Sodré¹, Vagalume foi pioneiro na criação de uma coluna dedicada exclusivamente ao carnaval carioca no *Jornal do Brasil*, de acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, e suas crônicas são citadas exaustivamente na já clássica obra de referência de Jota Efegê a estudiosos do carnaval, *Figuras e coisas do carnaval carioca*, embora ao cronista não dedique exclusivamente nenhuma. Sobre Vagalume, Jota Efegê deixou-nos apenas crônica de 24 de setembro de 1933 no *Diário Carioca* saudando a publicação da primeira edição de seu único livro, *Na roda do samba*, e a apresentação de sua segunda (e última) edição, de 1978. De ambos, pouco mais se pode extrair, além de confirmarmos sua já suposta condição de boêmio. Como última curiosidade biográfica, acrescenta ainda Hiram Araújo² a instauração do “Dia dos ranchos” durante o domingo de carnaval como feito do cronista, como confirmam suas crônicas carnavalescas no *Jornal do Brasil* durante a década de 1910, e a importação da “Mi-Carême” (meia quaresma) de Paris para o Rio de Janeiro, onde esta logo tomou conotação carnavalesca, inusual em sua terra de origem.

É válido questionar-se porque retirar as crônicas deste ainda pouco lido autor do limbo. O seguinte ensaio tem por objetivo trazer uma leitura original de seu livro de crônicas *Na roda do samba*, por ele mesmo reunidas e editadas, publicado em 1933, tomando sua leitura crítica do cenário da cultura popular carioca durante o período que abrange a decadência da Primeira República e a instauração do Governo Provisório, à luz do conceito trabalhado por Mônica Pimenta Velloso (2004) de “intermediador cultural”. Interessa-nos aqui apontar para a originalidade e avanço de seu pensamento que, em diálogo com autores como Orestes Barbosa e Lima Barreto, o fez um grande crítico da aclamada “modernidade” e “civilização” a assolar

¹ SODRÉ, Muniz. “Ecos momescos: o lugar da crônica carnavalesca”. In: *Observatório da imprensa*. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/iq200220023.htm>.

² ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis mil anos de história*. Rio de Janeiro: Gryphos, 2003.

a cultura de artistas populares marginalizados nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Para além disso, antecedendo o pensamento teórico defendido pelos intelectuais da década de 1930 como Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda e a política nacionalista desenvolvida durante toda a Era Vargas, o cronista já chamava a atenção para a importância da valorização de uma cultura genuinamente brasileira – sem que por isso caísse na falácia de delimitá-la como a “essência” da identidade nacional. Mais do que isso, interessa-nos sobretudo atentar para sua crítica arguta às transformações de todo o cenário cultural do país que, tal como no resto do mundo, tem suas mais diversas produções artísticas (na literatura, no cinema e em especial na música popular) influenciadas pela chamada Indústria Cultural sobre a qual discorreram os teóricos da Escola de Frankfurt. Com isso, intuímos aqui refletir a cultura popular brasileira da década de 1930 que se segue do ano de publicação de *Na roda do samba* à luz de suas crônicas, que nos permitem em sua leitura observar certo tom “profético”.

É importante frisar que *Na roda do samba* não deve ser lido na busca por se enaltecer sua alta literariedade ou fina retórica estilística e poética. Como afirmou o próprio cronista, “este modestíssimo trabalho [...], longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas que não publiquei porque os amigos mais íntimos induziram a que as reunisse num volume, à guisa de livro” (VAGALUME: 1978, p. 19). Assim, estamos de acordo com Antonio Candido (1992) quando afirma que a crônica, por sua tão intrínseca proximidade com o cotidiano, “age como quebra do monumental e da ênfase” (CANDIDO: 1992, p. 14), não lhe cabendo, portanto, aspirar ao posto de gênero “maior” ou de alta literatura. O que, no entanto, não a faz um gênero *menor*, como afirma o ensaísta. Ao analisarmos a obra de Vagalume, interessa-nos entender como a poética deste gênero realiza a um jeito *sui-generis* um modo de partir de sua tênue relação com a realidade histórica para com ela transcender para o campo da ficção. Tal fato só se torna possível quando tomamos a leitura subjetiva do cronista para com a realidade que o circunda. É preciso, portanto, captar a essência da visão de mundo previamente estabelecida por Vagalume para entender seu texto não como um mero documento ou retratação histórica de seu tempo, mas como uma leitura crítica e altamente subjetiva da sua realidade circundante que nos permita ler seu texto no âmbito do ficcional. Nesse sentido, até podemos concordar com Jota Efegê quando apresenta *Na roda de samba* como tendo sido escrito “sem apuro de forma literária”, mas discordamos

radicalmente de quando nos afirma ser um livro “apenas narrativo, jornalístico” e “elaborado despreocupadamente” (JOTA EFEGÊ: 1978, p. 5). Se na forma que se nos apresenta sua escrita seja de um ponto de visto estético despreocupadamente elaborada – muitas devem ter sido redigidas em mesas de bares e botequins, inclusive –, sua visão crítica da realidade surpreende pela sofisticação. E fosse seu objetivo nos traçar um panorama de seu tempo sob a ótica de um jornalista, optaria pela redação de reportagens, não pela de crônicas. Assim, acreditamos que se Vagalume optou pela produção cronística, o fizera por encontrar no discurso literário aquilo que o discurso jornalístico não lhe propiciou. Delimitar este “aquilo” é o intuito final deste ensaio.

Na roda do Samba é formado por um conjunto de vinte e duas crônicas divididas em duas partes, “O samba” e “A vida dos morros”, assim selecionadas por afinidade temática. Na primeira, apresenta toda uma gama de artistas que, entre sambistas – produtores daquilo que considera o original e genuíno samba popular – e “sambestros” – os que se aproveitam da originalidade de outrem para produzir um samba “comercial” – compõe o cenário da música popular carioca entre as décadas de 1920 e início de 1930. Na segunda, o cronista “sobe o morro” para relatar o cotidiano de toda uma classe desfavorecida e marginalizada em detrimento do “progresso” que se instalara na então Capital Federal desde o início do século XX com as reformas urbanísticas promovidas por Pereira Passos e, enfim, tentar compreender como em meio a tantas mazelas e descasos foi possível originar-se dali a “roda do samba”.

Para a produção deste trabalho, optou-se por subverter a esta bipartição por interesses e afinidades temáticos. Não é nosso objetivo fazer uma leitura detalhada de crônica por crônica, mas buscar compreender a visão crítica do mundo que o autor incorpora em suas crônicas que nos possibilite ampliar o debate acerca da produção cultural brasileira – em especial a carioca – das férteis décadas de 1920 e 1930. Para tanto, optamos por subdividir este ensaio em três partes, analisando-se três pontos fundamentais que nos parecem importantes questões discutidas pelo cronista: o enaltecimento do samba como manifestação da cultura popular nacional, a forte crítica às influências da modernização da cidade na produção artística popular carioca e a descaracterização da originalidade presente na canção popular (em especial o samba) em detrimento do avanço da Indústria Cultural e da cultura de massa a assolar o cenário cultural brasileiro na Era Vargas. Resgatar este cronista

possibilita à historiografia literária ampliar os horizontes de leitura da nossa modernidade, ainda presa à produção modernista ligada aos autores paulistas participantes da Semana de Arte Moderna, bem como lidar com gêneros ainda à margem, como a crônica e o canção popular, que tal como em nossa produção ficcional e poética, escondem ainda múltiplas interpretações para entender, como já propôs DaMatta³ a respeito do carnaval e da malandragem, “o que faz do Brasil, Brasil”.

