



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JOSILENE DE SOUSA

**O SAMBA NA PERSPECTIVA DA RECENTE HISTORIOGRAFIA
BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DOS TRABALHOS DE ULIANA DIAS
CAMPOS FERLIM (2006) E CARLOS SANDRONI (2001)**

Londrina
2014

JOSILENE DE SOUSA

**O SAMBA NA PERSPECTIVA DA RECENTE HISTORIOGRAFIA
BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DOS TRABALHOS DE ULIANA DIAS
CAMPOS FERLIM (2006) E CARLOS SANDRONI (2001)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza.

Londrina
2014

JOSILENE DE SOUSA

O SAMBA NA PERSPECTIVA DA RECENTE HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DOS TRABALHOS DE ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM (2006) E CARLOS SANDRONI (2001)

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Cristina
Martins de Sousa.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Célia Regina da Silveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Doutorando Gilberto da Silva Guizelin
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Londrina, 19 de novembro de 2014.

Ao tio Chico

AGRADECIMENTOS

Deixo expresso aqui minha gratidão à Silvia Cristina Martins, sem a qual esta pesquisa não teria se realizado, por, desde o primeiro momento, ter-se disponibilizado a me orientar e o fez com muita paciência, cedendo parte de seu tempo e seu conhecimento ao meu auxílio.

Agradeço aos meus pais por sempre estarem torcendo por mim e em particular a minha amada mãe Judite que, de forma muito simples, me influenciou a ter sede pelo conhecimento, além de tomar para si algumas tarefas minhas, contribuindo para que eu tivesse mais tempo para cumprir com todos os compromissos do curso.

À minha irmã Rose que compartilhou comigo as diversas dificuldades nestes últimos quatro anos e as alegrias também, enfim, tudo.

A todos os colegas de turma pela experiência positiva desta convivência.

Aos meus amigos inesquecíveis: Barbara, Toni, João, Paulo, Rodrigo, Luciano, Jonas e Tata (que abriram as portas de sua casa sempre que precisei) e ao Rafael Trevisan querido amigo de momentos de muita descontração.

A Geisimara, amiga de longa data, que me influenciou no gosto pela leitura, me emprestando seus livros quando ainda éramos adolescentes, e desta forma contribuindo para a chegada deste momento.

A banca examinadora por se dispor a ler o meu trabalho.

A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical. (NAPOLITANO, 2002, p. 8, grifos no original)

SOUSA, Josilene de. **O samba na perspectiva da recente historiografia brasileira**: uma análise dos trabalhos de Uliana Dias Campos Ferlim (2006) e Carlos Sandroni (2001). 2014. 44 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

O propósito desta pesquisa é analisar dois trabalhos elaborados nos anos 2000 que abordaram o processo de popularização do samba no Rio de Janeiro. Como objetivo geral, pretende-se compreender como uma historiografia recente tem tratado o tema, questionando algumas visões anteriormente cristalizadas sobre o assunto. Simultaneamente, outros pontos são contemplados por serem importantes para a compreensão do assunto, notadamente o papel que a Casa Edison (primeira gravadora de discos do Brasil) representou no processo de popularização do samba, o que foi um dado novo introduzido por trabalhos sobre o tema a partir de fins dos anos 1990. Foram utilizados como fontes dois estudos historiográficos, a saber, os de Uliana Dias Campos Ferlim (2006), **A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX**, e de Carlos Sandroni (2001), **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**.

Palavras-chave: História. Historiografia. Samba. Século XXI.

SOUSA, Josilene de. **Samba in the perspective of recent Brazilian historiography: an analysis from Uliana Dias Campos Ferlim (2006) and Carlos Sandroni (2001) works.** 2014. 44 f. Course Work Conclusion (Graduation in History) – State University of Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze two produced work in the year 2000 that addressed the process of popularization of samba in Rio de Janeiro. As a general objective, the aim is to understand how a recent historiography has treated the subject, questioning some visions previously crystallized on the subject. Simultaneously, other points are covered because they are important for the understanding of the subject, notably the role of Edison House (first record company of Brazil) represented in the process of popularization of samba, which was a new element introduced by papers on the theme from the late 1990s. Two sources were used in two historiographical studies, namely, from Uliana Dias Campos Ferlim (2006), **A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX**, and from Carlos Sandroni (2001), **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**.