De Paris dos trópicos a cidade maravilhosa, de cidade maravilhosa a cidade de encantos e desencantos mil

Poucos cronistas apresentam um panorama dos anos 1930 no Rio de Janeiro tão abrangente e complexo, atento e perspicaz a detalhes do cotidiano e da transformação da cidade durante esse período, como fizera Noel Rosa. A obra do compositor e poeta da Vila nos permite ampliar o conceito do gênero, já híbrido por si próprio, por se relacionar com a realidade histórica que o circunda – a cultura popular de rua carioca, o samba, o carnaval, a boemia da Lapa, a malandragem dos bambas dos morros, a prostituição – de maneira tão peculiar ao registrar em suas canções o efêmero e o circunstancial que, por meio de sua poética, transpõem o puramente histórico para o âmbito do artístico. Suas letras, tais como as crônicas de Manuel Bandeira, Orestes Barbosa, Rubem Braga e Vagalume, nos apresentam um Rio em efervescente ebulição sócio-cultural que a historiografia oficial tanto trabalhou para apagar do discurso que a instaurou como cidade maravilhosa, cartão postal do Brasil. “Três apitos” é, sem dúvida, exemplo de crônica tanto poética quanto harmonicamente bem sucedida que nos revela de modo crítico as transformações urbanas do Rio sem, contudo, levantar qualquer bandeira panfletária a respeito de sua posição ideológica:

Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda

³ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê
[...]
Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro?
[...]
Nos meus olhos você vê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você
(ROSA: “Três apitos”)

Uma breve e desatenta leitura da canção nos revela o trivial: tendo sido ignorados os galanteios dirigidos a uma moça, a voz lírica lhe critica a submissão ao chamado dos “apitos” da fábrica para o trabalho, enquanto que a seu chamado amoroso – ou mesmo à buzina de seu carro – a moça age de modo totalmente indiferente. Por detrás de todo esse jogo de sedução, o cenário que se apresenta é revelador: o ano de composição da canção é 1933, mesmo ano da publicação de *Na roda do samba*, e a fábrica de tecidos refere-se à fábrica Confiança, situada no bairro da Zona Norte carioca de Vila Isabel, tão caro e marcante à vida e à obra de Noel. A moça é Josefina, carinhosamente conhecida por Fina, por quem o poeta tem uma paixão, e dedicou-lhe a canção – apesar de Fina trabalhar não na Confiança, mas na fábrica japonesa de botões de osso e madrepérola Hachiya, no Andaraí, como afirmam Máximo e Didier⁴. Tanto melhor: uma breve pesquisa sobre “Três apitos” nos revela que o ambiente urbano da Zona Norte do Rio na década de 1930 vai sendo ocupado por fábricas em que se empregavam moças e mulheres das famílias de classe média-baixa do Rio, bem como a submissão de seu operariado ao “apito” do patrão. À industrialização urbana acrescenta-se ainda a ideia de modernização da cidade, onde agora carros circulam mais corriqueiramente entre os bairros de classe média do Rio, fato induzido a partir do verso “da buzina do meu

⁴ MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília; Brasília: Editora UnB; Linha Gráfica Editora, 1990.

carro?”. Para além de “três apitos”, canções como “Meu barracão”, “Voltaste (pro subúrbio)” e “O orvalho vem caindo” trazem à tona um Rio que de “encantos mil” pouco tem: Noel nos revela a dura vida nos morros e nos subúrbios cariocas.

É preciso atentar, no entanto, que esta “modernização” não é fato inovador durante a década sobre a qual nos detemos neste estudo. Para entender este processo pelo qual atravessa a cidade, é preciso retornar ao início do século, mais precisamente a 1904, quando o então prefeito Pereira Passos inicia o chamado “bota abaixo”, abrindo a grande artéria no centro da cidade, a Avenida Central (atual Avenida Rio Branco). “O Rio civiliza-se”, gritavam orgulhosos os cronistas sociais da *Belle Époque* carioca na primeira década do Século XX. Com grande euforia, jornalistas e literatos noticiam os ares “parisienses” que vão tomando a cidade, tendo seu centro reformulado com a abertura de bulevares, *chics* cafés parisienses e altos arranha-céus em suas fachadas *art-nouveau*. É também com entusiasmo que os adeptos da ideologia “progressista” e “civilizatória” anunciam a derrubada de velhos sobrados, cortiços, tabernas e vielas estreitas, típicas construções do período colonial que precisam ser apagadas da nova imagem estampada pelos republicanos. E nada mais natural do que se iniciar uma nova imagem para o país numa reformulação total de sua Capital Federal. O Rio de Janeiro da *Belle Époque* tropical se propõe nada mais, nada menos do que “a Paris dos trópicos”.

Deste “bota abaixo”, um novo Rio se ergue, muito longe dos ares europeus das imponentes fachadas do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional ou dos grandes vitrais da Cafeteria Colombo; um Rio que, por mais que tente, o discurso positivista dos republicanos não consegue apagar; um Rio marginal a ecoar pelas vozes de cronistas da primeira década do século XX, como Benjamin Costallat, João do Rio ou Lima Barreto, literatos que, em acordo com o pensamento do filósofo e crítico da modernidade Walter Benjamin, atuam como figuras centrais na ruptura com o “*continuum* historicista”⁵ a defender o progresso, a civilização e a ordem:

Falavam-me sempre no perigo de subir a Favela. Nos seus terríveis valentes.
Nos seus malandros que assaltam com a mesma facilidade com que se dá bom dia.

⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa oficial, 2007.

O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.

E dizer que há uma população inteira que todos os dias desce e sobe a Favela, mulheres que fazem o terrível trajeto com latas cheias de água na cabeça, e bêbados, alegres de cachaça, as pernas bambas, ziguezagueando, por cima dos precipícios sem sofrer um arranhão!... (COSTALLAT: 1990, p. 34).

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Os homens, as mulheres ainda pantomimam a miséria para lucro próprio. [...] Essa criançada parece não pensar e nunca ter tido vergonha, amoldadas para o crime de amanhã, para a prostituição em grande escala. Há no Rio um número considerável de pobrezinhos sacrificados, [...] simples vagabundos à espera de complacências escabrosas, um mundo vário, o olhar de crime, o broto das árvores que irão obumbrar as galerias da detenção, todo um exército de desbriados e de bandidos, de prostitutas futuras, galopando pela cidade à cata do pão para os exploradores (JOÃO DO RIO: 2007, p. 159).

O Teatro Municipal! É inviável. A razão é simples: é muito grande e luxuoso [...]. Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro.

Não se tratava bem de povo, que sempre entra nisso tudo como Pilatos no Credo. Eternamente ele vive longe desses tentamens e não é mesmo nele que os governantes pensam quando cogitam dessas cousas; mas vá lá; não foi bem para o povo, foi para o chefe de seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre seiscentos mil-réis mensais e cento e pouco. Pelo amor de Deus! Os senhores veem logo que essa gente não tem casaca e não pode dar todo o mês uma *toilette* a cada filha, e também à mulher! (LIMA BARRETO: 2005, v.1, p. 71).

Os três exemplos são dignos de ponderação. Com a derrubada dos casebres, cortiços e velhos sobrados do centro da cidade, a população pobre da cidade logo se viu obrigada a afastar-se do centro em direção aos subúrbios ou, quando não tão longe do grande centro urbano, refugia-se nos morros sitiados no entorno do centro, dentre os quais se destaca o morro da Favela, sobre o qual discorre Costallat. A

crônica é bastante elucidativa quanto à qualidade de vida daqueles que ali habitam, com dificuldade de acesso a água e mesmo a suas próprias casas. Para além disso, explicita ainda a visão preconceituosa da classe média para com os habitantes dos morros, vistos comumente como bandidos e “malandros”. Não absorvidos pelo mercado de trabalho após a abolição da escravatura, a grande camada de negros e mulatos acaba por buscar meios de sobrevivência no crime e na ilegalidade, sendo a descrição narrativa de João do Rio bastante tocante, sobretudo por evidenciar a exploração de menores de idade como um dos meios de burlar a própria miséria. Paralela a essa triste realidade, contrapõe-se a imagem do luxo e da riqueza “moderna” e “civilizada” ilustrada pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro, construído aos moldes da Ópera de Paris projetada por Garnier com o intuito de “aculturar” a população carioca. É bastante pertinente a colocação de Lima Barreto, questionando-se a que “povo” se dirige esta nova casa de espetáculos “inviável”, a seu ver. Permeia, portanto, no discurso dos três cronistas, a grande dúvida: mas a *serviço de quem* está o tão aclamado progresso?

É esta, sem dúvida, uma questão crucial para Vagalume, que desde suas crônicas carnavalescas na segunda década do século XX observa, para além da retirada da população pobre do centro da cidade para os morros, a perda de manifestações culturais populares se perderem frente à tentativa de se moldar o carnaval carioca “à *la européenne*”, estando ele em diálogo com demais cronistas de seu tempo. Seu interesse na vida dos morros cariocas é de extrema valia por ser ali (sob sua ótica) “o berço do samba”, onde nascem, vivem e – para seu desagrado – muitas vezes morrem grandes sambistas, inclusive no anonimato. A atuação de Vagalume neste cenário (bem como de Orestes Barbosa e Raul Pederneiras), está atrelada ao chamado “exercício da intermediação cultural”, como afirma Mônica Pimenta Velloso (2004), fundamental para o desenvolvimento de um processo de modernização carioca bem diverso do instaurado pelos progressistas:

Transitando entre diferentes mundos sociais, através da imprensa, eles conseguem veicular e pôr em contato valores, percepções e hábitos culturais distintos. [...] O papel dos jornalistas como difusores e mediadores de culturas é de fundamental importância para a formação da moderna sociabilidade (VELLOSO: 2004, p. 21).