Key words: History. Historiography. Samba. The 21st Century

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UnB - Universidade de Brasília

UNICAMP – Universidade Estadual de Campina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM BALANÇO DA HISTORIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	14
2. DUAS ABORDAGENS INOVADORAS: ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM E CARLOS SANDRONI	20
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso possui um caráter de análise historiográfica, pois utiliza como fontes duas obras recentes escritas por autores que se dedicaram ao estudo do surgimento e propagação do samba no Brasil.

No Brasil, os estudos sobre historiografia só recentemente vêm despertando o interesse de estudiosos. Este interesse pode ser percebido, por exemplo, nas publicações de dossiês de revistas acadêmicas voltadas para este campo de pesquisas e na publicação de balanços historiográficos.

No artigo intitulado **A história da historiografia no Brasil, 1940-1970: Apontamentos sobre sua escrita**, Rebeca Gontijo (2011, p. 1) afirma que a “[...] consolidação da história como discurso autônomo com pretensões científicas no século XIX promoveu, entre outras coisas, o desenvolvimento da história da historiografia”.

Mais globalmente [...] vemos um sinal dessa relação diferente com o tempo no movimento de retorno sobre si mesmas que as disciplinas, inclusive as científicas, as instituições e mesmo as empresas conheceram, repentinamente preocupadas com seus arquivos e sua história. A disciplina histórica também conhece essa perspectiva e esse encaminhamento historiográficos, notadamente como trabalho reflexivo sobre seus pressupostos e suas práticas [...] se esforçando em incluir sua própria historiografia na medida de seu próprio desenrolar. (HARTG, 1996, p. 150-151)

Este campo inicialmente registrou os progressos da pesquisa histórica por meio de um procedimento conhecido como um exercício catalográfico, isto é, a identificação de autores e obras e sua apresentação através de uma visão evolutiva, o que produziu uma memória e um “[...] cânone para a disciplina, contribuindo para garantir certa unidade ao trabalho do historiador, socialmente identificado como o especialista em assuntos do passado” (GONTIJO, 2011, p.1).

Esta mesma autora observa que os estudos sobre a História da Historiografia, ainda que não tenham abandonado totalmente as preocupações enciclopédicas e memorialísticas, passaram a se ocupar, também, da decifração das formas pelas quais os historiadores representam o passado, relacionando essas formas ao contexto em que tiveram origem e procurando demarcar sua transformação ao longo do tempo. Esse movimento não parou de crescer ao longo do século XX, e nele se

percebe uma preocupação em unir reflexões de ordem epistemológica com o estudo da historiografia, lançando um olhar crítico sobre a operação historiográfica.

No Brasil, é possível identificar a existência de trabalhos produzidos ainda no século XIX, que podem ser considerados um tipo de reflexão sobre a historiografia, embora os primeiros balanços sistemáticos, que apresentam a história da historiografia como algo distinto da literatura, só tenham começado a aparecer a partir de meados do século XX. Este fenômeno, de acordo com Rebeca Gontijo, foi marcado por dois momentos importantes para a formação deste campo de estudos no Brasil:

[...] os anos 1950, quando as obras de **José Honório Rodrigues** estabeleceram um modelo de história da historiografia que se tornou referência obrigatória nos cursos de graduação; e os anos 1970, quando outras propostas de escrita dessa história entraram em cena, aparentemente com certo tom de urgência, como a de **Carlos Guilherme Mota** (1975), **José Roberto do Amaral Lapa** (1976) e **Maria de Lourdes Monaco Janotti** (1977) (GONTIJO, 2011, p. 3, grifos no original).

A partir dos anos 1980, contudo, este campo de estudos começou a receber mais contribuições de estudiosos podendo-se dizer, com base nas elaborações de Gontijo, que os trabalhos sobre a escrita da história brasileira abordando diferentes temas se encontram em plena expansão, dentre eles os que tratam do samba, que são de interesse para este Trabalho de Conclusão de Curso.