Transitando por entre esses “diferentes mundos sociais”, é seu papel revelar “um outro Rio de Janeiro”, ligado à cultura popular das ruas, entendida a partir de sua dinamicidade, e não mais de modo pejorativo, preconceituoso ou folclórico, mas revelando as suas “novas modalidades de organização, de hibridação das tradições de classe, de etnias e de nações” (VELLOSO: 2004, p. 20). Ainda sobre este tipo de atuação, Velloso acrescenta:

As reportagens e as caricaturas são particularmente eloquentes nesse processo de revelação. Inaugura-se a prática da moderna reportagem, quando os jornalistas se deslocam do prédio da redação para as ruas em busca dos acontecimentos e dos personagens. Frequentemente é através do território dos morros, dos subúrbios, das vielas do submundo, assim também como da ótica dos seus frequentadores e habitantes que a cidade passa a ser representada (VELLOSO: 2004, p. 22).

É justamente interessado nos múltiplos aspectos sócio-culturais da cultura popular carioca, nos quais enxerga novos ares de “modernidade” na cidade, que Vagalume prepara “A vida dos morros”, a segunda parte de *Na roda do samba*, elencando cinco deles para sua observação: Querosene, Mangueira, São Carlos, Salgueiro e Favela. Seu olhar sensível para este espaço não lhe permite tratar da vida *nos* morros, mas *dos* morros, enxergando que o morro é, ele próprio, um personagem vital na vida da população que o habita, a ponto de descrever-lhes como sendo “cheios de poesia e beleza” e ressaltando em cada um “a sua história, mais ou menos empolgante, a sua lenda ou a sua fama” (VAGALUME: 1978, 139). Partindo desta sua concepção, a vida dos morros está atrelada à vida de sua gente, aquela que lhe faz vivo e dinâmico, agente ativo no processo de composição de seus artistas por estar intimamente interligado à visão de mundo dos sambistas. Astutamente, Vagalume percebe que precisa se apropriar desta visão de mundo para compreender o complexo mundo da roda do samba.

O movimento parece ter sido de baixo para cima, visitando primeiramente o ambiente intermediário entre o morro e a cidade. É o caso das festas e encontros na chamada “Pequena África”, área que compreendia a região entre o Cais do Porto e a Cidade Nova, em especial a Praça Onze, em que se destacava a forte presença de grupo de negros baianos. Em crônica de “O samba”, primeira parte do livro, intitulada

“Gente do outro tempo”, Vagalume afirma que “muitas vezes, o samba (música e letra) era feito no calor da festa, no meio do entusiasmo”. A “festa” a que se refere são as festas produzidas pelas famosas “tias” do samba, dentre as quais Tia Ciata (ou Asseata, como escreve) teve seu nome mais reconhecido pela história de nossa música popular pelas conhecidas festas em sua casa na Rua Visconde de Itaúna, na região da Praça Onze, de onde foi frequentador. Segundo José Ramos Tinhorão, teria sido inclusive na Casa de Tia Ciata o nascimento do primeiro samba, “Pelo telefone”, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, sobre o que discorreremos mais adiante. Interessa-nos por ora ressaltar o contexto social em que se ouviam tais composições:

[...] A casa da doceira Tia Ciata não recebia apenas macumbeiros e boêmios, mas profissionais (marceneiros, alfaiates), pequenos funcionários públicos, repórteres [...], baianos bem-sucedidos no Rio, como o Tenente Hilário Jovino Ferreira, e representantes da primeira geração de compositores profissionais cariocas, tais como Sinhô e Caninha (TINHORÃO: s/d, p. 124).

Sobre ela, Vagalume afirma:

Os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do “tabaque” (VAGALUME: 1978, p. 88).

Vagalume trata ainda na mesma crônica a respeito das festas promovidas por uma Tia Tereza, também conhecida por Tetéa, onde uma vez levava seus amigos jornalistas e redatores do *Jornal do Brasil*, em frente à Igreja do Rosário. Nem mesmo o moralista, conservador e monarquista Carlos de Laet pudera evitar os elogios à festa e aos quitutes da tia, regado a angu e samba até altas horas da madrugada:

– Ao Angu, doutor? – Indaguei.

- Oh! Há muito que não como um “angu de quitandeira” e tenho ouvido falar no angu desta baiana.
- Dr. Laet, angu a esta hora?
- Ora Coronel Gaspar, você tem cada uma! O estômago não tem relógio para saber quantas horas são, para receber um angu! (VAGALUME: 1978, p. 83).

A tradição das tias era tão forte que, independente da fragilidade da saúde de Tetéa, não podendo mais ficar exposta ao sereno e passando a servir a freguesia na sua própria residência, na Rua Luís de Camões, o cronista ainda afirma: “Mas, quer no tabuleiro, quer na residência da tia Tereza é que os sambistas sabiam das novidades” (1978: 85).

Cabe ainda aqui complementar neste contexto a importância da famosa Festa da Penha, que segundo Rachel Soihet se tornou, durante a primeira década do século XX, “a festividade mais popular do Rio de Janeiro, depois do carnaval” (SOIHET: 2008, 51). A festa, de tradição portuguesa, atraía não só devotos à santa, como toda uma gama de artistas populares sempre a “lembrar” um samba em rodas formadas em torno das famosas quituteiras (ou “tias”) baianas, como lembra a historiadora. Pelo caráter popular nada convencional à tradição, logo a festa sofreu repressões policiais ordenadas pelos adeptos do discurso da ordem e do progresso – o que, contudo, de longe afastou a presença dos populares:

Ao longo do tempo, observa-se a repetição desse tratamento discriminatório do batuque, dos cordões e do samba, identificados como expressões turbulentas, perturbadoras, fontes de desordem, cujo expurgo se tornava essencial. Dessa forma, as proibições e a intervenção policial sucedem-se, acompanhadas de variadas manifestações de resistência dos populares, na luta cotidiana de garantir um espaço de expressão e de participação (SOIHET: 2008, p. 44).

Vagalume logo percebe essa rejeição à presença dos populares sambistas, que se viam restritos a espaços bastante delimitados fora do ambiente do morro, como no caso das festas nas casas das tias baianas, ou na festa da Penha, nesta inclusive sendo repreendidos. O cronista, então, “sobe o morro” para nos dar “apenas ligeiras impressões, ligando as suas relações com os bambas e os sambas” (VAGALUME: 1978, p. 142). Não o faz sem antes, contudo, nos fazer uma advertência:

Se o leitor quiser acreditar nele, fará muito bem e se não quiser acreditar, fará melhor ainda.

Em todo o caso, sempre é bom acreditar um bocadinho, porque o bamba mente é só quando conta as suas proezas de valentia (1978: p. 142).

É próprio de sua poética travar um pacto de veracidade com o leitor, fazendo-nos crer que estamos diante de um repórter a narrar suas experiências *ipsis líteris*, o que não é necessariamente real. Abre-se aqui, portanto, um espaço para o ficcional em sua crônica, em que se incorporam os personagens reais para dentro da ficção atuando sobre a sua própria ótica subjetiva, e sendo-nos cordial a ponto de nos lembrar que ele próprio, para tanto, incorporara a visão e a experiência de mundo alheia, como numa atitude antropológica no exercício da alteridade, de desviar seu olhar para o olhar do outro, neste caso, na ótica dos “bambas” do morro. Será portanto intercalando entre a sua ótica e a ótica do outro que relatará suas críticas a essa tão elogiada modernidade na cidade que se propõe “maravilhosa”.

A má-condição dos favelados chama logo a atenção do cronista em “O morro do Querosene”:

É de todos eles o mais imundo e infecto.

Três ou quatro indivíduos de nacionalidade portuguesa tomaram-no de assalto, como se aquilo fosse “gado sem dono”.

Construíram uns cochichos, verdadeiras “arapucas” armadas “a sopapo”, com tábuas de caixões e cobertas de folhas aproveitadas das latas de banha e querosene.

Tais pardieiros que são alugados de 30\$000 a 60\$000 mensais, constituem verdadeiros atentados aos foros de uma cidade limpa, habitada por um povo civilizado (1978: p. 145).

Tentando afastar-se de sua leitura de mundo para a cena que vê e nos retrata, o cronista a compara com a letra de um samba para inserir-se na mundividência do compositor, como um modo de relativizar sua posição:

Há quem ache tudo isto um verdadeiro Éden e nos seus sambas chorosos conte o Morro do Querosene desta forma:

Deixe eu viver somente aqui
A minha vida não envenene
Quero morrer onde nasci
No meu morro do Querosene

Minha vida desta maneira
É de encantos, é tão bela!
Não me passo p'ra Mangueira
Nem para o Morro da Favela...

O Salgueiro não vale nada
Nem a copa do meu chapéu
O Querosene na batucada
Só respeita a Chácara do Céu (1978: 145).

Como num método socrático, o autor se reveste da máscara de personagem (o repórter Vagalume) entrevistando moradores e/ou demais possíveis personagens e transpondo seus diálogos (reescritos agora no âmbito da ficção) para dentro de suas crônicas. Como faz, por exemplo, para nos apresentar o destino dos habitantes do Querosene após um certo plano municipal de embelezamento do morro, em diálogo com um representante da prefeitura:

- O plano traçado é o seguinte: quem lá está continuará, se quiser.
- Se quiser?
- Eu explico: aqueles que entrarem em entendimento conosco, pagando os terrenos que ocupam, certamente serão os preferidos nas casas que forem sendo construídas.
- E os que não quiserem pagar?
- Terão que deixar o morro. Os que lá ficarem instalados com o necessário conforto, a que o pobre também tem direito e com muito maior garantia que atualmente (1978: p. 148).

E logo mais adiante nos dá, de forma bastante irônica, a sua posição, crítica ao progresso – a promover regressão – que vai aos poucos tomando a cidade:

Ali, só há uma coisa a fazer, a bem da higiene – é pôr abaixo tudo aquilo, mesmo como medida preventiva, acauteladora da saúde, não só dos moradores do Morro do Querosene, como de todo o bairro onde ele se levanta ameaçadoramente como um foco epidêmico.

Ou o Morro do Querosene será sanado e embelezado ou terá destino muito pior que o da Favela.

É este o modo de pensar do “super-homem”, a quem para felicidade dos cariocas, o Chefe do Governo Provisório confiou os destinos da nossa terra (1978: p. 154).

A mesma visão crítica se faz presente em outra crônica, a respeito do morro da Mangueira, apresentada pelo subtítulo de “A invasão dos bárbaros”:

O Distrito Federal, até o início do governo do saudoso Conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves, era uma cidade que observava o seu estilo dos tempos coloniais.

Operou-se então uma grande metamorfose.

[...]

Em todos os recantos operava a alavanca do progresso!

As derrubadas eram gerais e até se previa que fôssemos ficar, por muitos anos, com uma cidade em ruínas.

Foi então quando um delegado de higiene teve a ideia de fazer demolir em curto prazo os Morros da Favela e da Mangueira.

[...]

Era, para bem dizer, a invasão dos bárbaros, pondo ao relento homens, mulheres e crianças! (1978: p. 161).

Velloso (2004) chama a atenção para os novos paradigmas instaurados por essa cultura popular das ruas de se relacionar com o espaço. Diferentemente dos “padrões de pensamento dominantes que conceituam o espaço como valor fundiário, a cultura negra o compreende sobretudo como energia participativa e simbólica” (VELLOSO: 2004, p. 28), o que justificaria um modo bastante particular e original dos populares em se relacionar com o espaço dos morros cariocas. O olhar dos populares – e em especial de seus artistas, como os sambistas – para com o seu espaço atua numa esfera que parte do âmbito do ritualístico e o extrapola “para

serem incorporadas ao moderno contexto urbano” (2004, p. 29), de modo que, se por um lado não se estabeleça uma relação de posse ou propriedade desse espaço, com ele se identifique por meio de outras marcas de pertencimento ao território. Tal percepção é captada por Vagalume, que em suas crônicas nos revela como os habitantes dos morros apresentam uma forma toda especial e singular de se relacionar com o seu espaço. É o que fica claro a partir da leitura da crônica “O morro de São Carlos”. Vagalume dialoga com Otaviano, morador e cicerone que lhe apresenta os “encantos” do morro, ligados à sua história e tradição com o samba – onde “só se faz questão de trabalhar e conservar o samba com a sua toada e ritmo” (VAGALUME: 1978, p. 189) –, sobretudo pela relação estabelecida entre os populares e a saudosa Escola de Samba do Estácio de Sá:

- Não confunda o Morro de São Carlos com os demais que por aí existem e onde se faz questão de ser “bamba”, de ser “escolado” e outras coisas mais. Nós queremos ser e não parecer. Em tudo somos diferentes.
- E no samba?
- São Carlos! Aí eles têm que respeitar a Academia mais antiga e da qual fazem parte os “catedráticos” da “Escola do Estácio”. Para aqueles que têm o samba como religião, São Carlos é a “Catedral” [...] (1978: p. 180-1).

Em outro trecho, essa noção de pertencimento ao espaço social simbólica fica ainda mais acentuada:

- Não resta a menor dúvida que no Morro de São Carlos respeitam a toada do samba.
- E será sempre respeitada.
- Mas, fora do samba – como é que você mais aprecia o morro?
- Como uma velha recordação de um passado feliz e glorioso. Como o lugar mais encantador da cidade carioca.
- Mais encantador?
- Mais encantador e mais poético – aqui tenho enterrado o umbigo. Eu nasci no Morro de São Carlos e só peço para ele e seus habitantes, por aqueles que fizeram qualquer coisa para engrandecê-lo – as Graças de Deus!

A partir do trabalho literário empregado em suas crônicas, incorporando as retratações da realidade histórica para dentro do texto em que tanto entrevistado e entrevistador se fazem personagens inseridos no âmbito do ficcional, Vagalume ardidamente oculta para seu leitor seu ponto de vista declarado, de modo que os personagens exprimem, como que por conta própria, suas impressões e opiniões. O jornalista, narrador-repórter em primeira pessoa, faz-nos acreditar em sua postura “democrática” em relação a esses populares a ganhar “voz” dentro do texto para se expressarem. Por meio de tal técnica, a relação simbólica estabelecida entre espaço histórico-social (o morro) e suas figuras históricas (os moradores) chega ao leitor de modo ainda mais afetuoso do que se nos narrasse subjetivamente suas impressões dos diálogos com seus leitores dentro do discurso narrativo de primeira pessoa: somos, assim, sensibilizados tanto diante das críticas àquela dura realidade quanto diante do carisma e harmonia no modo como vive sua gente.

Mas lembremos que a partir de tal recurso, morro e samba, enquanto realidades históricas particulares de um contexto sócio-cultural particular (o Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930), entram na esfera da memória social e coletiva por meio do discurso ficcional adotado pelo cronista que, partindo de sua leitura prévia da realidade, nos mostra sempre sua interpretação subjetiva da realidade. Afastado da noção progressista e positivista de enaltecimento da modernidade, seu texto nos aponta para novas possibilidades de “moderno”, ligadas às tradições populares de rua e suas hibridações culturais que fazem de um “outro” Rio de Janeiro uma cidade “maravilhosa”, com encantos e desencantos mil. E justamente por partir dessa perspectiva, não cabe a ideologia de se tornar a cidade maravilhosa em “coração do Brasil”, como tampouco fazer do samba a expressão “brasileira” por excelência, como veremos a seguir.

E o samba se faz essa melodia de um Brasil feliz

15 de julho de 1940, Rio de Janeiro. O radialista Cesar Ladeira sobe ao palco do Cassino da Urca para anunciar mais uma das atrações de um show beneficente que se apresentaria a seguir. Logo as palmas calorosas invadiram a então sala de espetáculos mais famosa do Brasil, o que seria de se supor natural como em todos os demais espetáculos da casa. Mas o 15 de julho foi uma data marcante para o Cassino. Cesar anunciava o retorno de ninguém menos que Carmen Miranda: “a

‘Pequena Notável’ vencera no meio musical mais exigente do mundo, na maior cidade do mundo, no país mais poderoso do mundo” (CASTRO: 2005, p. 248) – os Estados Unidos – e se apresentava pela primeira vez no Brasil desde que passara sua primeira temporada na América. Mas a saudação “Good night, people!” e o repertório que incluía canções como “South American way” calaram o auditório após sua apresentação. Carmen estava americanizada, e agora “seu samba” era para inglês ver.

Do episódio, interessa-nos levantar a provocação de qual seria o entendimento da plateia por “samba” naquele momento. O projeto nacionalista de Getúlio Vargas – ele mesmo entre os presentes na plateia aquela noite – instaurara no imaginário popular um ideal de samba a representar a música popular genuinamente brasileira, expressão máxima da brasilidade, e Carmen Miranda transformou-se na grande propagadora desse ideal no exterior. Mas não é à toa que José Ramos Tinhorão (s/d) define a marcha e o samba como os gêneros de música urbana mais autenticamente *cariocas*. Independente de suas raízes africanas e sua importação dos negros baianos, foi o samba carioca o apropriado pela ideologia nacionalista da Era Vargas, considerando-se fundamentalmente todo o contexto sócio-cultural vivido nos anos 1930 no Rio de Janeiro, então Capital Federal do país.