Embora o Brasil seja conhecido como o “país do samba”, chama atenção que apenas nos anos 1980 este tema tem passado a despertar o interesse da academia. Antes, ele foi abordado por memorialistas, os quais se constituem a principal fonte de estudiosos contemporâneos sobre o assunto. Foram os sociólogos e antropólogos os primeiros a estudar o samba no Brasil dentro da academia. Os historiadores só há algumas décadas tomaram esta manifestação cultural como objeto de estudos e as abordagens que deram a ela foram diferentes em termos teóricos e metodológicos.

O objetivo desta pesquisa é analisar dois trabalhos historiográficos, elaborados nos anos 2000, que abordam o tema da popularização do samba no Rio de Janeiro no início do século XX. Em princípio, pretende-se compreender como a historiografia tem tratado o tema do samba. Outro interesse é entender como a historiografia recente interpretou a atuação da Casa Edison (primeira gravadora de

discos do Brasil) como propiciadora da emergência de um processo de popularização do samba no período proposto.

Foram utilizados como fonte dois estudos historiográficos, a saber, os de Uliana Dias Campos Ferlim (2006), **A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX**, e de Carlos Sandroni (2001), **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Estes trabalhos são parte da historiografia recente que se dedicou ao tema da popularização da música e foram selecionados por se tratarem de formas diferentes de abordagem da temática.

Rebeca Gontijo, ao realizar um trabalho de análise da história da historiografia brasileira, acabou suscitando alguns procedimentos metodológicos que podem ser aplicados em pesquisas dessa natureza, ou seja, no trato com a própria historiografia. Portanto, as questões que norteiam seu trabalho foram empregadas para analisar as fontes aqui adotadas.

Gontijo propõe fazer um mapeamento das produções existentes sobre a temática proposta, para que se tenha dimensão das visões construídas anteriormente. Ao tomar a historiografia como objeto de análise é também importante saber que a historiografia é construída a partir de um lugar, o lugar do historiador, de onde ele fala e para quem está falando. Para Gontijo a

[...] história da historiografia cumpre o papel de produzir memórias e legitimar tradições, estabelecendo marcos de ruptura capazes de distinguir a “velha” e a “nova” historiografia; sustentando a autoridade de determinados grupos, instituições e indivíduos na produção do conhecimento e na escrita da história; garantindo a pertinência e credibilidade de determinadas interpretações e, até mesmo, produzindo seus mitos e heróis. (GONTIJO, 2010, p. 509)

Sendo necessário tomar conhecimento do próprio tempo presente do historiador, o momento da produção e as tendências ou corrente historiográfica a que o escritor está inserido, o que torna possível compreender, a contribuição que o autor oferece para o tema, este é o pressuposto que procuramos seguir neste trabalho.

As interpretações historiográficas que selecionamos para a análise são construídas a partir de dois conceitos principais em torno da questão musical: “identidade nacional” e “transformação”.

Ferlim (2006) mostra que as discussões sobre formação nacional estiveram diretamente ligadas ao IHGB. Esta instituição foi fundada em 1838 e seu papel mais importante foi de procurar construir uma história nacional, recriando um passado oficial que supostamente seria comum a todos os brasileiros. A partir do IHGB se desenvolvem discursos ligados à identidade nacional dos quais a questão musical não ficou de fora.

Para Sandroni (2001, p. 14) o samba carioca é parte de um processo complexo, fruto de transformação no âmbito “[...] social, coreográfico, musical, político-cultural”. Essas transformações são apresentadas de forma sistemática com base em discussões historiográficas, análises musicológicas e sociológicas. Este autor observa dois ciclos de transformações e o que nos interessa aqui é o que ele compreendeu por ciclo curto, que compreende do samba ocorrido nas festividades particulares dos grupos populares (que ele denomina estilo antigo) ao samba que começa a ser praticado nos anos 1930 (que ele denomina estilo novo).

Este Trabalho de Conclusão de Curso, no qual dois estudos historiográficos recentes sobre o samba são o assunto central, foi dividido em dois capítulos. No primeiro deles, elaboramos uma apresentação da história da historiografia sobre o samba no Brasil. No segundo capítulo, apresentamos a análise das obras por nós selecionadas que se tornaram referenciais para quem estuda o assunto por apresentarem novas visões e interpretações sobre ele, que rompem com visões e interpretações anteriores, constituindo-se num exemplo dos avanços que vêm sendo realizados nesta área de conhecimento.