Tinhorão assinala o surgimento do samba interligado à história do carnaval, que até meados da década de 1910 tinham nos ranchos, cordões e blocos suas principais expressões populares. Eram acompanhados por um “ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação do tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa dos foliões” (TINHORÃO: s/d, p. 121). Mas o ano de 1917 trouxe um novo ritmo ao carnaval carioca, com o sucesso popular de “Pelo telefone”, “o primeiro samba *com ritmo de samba*” (s/d, 123; grifo do autor), que segundo Tinhorão seria de autoria coletiva e registrada no nome de Donga e Mauro de Almeida. É esta também a opinião compartilhada por Ary Vasconcelos⁶, Hermano Vianna⁷ e Carlos Sandroni⁸, tendo a palavra “samba” passado desde então, segundo este, a constar no vocabulário da música popular brasileira. Ainda sobre o termo, Vasconcelos acrescenta que sua origem, de acordo com o *Dicionário do Folclore*

⁶ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.

⁷ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995

⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.

Brasileiro, de Luís Câmara Cascudo, “provém de *semba*, umbigada em Loanda” (CASCUDO *Apud* VASCONCELOS: 1977, p. 25). E sobre a origem do gênero importado da África e posteriormente da Bahia, acrescenta:

[...] com a vinda dos escravos da África para o Brasil, vieram também suas músicas e suas danças e, ao que tudo indica, foi na Bahia onde começaram a surgir as primeiras sessões de samba, ou seja, *danças de negros*, sagradas e profanas. Essas danças foram aos poucos tomando forma autônoma, distinguindo-se das danças africanas originais. Mais tarde, baianas como Tia Ciata [...] e baianos como Hilário Jovino transferiram-se para o Rio e continuaram aqui a promover, em suas casas, na Rua da Alfândega e adjacências, sessões de samba e de candomblé. A partir de 1870, pelo cruzamento ou influência recíproca e sucessiva do lundu, polca [...], habanera, maxixe e choro, começaram a aparecer músicas que tendiam ritmicamente para o samba [...] (VASCONCELOS: 1977, p. 25; grifo do autor).

A expressão “samba de raiz”, remetendo-nos à noção de “pureza” e “originalidade” do gênero, instaurou-se no imaginário popular a partir da política nacionalista de Vargas que determinou o gênero como uma “autêntica” e “genuína” expressão brasileira. Com seu projeto político-ideológico nacional e em meio às condições sócio-culturais de seu tempo, em que se percebe o rápido desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e de uma industrialização cultural e de entretenimento, logo “tal música fora mercantilizada, ou seja, apropriada por artistas brancos, e cooptada pelo estado” (SIQUEIRA: 2012, p. 226). Mas o trecho de Vasconcelos, bem como vasta bibliografia nos estudos de musicologia e antropologia, são bastante elucidativos quanto à hibridez do gênero que se origina justamente de toda uma mestiçagem entre diversos outros ritmos, não sendo-nos possível falar de um samba “autêntico”, mas um samba “idealizado” por um discurso político-ideológico. Sandroni ainda nos mostra que o próprio samba surgido a partir de 1917, aquele “com ritmo de samba” elucidado por Tinhorão, distingue-se do produzido no final dos anos 1920, por ser “considerado demasiado próximo do maxixe, e portanto como um ‘falso’ samba, enquanto o estilo nascido no início dos anos 1930 foi considerado o samba carioca por excelência” (SANDRONI: 2001, 15), ligado àquele produzido pelos sambistas do Morro do Estácio.

De todos os dados historiográficos levantados nas mais diversas pesquisas acadêmicas estava a par nosso cronista Vagalume, ele mesmo fonte de pesquisa primária para seus estudos. No entanto, pouco lhe parece relevante realizar qualquer espécie de investigação a respeito das origens ou da fundamentação do samba como expressão autêntica da brasilidade instaurada em nosso imaginário. Indo por outro viés, Vagalume prefere ele próprio contribuir com a versão da cultura popular e folclórica das ruas como forma de registrar na memória coletiva do povo brasileiro o surgimento do gênero musical em suas crônicas, como faz com a que abre *Na roda do samba*.

Em “A origem do samba”, Vagalume narra a lenda, “segundo os nossos tataravós”, de que o gênero teria surgido de uma briga entre pai e filho escravos africanos, e gira em torno da origem da palavra samba, em que “sam” significaria “pague”, e “ba”, “receba”. Teria o pai conseguido juntar a quantia de 7:000\$000 (sete contos de réis) para pagar sua liberdade e a de toda a família e escondido o montante debaixo de uma árvore devidamente sinalizada. Gravemente adoecido e temendo a morte, teria revelado ao filho o local do esconderijo para que, após sua morte, libertasse toda a família. O destino reservara-lhe, contudo, duas surpresas. Ele, por milagre, salvara-se da doença; o filho, diante de tal fato, tomou-lhe o dinheiro e fugiu para o Pará, sendo por isso amaldiçoado pelo pai. A família volta a trabalhar com afinco e tempos depois obtém a carta de alforria. Enquanto isso, o filho fugitivo, já muito bem-sucedido no Pará, decide, pela saudade da família e arrependimento do seu ato, retornar à Bahia para rogar por perdão. É então durante uma grande festa, ou “conclave”, como prefere Vagalume, e diante do chefe africano, que se dá o momento do perdão:

Todos de pé, num gesto uniforme e em voz alta, dirigindo-se ao filho, exclamaram:

– SAM!... (Pague).

E ele, respeitoso, depois de uma genuflexão ante os membros do conselho, ajoelhou-se aos pés do pai oferecendo-se um pacote com 7:000\$000.

Em vista da indecisão do pai, que fora tomado de grande emoção, os conselheiros batendo com o pé repedidas vezes ordenaram:

– BA! (Receba).

As pessoas presentes, segundo o ritual, repetiram:

– SAM! BA!

Ninguém se atrevia a desrespeitar uma decisão do conselho, porque sabia ao que estava exposto.

Pai e filho, num apertado abraço, ficaram bons amigos.

Em seguida, pela pacificação da família, que era muito conceituada, todos cantaram e dançaram repetindo sempre: SAM! BA!

E aí está a origem do Samba (VAGALUME: 1978, p. 25-6).

A narrativa folclórica abre margem para outras questões ligadas à formação sócio-cultural brasileira para além do samba como manifestação artística da cultura nacional. A esperteza do filho, sempre referido na crônica como “velhaco”, nos possibilita uma leitura do personagem sob a ótica da malandragem, forte aspecto da cultura social brasileira estudada pela antropologia cultural, como em Sérgio Buarque de Holanda⁹ e Roberto DaMatta¹⁰, e presente em nossa literatura em personagens como Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e Macunaíma, no romance homônimo de Mário de Andrade. Na crônica de Vagalume, o filho chega a subornar o chefe africano (“Procurou então os africanos que na Bahia constituíam – o “conclave” – e prometeu uma quantia bem regular se conseguisse que o pai o perdoasse”), pelo que este é corrompido (“Mas, já naquele tempo, o dinheiro era um caso sério... Ante sua *Majestade Money* não havia impossíveis”; “O Chefe tomando em alta consideração a oferta, combinou com os outros membros do “conclave”; “O Chefe foi imediatamente embolsado da oferta, porque – o seguro morreu de velho...”). É também a corrupção outro aspecto bastante difundido nos estudos culturais de nossa formação sociológica, como disserta DaMatta a respeito da teoria e prática do “Sabe com quem está falando?”¹¹ e incorporado em nossa literatura brilhantemente na obra de Machado de Assis. Para além disso, a expressão grifada pelo autor “Majestade Money” nos remete ainda a uma possível crítica à exploração estrangeira.

A narrativa folclórica, por outro lado, nos mostra como Vagalume – ainda que não-intencionalmente – acaba por contribuir com a ideologia mítica do samba como ritmo original e autêntico, isto é, ligado à noção de “samba de raiz”. A questão é complexa e paradoxal. Como pode estar Vagalume em diálogo com a ideologia

⁹ HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ Op. Cit. “Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa”.

imposta pelo projeto nacionalista presente nos anos 1930 em defender o samba como um ritmo genuíno, puro e autêntico, mas renegar a “brasilidade”, no sentido de ser o samba a expressão nacional por excelência? Está em questão o que Hermano Vianna (1995) definiu como o “mistério do samba”, isto é, como pôde o samba, ritmo banido da cultura elitista e progressista a defender a modernização do Brasil aos moldes europeus durante as décadas de 1910 e 1920, tornar-se a expressão nacional por excelência, o principal elemento para definir nossa identidade cultural?

De acordo com o antropólogo, o processo de construção ideológica da chamada brasilidade, tal como todo processo de construção identitária de uma nação, fincou-se na ideia de *autenticidade*, no original por excelência. Nesse sentido, é fundamental a discussão proposta por Gilberto Freyre com a questão da mestiçagem, a tensão harmônico-conflituosa de um povo que passa a se identificar como heterogêneo, marcando sua identidade justamente a partir da diferença (nem índio, nem negro, nem branco, mas mestiço)¹². Sob tal ótica, os produtos culturais dessa mistura serão, portanto, enaltecidos como originais, tais como a culinária e a música – no que aí se inclui o samba. Mas essa ideia de autenticidade, um produto ideológico artificial a ser consumido pela massa como verdade historiográfica, precisa ser lida com naturalidade, como aquilo que “sempre foi assim”, como afirma Vianna:

O samba de morro, recém inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a “alma” brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua “descoberta”, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes (VIANNA: 1995, p. 152-3).

Curiosamente – e com bastante propriedade – Vianna cita como exemplo a reforçar sua argumentação justamente uma crônica de Vagalume publicada em *Na roda do samba*. Em “Onde nasce e morre o samba”, o cronista nos fala a respeito de dois sambas, um “primitivo”, um samba com som e sotaque sertanejo, e outro “chulado”, o samba “hoje em voga”, que, no seu entender, “é o samba rimado, o

¹² Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

samba civilizado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma mágoa, um queixume, uma prece [...]” (VAGALUME: 1978, p. 28). Na crônica o autor já aponta para o “mistério do samba” de que nos fala Vianna:

O samba, depois de subir ao trono levado pelo seu pranteado Rei [a respeito de Sinhô], passou por uma grande metamorfose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada *roda do samba* o tratava com carinho e amor!

Hoje – ninguém quer saber nem fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras!... (1978, p. 28; grifo do autor).

Na leitura de Vianna, a oposição entre o primitivo e o atual, entre o antigo e o recente é justamente a fundamentação do mito da originalidade autêntica do samba: “O vago ‘antigamente’ dá profundidade histórica (e respeito histórico) a um fenômeno recentíssimo (o samba ‘de morro’ apareceu, como vimos, no final dos anos 1920)” (VIANNA: 1995, p. 153). Mas é preciso ressaltar que o cronista, ao defender a noção de autenticidade e originalidade do samba, o faz não por estar em conformidade com a ideologia da política nacional-estadista de Vargas, mas por defender uma classe popular minoritária e desfavorecida socialmente que tem sua prática cultural particular apropriada por um grupo afastado de suas “tradições”, isto é, que não estabelece com o samba a mesma relação de identidade, pertencimento e memória coletiva como ocorre entre os populares do morro. É esta sua mundividência pré-estabelecida – e paradoxal – na leitura que faz da realidade histórica que precisa ser entendida para a interpretação de suas crônicas. A crônica “O samba e o ‘rancho’” é exemplo claro de sua crítica ao projeto nacional-estadista de Vargas durante o Governo Provisório:

O samba não tem sorte.

Quando consegue uma “araganzinha” e a gente pensa que ele vai subir, fica marcando passo...

Na República Nova tudo é oficial...

O Carnaval, o Samba, o “Choro”, o “Rancho” e o “Bloco”.

Está tudo oficializado, havendo até uma Federação – carnavalesca – na expressão da palavra...

O Chefe do Governo Provisório, sendo gaúcho, aprecia mais um churrasco ou chimarrão que um samba choroso batido no terreiro, no meio da batucada!

S. Ex^a. não gosta do Samba!

E a gente do Samba gosta tanto de S. Ex^a... (VAGALUME: 1978, p. 112-3)

É preciso deixar claro que mesmo afastado deste projeto político-ideológico, sua obra (ainda que inconsciente deste fato) está em diálogo (e muitas vezes antecedendo-as) com as questões sócio-culturais discutidas por demais autores de seu tempo, como Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade ou Jorge Amado. Tal como outros tantos de seu tempo, Vagalume também é sensibilizado pela provocação da “descoberta do Brasil”, ou nos termos de DaMatta, “o que faria do brasil, Brasil”, e constrói um projeto pautado em sua visão de mundo própria e particular, entendendo a fundação do “moderno” no enaltecimento da cultura popular das ruas e morros cariocas. Neste sentido, qualquer “interferência” da dita cultura “erudita” acaba por deturpar a autenticidade do samba “genuíno”, a exemplo do que nos diz em “O samba e a gramática”:

Oh! senhores letrados, deixem o samba divorciado da gramática; deixem o samba na boca da gente do morro, não mudem o samba na boca do Estácio e do Catete para o Petit Trianon; deixem-no em paz – sem gramática – mas com graça, com sentimento, com amor, com alegria e com sinceridade: deixem o samba sem gramática, mas dentro da sua escola, dentro do seu ritmo, com a sua expressão de ternura, com a sua dose de malícia e o seu frasquinho de veneno... (VAGALUME: 1978, p. 108).

Por fim, ainda em relação à afirmação de Vianna, é preciso acentuar que sua visão crítica em defesa por uma autenticidade do samba está ligada, sobretudo, à exploração dessa prática de origem popular por uma classe dominante que percebe no gênero um modo de não só instaurar um discurso nacionalista, mas principalmente de usufruir os altos proventos capitais potencializados por tal discurso. Daí nos parece válido retornar ainda uma última vez à crônica exemplificada por Vianna, na qual o cronista é bastante enfático e categórico quando afirma que “o samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores” (VAGALUME: 1978, 28), ou, de modo ainda mais enérgico, ao dizer que o samba morre “quando ele passa da boca da gente da

roda para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros” (1978, 30-1; grifo do autor). Esta é, sem dúvida, a principal luta de Vagalume: a transformação do samba em um produto criado pela Indústria Cultural em ascensão no Brasil durante os anos 1930 a ser consumido pela grande cultura de massa, sobre o que discorreremos a seguir.

A quem couber a carapuça de “coveiro do samba”...

É grande a polêmica em torno da autoria de “Pelo telefone”. Carlos Sandroni define a história de sua criação como “um dos assuntos da música brasileira que mais tinta fez correr” (SANDRONI: 2001, p. 118). É senso comum entre muitos pesquisadores que se detiveram sobre a história da criação deste “primeiro samba” em uma das noites de festa produzida na casa de Tia Ciata, como já observado anteriormente, e marcando tal fato como o surgimento do que se entende hoje por “samba” como um gênero moderno. O conteúdo da versão anônima que propiciou a polêmica em torno da autoria e da versão original registrada por Donga e Mauro de Almeida dos primeiros versos da canção

O chefe da polícia
Pelo telefone
Manda avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar

diz respeito a uma curiosa história contada por Ary Vasconcelos:

O chefe de Polícia da época, Aurelino Leal, dera uma ordem, pelo telefone, para que fossem fechadas as casas de jogo. Mas o jornal *A noite* já havia desmoralizado um chefe de Polícia, provando que a ordem era inoperante e que a jogatina continuava franca. Instalara, em 1913, roletas de papelão, e mandara os jornalistas Castelar de Carvalho e Eustáquio Alves fazerem uma reportagem sobre o assunto (VASCONCELOS: 1977, p. 26).

Até o registro de “Pelo telefone”, os sambas (lundus, maxixes e demais variações) eram produções coletivas que (produzidas ali ou não) se tornavam conhecidas na região da “Pequena África”, entre as festas realizadas pelas famosas tias baianas, como já visto anteriormente. Nesse sentido, Sandroni caracteriza tal tipo de produção como “samba folclórico”, em que não predominava qualquer preocupação de registro de autoria sobre aquelas canções. Vasconcelos conta que se reuniam na casa de Tia Ciata os “astros” da música popular da época, “como Sinhô, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense, João da Mata etc.” (VASCONCELOS: 1977, p. 25). O fato de apontar os músicos como “astros” já nos remete a um novo cenário que se estabelece nesse momento. O próprio Sinhô, como lembra Tinhorão, visto como o compositor responsável pela fixação do samba em sua primeira “fase”, já se apresentava como um pianista profissional, ligado a clubes de dança pagos, a casas de música e a companhia de discos (Cf. TINHORÃO: s/d, p. 124). Conta Sandroni que no dia quatro de fevereiro de 1917, o *Jornal do Brasil* publicava uma notinha “em que Tia Ciata, Sinhô e outros protestavam contra a presunção de autoria de Donga, em versos que parodiavam a parte III da versão gravada” (SANDRONI: 2001, p. 118-9) de “Pelo telefone”:

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso (*Jornal do Brasil Apud SANDRONI: 2001, p. 119*).