1. UM BALANÇO DA HISTORIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Nossa proposta neste capítulo é fazer uma apresentação do tema tal como foi desenvolvido na historiografia brasileira. Neste sentido, dois trabalhos dedicados à história da historiografia se tornaram de grande relevância, a saber, os artigos intitulados **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica** de Marcos Napolitano (2006) e **História e música: canção popular e conhecimento histórico** de José Geraldo Vinci de Moraes (2000), bem como o livro **História e música** de Marcos Napolitano (2002).

Vinci de Moraes (2000) aponta que nos estudos sobre música, em linhas gerais, há um modelo historiográfico tradicional que abriga a concepção de tempo linear e ordenado, seus seguimentos temáticos ainda influenciam abordagens historiográficas contemporâneas. Este discurso ordenado denota três aspectos: um privilegiando a biografia do grande artista, tido como o gênio criador, cujas capacidades pessoais e artísticas explicam as transformações em torno dos estilos. Outro discurso tem como centro a obra de arte em si, compreendida como “verdade”, não levando em conta a “forma, estrutura, e linguagem” (MORAES, 2000, p. 206). E, por fim, uma linha que se preocupa em realizar explicações sobre estilos, gêneros ou escolas artísticas, com forte característica evolutiva.

Para Napolitano (2006), ainda nos anos 1930 podemos encontrar uma discussão relativa à música popular brasileira, que toca em questões históricas, sociológicas e estéticas; esta discussão teve como principais participantes cronistas, jornalistas ou memorialistas, tais como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa. Estes promoveram debates em torno do gênero musical denominado samba, estabelecendo um discurso que se mostraria, ao longo da história, bastante contraditório. Duas fortes linhas do debate historiográfico formaram suas bases neste período e adentraram pelo século XX: uma que buscava no samba uma raiz social e étnica ligada ao suposto universo negro, e outra que buscava reconhecimento de uma música que seria a representante da nação brasileira.

Nos anos 1950, ainda de acordo com Napolitano (2006), se encontra um pensamento mais crítico sobre a música popular brasileira que advém do próprio domínio musicológico, marcando presença autores como Henrique Foreis

Domingues que se dedicou a uma historiografia em torno de “Noel Rosa”. Outro autor importante foi Lúcio Rangel que tinha o pensamento “folclorista” como base e se esforçou por valorizar o passado musical ocorrido nos anos 20 e 30 (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

Na década de 1960, foi travado um debate acerca da Bossa Nova que se tornou reconhecida como estilo ou gênero que supostamente ameaçava a identidade musical tradicional, no qual marca presença significativa o jornalista José Ramos Tinhorão.

Marcos Napolitano (2002) observa que dentro da historiografia da música popular brasileira e, mais especificamente do samba, a obra de Tinhorão intitulada **Música popular: do gramofone ao rádio/tv**, pensa a música moderna, ocorrida nesta década, como produto direto da apropriação de um material puro e autêntico, sendo na visão pouco crítica deste autor, supostamente incontestável e relacionado ao que se denominou universo negro. Percebe-se que no

[...] caso específico do jornalista e crítico José R. Tinhorão é um pouco diferente. Se de um lado ele foge dos impressionismos e biografias tão comuns nesse tipo de gênero histórico, de outro, ele caminha sempre e preferencialmente em direção à polêmica como um princípio e, tudo leva a crer, também por prazer. Contraditoriamente ele advoga certo purismo que muitas vezes se aproxima, de modo invertido, das posturas Românticas, ao mesmo tempo em que abusa do tom impositivo e reducionista de certo marxismo canhestro. Apesar disso, com o tempo ele produziu uma extensa e importante obra, tornando-se muito provavelmente no mais importante historiador da música popular urbana do país. Além disso, em 1999, concluiu seu mestrado em História Social no departamento de história da USP com a dissertação *A Imprensa Carnavalesca*. (MORAES, 2000, p. 219, grifos no original)

Muito do pensamento que foi formulado até esta década de certa forma influenciou grande parte da produção sobre música ao longo do século XX, pelo menos até os anos 1990.