Para José Ramos Tinhorão, para além das inovações técnicas no novo modo de se “fazer” samba, a atitude de Donga em registrar a canção sob sua autoria é fato revelador dos novos paradigmas que dão início a um novo momento na história da música popular brasileira: “o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa *registrável*” (TINHORÃO: s/d, p. 123). O mesmo é afirmado por Magno Bassoli Siqueira, vendo nesta atitude de Donga o início de um “modo particular de produção, um processo próprio da sociedade do capital, pois um indivíduo retira uma obra de um coletivo e a torna sua propriedade” (SIQUEIRA:

2012, p. 205). O que mais importa nesse sentido é o intuito que leva Donga a registrar a canção, como mostra Sandroni:

Tal fato é especificamente significativo se se leva em conta que toda a iniciativa de Donga visava ao sucesso no carnaval carioca de 1917. O carnaval era com efeito, no Rio de Janeiro da época, o momento ideal para o sucesso generalizado de uma nova canção popular. Assim, em suas inúmeras alusões ao carnaval, “Pelo telefone” se apresenta através de sua letra como uma canção de carnaval, ou um “samba carnavalesco” [...]. As estrofes “carnavalescas” se enquadram pois perfeitamente na tática de Donga com vista ao sucesso popular, sendo legítimo supor que foram feitas deliberadamente com esse intuito (SANDRONI: 2001, p. 128).

É, portanto, visando à possibilidade de a música poder vir a “estourar” durante o carnaval de 1917 que Donga se decide pelo registro da canção. Tal fato nos induz a crer, portanto, que Donga tinha plena consciência de que o registro da canção poderia beneficiá-lo em termos *capitais*. E Donga acertou em sua aposta. A partir de 1918, como afirma Tinhorão, “o samba não deixaria mais de figurar como o gênero de maior sucesso no carnaval” e, mais do que isso, “tornando-se exclusivo do grupo de elementos populares que [...] passava a dominar os meios de divulgação da época” (TINHORÃO: s/d, p. 125).

Sandroni encerra a polêmica em torno de “Pelo telefone” ressaltando que, independente de ser autor ou não da canção, é certamente ele o autor da história, quem inventa a canção e, conseqüentemente, fundamenta o samba carioca “em muitas das características que veio a guardar até hoje. Para usar a expressão de Michel Foucault, este é o primeiro momento da constituição de uma ‘função autor’ no universo do samba” (SANDRONI: 2001, p. 120). E chega ao ponto que nos interessa abordar com todo este episódio:

Ele (com seus amigos) “criou” o samba como gênero moderno, e é justamente por causa desse caráter ativo e inovador que foi acusado por Vagalume e outros não de salva-vidas mas de *coveiro do samba tradicional* (SANDRONI: 2001, p. 120; grifo nosso).

São várias as passagens de *Na roda do samba* em que Vagalume faz duras críticas a Donga e toda a turma de “sambestros” que o acompanha. Citamos algumas:

Quem foi o precursor da indústria do samba?

O Donga com uma assimilação denominada – “Pelo telefone” –.

A letra é um arranjo de Mauro de Almeida (o *Peru dos Pés Frios*) e a música também um arranjo de Donga de acordo com a letra, e o resto foi “pescado” na casa de tia “Asseata” na Rua Visconde de Itaúna nº 117 (VAGALUME: 1978, p. 31).

O Donga é o precursor da indústria do samba. Foi quem abriu caminho a toda esta gente que hoje forma um exército de “Sambestros”... Trocou o violão pelo banjo, já foi à Argentina, já se exibiu em Paris, mas, ao que parece, resolveu dormir sobre os louros, depois que esticou o cabelo... (VAGALUME: 1978, p. 92).

O trecho a que se refere Sandroni não diz respeito especificamente a Donga, mas a toda corja de exploradores da indústria fonográfica que extorquia canções dos sambistas populares a preços irrisórios e sobre as quais lucrava enormemente:

Sinhô despertou a cobiça dos exploradores desta bela e rendosa indústria, para gáudio dos editores inconscientes, que vivem de dia para dia, vendo o transbordamento dos seus cofres, porque, para dentro deles, o samba despeja cornucópias de ouro [...].

[...] Estes estão otimamente instalados na vida, explorando a inexperiência, a necessidade, as privações de homens modestos e desconhecidos, comprando por uma bagatela os seus trabalhos, sonogando-lhe o nome, chamando a si a autoria de produções preciosas, porque tiveram o cuidado de preparar o monopólio da gravação!

A estes podemos chamar os *coveiros do samba*! (VAGALUME: 1978, p. 131; grifo nosso).

Vagalume, em sua visão de mundo saudosista a um samba que entende como “tradicional” em oposição a um samba “moderno” e “comercial”, já percebe, em 1933, a grande transformação radical no cenário musical dos sambistas populares que se dá em 1917 com o registro de “Pelo telefone”, com o que Donga abre as

portas para a ascensão – e conseqüente deturpação de um ritmo “genuíno” (sob seu ponto de vista, como já visto anteriormente) – de uma indústria fonográfica que irá se beneficiar da exploração das canções de tais artistas. Sua crítica corresponde à mudança de paradigma explicitada por Magno Bissoli Siqueira, numa dicotomia entre o “samba de terreiro” e o “samba-mercadoria”. De acordo com Siqueira, o primeiro – correspondente ao que Sandroni chama por samba “folclórico” – teria como características a autoria coletiva, a produção espontânea, sem predeterminações e transmitido tradicionalmente de forma oral. Sua função seria, portanto, de âmbito cultural “para as festas de uma comunidade predominantemente de negros favelados, produzido por trabalhadores pobres da cidade” (SIQUEIRA: 2012, 199). A ruptura deste samba para o “mercadológico” é marcada justamente a partir do registro de “Pelo telefone” por Donga e Mauro de Almeida, quando o samba se caracteriza por ter uma autoria conhecida, individualizada, e passa a ser mediado por novos instrumentos tecnológicos (o disco, a vitrola, o rádio). Logo, passa a ter uma função comercial e ser produzido tendo como objetivo final o mercado consumidor dessa nova indústria do entretenimento:

O samba, portanto, passa de elemento cultural da etnia negra a entretenimento das camadas médias, profissionalizando músicos e compositores. Promove, nesse sentido, certos indivíduos da massa popular à condição de artistas. Ocorre nesse processo o fenômeno do aumento da tolerância para com esse samba, inicialmente perseguido e proibido, e da transformação do sujeito final do século XIX em objeto, como consumidor, nas primeiras décadas do século seguinte (SIQUEIRA: 2012, p. 199).

Como vimos, a transição das décadas de 1920 e 1930 trouxe novos paradigmas de “modernidade” que se estabelecem no Rio de Janeiro, não mais ligada aos hábitos e costumes europeus, mas com uma nova percepção do que seja a “autêntica” e “genuína” expressão nacional. Para o surgimento dessa nova ideologia, em muito contribuíram as revoluções tecnológicas que “aportam” às margens da Guanabara. Desde que em 1922 ouviu-se a primeira transmissão de rádio durante a Exposição Nacional em comemoração aos 100 anos da Independência do Brasil, ao final da década de 1920 já eram quatro as grandes emissoras de rádio que concorriam a audiência de público na Capital Federal.

Retomando “Três apitos”, de Noel, vimos que a cidade também se industrializara enormemente na passagem de uma década a outra. Começa ainda a ascender rapidamente no final da década de 1920 o mercado de discos brasileiros, patrocinado por indústrias europeias que, após a crise da Primeira Guerra Mundial, começa a se dar conta do grande público consumidor nos países não afetados pela guerra. Somado a isso, o incentivo político-ideológico do governo provisório instaurado pela Revolução de 1930 é o estopim para que o samba carioca fosse logo “engolido” por toda essa grande transformação sócio-cultural da cidade.

A década de 1930, se por um lado corresponde a um dos períodos mais férteis de toda a produção artística nacional em vários segmentos (na música, nas artes plásticas, na literatura, no cinema) por todo o país, esteve, por outro, fortemente marcada por uma indústria cultural, nos termos usados por Adorno e Horkheimer, que encontrou fértil terreno para se alastrar no Brasil pela política nacional-estadista desenvolvida durante toda a Era Vargas. Com uma política desenvolvimentista e de industrialização, Vargas utiliza-se em larga escala dos meios de comunicação de massa, em especial o rádio, para propagar seu discurso nacionalista que, como vimos, elege o samba como a expressão genuína da nação brasileira e que passa, desde então, a ser produzido em larga escala para consumo imediato, seja pelas emissoras de rádio ou gravadoras de disco. Aí se esconde o perigo apontado por Adorno e Horkheimer da indústria do entretenimento, ao alienar a grande massa e perpetuar o sistema capitalista de produção industrial em série, de modo que diversão e lazer estejam submetidos à prática do consumo. Com isso, o próprio processo de mecanização do trabalho passa a ser incorporado aos momentos destinados ao lazer, durante os quais o ouvinte/espectador não se vê instigado a desenvolver qualquer pensamento próprio. Para além de tudo, a exploração da indústria cultural, visando sempre o aumento de capital, acaba por explorar a base do sistema de produção como no processo dialético já discutido por Marx, em que, no caso brasileiro, estariam os músicos de origem popular, os produtores de samba. Suas produções culturais, de origem “tradicional” (no já discutido entendimento de Vagalume), tornam-se o que Adorno e Horkheimer compreendem como uma fetichização dos bens culturais, agora apropriados pelo valor de troca (Cf. ADORNO & HORKHEIMER: 1985, pp. 112-3; p. 130-1).

Vejamos agora como se constitui, enfim, a crítica de Vagalume em algumas de suas crônicas. Já vimos que nosso cronista tem consciência plena do processo

de industrialização do samba que se estabelece a partir de Donga em 1917 e se expande na virada da década de 1920 para a de 1930. O termo “coveiros do samba” é empregado a todos os aproveitadores e exploradores da categoria de sambistas que produzem, no seu entender, um samba “autêntico” (“O samba, depois que industrializaram-no, está perdendo a sua verdadeira cadência e vai assim aos poucos caminhando para a decadência...”, ele diz). Nesse sentido, sua crítica se dirige tanto à exploração por parte dos industriais, aos que produzem os sambas visando exclusivamente o mercado fonográfico ou ainda àqueles que “compram” as canções dos sambistas para constar como “parceiros” na autoria de suas produções (a respeito de Francisco Alves, por exemplo, ele afirma: “E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendê-lo ao *Chico Viola*, porque do contrário nada conseguirá!”). É forte ainda sua crítica às novas tecnologias, instrumentos de mediação entre artista e público, que terminaram com a tradição oral das “rodas de samba”:

A vitrola, a condenável vitrola, que condenou os músicos à fome, essa terrível injeção que levamos em todos os recantos desta Sebastianópolis, vai pouco a pouco sendo atirada para o canto e caindo no esquecimento.

Tudo é assim no mundo. Enquanto é novidade, é um sucesso, mas quando se abusa do uso, – passa a ser paulificante e entra no rol das “injeções”... (VAGALUME: 1978, p. 119).

Assim como as composições, Vagalume percebe que seus novos instrumentos de mediação entre artista e público são também produtos de consumo que entram para o *hall* das mercadorias fetichizadas, processo hoje elevado às últimas consequências na era dos *iPods*.

Resta-nos acentuar ainda como uma última de suas mais marcantes preocupações o triste fim dos artistas explorados pela industrialização do samba que muitas vezes têm suas canções “na boca do povo” e mesmo assim mantêm-se no anonimato:

Há na roda do samba grandes valores, talentos brilhantes, mas sem cultura ou lapidação e respeitáveis sumidades debaixo da concha da modéstia, amargurando o anonimato.

Estes é que são os verdadeiros autores de produções de consagrados “ases” do samba... (VAGALUME: 1978, p. 127).

O que não faz, contudo, sem contrapor em seguida com o outro lado da moeda, denunciando, enfim:

E, enquanto isto, eles [os exploradores dos sambistas anônimos] aumentam a sua fama, a sua popularidade, a sua *bagagem literária* e desfrutam nababescamente uma vida regalada, em belas vivendas, lindos *bungalows*, revestindo as suas carcaças de indumentárias caríssimas, em cômodos automóveis que *fonfonam* audaciosamente pelas ruas da metrópole, zombando da miséria de seus explorados! (1978: p. 132; grifos do autor).

Considerações finais

*Mas o sambista vive eternamente
No coração da gente*

Nelson Cavaquinho

Vagalume termina suas críticas em forma de apelo. Na crônica “Único apelo”, o cronista faz algo próximo do que entendemos hoje por “considerações finais”, sem pretensões a conclusões ou fechamentos conclusivos que tendem pôr fim aos debates. Longe disso, sua intensão é instigar o diálogo com os leitores que possam abrir seu campo de leitura crítica para a realidade dos sambistas e populares das ruas e morros cariocas, dizendo:

Não se diga que nós, os que pugnamos pelo samba, desejamos ou nos batemos pela exclusão dos poetas.

Não. O samba não tem dono, é nosso.

Queremos é a conservação do seu ritmo, porque é tradicional e no dia em que desaparecer a cadência e a toada somente sua, o samba também desaparecerá.

[...]

Não sejamos inimigos do progresso, mas, também, não permitamos que desapareça tudo quando é tradicional.

O samba é uma tradição da roça.

Conservemo-lo.

[...]

Logo, tudo aconselha que respeitemos o Samba, como uma das tradições brasileiras.

[...]

Encerrando esta série de crônicas, fazemos um único apelo – não deixemos morrer o samba.

[...]

Não deixemos que o samba morra nas mãos dos aventureiros.

Salvemos o samba! (1978: p. 135).

O excerto é longo, mas vale comentá-lo. Nele, Vagalume deixa claro que sua posição crítica não é radical. Não desmerece o trabalho dos poetas e letrados e mesmo se mostra consciente de que não há como fugir ao progresso. Pede apenas que não se permita o fim de uma tradição que, no seu entender, deve ser conservada como aquilo que é “nosso”, o que se consitui como uma “tradição brasileira” – e aqui fica em uníssonos com a ideologia nacionalista dos anos 1930 da qual não se pode escapar. Mas ao mesmo tempo que brasileira, é uma tradição “da roça”, demarcando, portanto, que se há um sentimento de identidade para com esta manifestação, é este um sentimento próprio de uma classe *popular* para com uma manifestação também *popular* que como tal deve permanecer, evitando, portanto, que morra na mão de “aventureiros” – termo esse que podemos ler como os exploradores dessa gente humilde ainda preservando uma memória coletiva e uma tradição. Fica aqui nas entrelinhas uma consciência de valor *patrimonial* dessa tradição a ser conservada em seu *uso*, não presa em uma vitrine como artigo musealizado. Por isso o valor que se deve dar à cadência e toada “somente sua”, sem a qual o samba desapareceria.

Seu modo de percepção crítico da realidade parece-nos paradoxal na defesa de uma tradição que, como lembra Vianna (1995), ele próprio contribuiu para instaurar no imaginário coletivo nacional. Mas se este paradoxo está intrínseco à sua mundividência pré-estabelecida da realidade, deve-se sobretudo à noção de pertencimento e identidade que ele fundamenta até certo ponto de modo

inconsciente, considerando-se sua condição de mediador cultural (VELLOSO, 2004) entre duas culturas, a urbana das classes médias e a popular das ruas e morros. Para além disso, seu entendimento de “tradição” não está em diálogo direto com a proposta de homogeneização e fundamentação de uma cultura nacional “autêntica” que teria suas bases em uma falsa “naturalidade” empregada pelo discurso nacional-estadista da Era Vargas. É usado sobretudo pela crítica às intervenções de uma Indústria Cultural (ADORNO & HORKHEIMER, 1985) ascendente durante as décadas de 1920 e 1930 a explorar os artistas populares na base do método de produção capitalista. Assim, o samba encontraria sua “cova” nos discos e vitrolas, isto é, quando seu valor de bem cultural e artístico passa à condição de produto mercantilizado, um “samba-mercadoria” (SIQUEIRA, 2012) e conseqüentemente fetichizado. É, portanto, neste sentido que a “tradição” a que se remete estaria enfim perdida, pois afastada da prática tradicional das “rodas de samba”. Mas enfatizamos, por fim, que sua percepção de mundo é positiva: “Filho legítimo dos morros, o samba, por mais queiram – não morrerá” (VAGALUME: 1978, p. 29). Pois sabe, tal como Sargento, que o samba agoniza, mas não morre.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural”. In: *Diáletica do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 26. ago. 2012.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Rio de Janeiro; Campinas: Fundação Casa de Rui Barbosa; Editora da Unicamp, 1992.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio*. Coleção Biblioteca Carioca. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.
- JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte; Belo Horizonte: Crisálida Livraria e Editora; Horta Grande Edições, 2007.
- JOTA EFEGÊ. “Apresentação”. In: VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

_____. “Crônica de JOJA EFEGÊ saudando a publicação de *Na roda do samba*”. In: VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

_____. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1982.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Vol. 1. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília; Brasília: Editora UnB; Linha Gráfica Editora, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna Ltda., 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995.

VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30): mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

ⁱ **ANDRÉ LUIS MOURÃO DE UZÊDA** é professor substituto do Colégio de Aplicação da UFRJ e Mestrando em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. E-mail: aluzeda@terra.com.br