A partir da década de 1970, a produção bibliográfica sobre música se tornou mais sistemática, apresentando-se, em sua maior parte, na forma de crônicas, biografias e memórias, sendo, em princípio, os jornalistas os encarregados por essa produção. Os debates que começaram na década anterior se tornaram mais acentuados neste período, que foi marcado por constantes discussões sobre o “Tropicalismo” e a “moderna MPB” (NAPOLITANO, 2006, p. 145), e neles percebe-

se a presença de um pensamento evolutivo segundo o qual a música popular teria supostamente trilhado etapas que a elevaram a um patamar superior.

Segundo ainda Marcos Napolitano (2006), os trabalhos sobre música popular no Brasil ganharam espaço na academia a partir dos anos 1980 e foram os cursos de Ciências Humanas, Letras e Artes que se dedicaram a esta linha de pesquisa em seus programas de pós-graduação, sendo nesta década que iremos nos deter mais demoradamente neste capítulo, pois é neste momento que o fenômeno samba passa a ser abordado pelo meio acadêmico de forma intensa.

Apresenta-se, na década de 1980, a tendência a produções por temáticas musicais. Assim, o samba urbano carioca passou a ser bastante abordado nesse cenário se tornando “[...] a ponta de lança para a verticalização dos estudos em música popular [...]” (Napolitano, 2006, p.145). No meio acadêmico, áreas como Letras, Sociologia e História abordaram a temática do samba de forma diversificada. Esta diversidade de enfoque se encaminhou para uma especialização do tema, que se tornou uma tendência desse período e se encontra em trabalhos como os de Sérgio Cabral e José Leopoldi.

De acordo com Napolitano (2006), Sérgio Cabral, por exemplo, enfocou a temática do samba em seu trabalho intitulado **Escolas de samba: o quê, quem, quando e por que**, desenvolvendo um material de base mais informativa, ainda que baseada na história. Uma característica deste autor é a abordagem e ênfase que ele dá no seu trabalho à perseguição e repressão oficial do qual o samba foi alvo por longo tempo. José Leopoldi em **Escola de samba: ritual e sociedade** se volta mais para uma análise antropológica dando maior atenção aos sambistas e a seu universo musical.

Além disto, data deste período, uma grande publicação de biografias de sambistas que, no geral,

[...] oferecem, na melhor das hipóteses, perfis sociológicos, dados biográficos e psicológicos, panoramas de épocas, além de mapear a obra dos biografados. Neste sentido, servem como ponte para outros ensaios temáticos mais verticalizados. Foram e são valiosas como elementos de referência, cobrindo lacunas informativas que permitem aprofundar temas conexos. (NAPOLITANO, 2006, p. 146)

Dentro do mundo acadêmico, houve uma acentuada valorização da temática do samba que se tornou um dos gêneros mais discutidos a partir de então e

alimentou debates sobre sua formação, constituição, etc., nos quais se misturavam questões políticas, sociológicas, estéticas e etnomusicológicas. A diversidade de estudos enfocando a temática do samba se deu, em parte, por este gênero ser adotado como uma suposta síntese da identidade musical brasileira.

Outras referências clássicas à temática do samba, que emergem a partir deste período, para Napolitano (2006), são trabalhos como os de Muniz Sodré **Do batuque à escola de samba**, e o de Edigar de Alencar **O carnaval carioca através da música**.

Podemos destacar ainda a contribuição de Roberto Moura em seu estudo **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro** no qual atribui a emergência do samba, enquanto gênero musical, ao caráter de “encontro sociocultural” (NAPOLITANO, 2006, p. 146). Já José Miguel Wisnik em **O nacional e o popular na cultura brasileira: música** compreende o samba como fruto da fusão de sons e ritmos destacando as complexas relações da música popular com os modernistas e músicos eruditos. Para Napolitano (2006, p. 147), Wisnik assim como Moura, ainda que contribuísem com novas discussões para se pensar a origem do samba, denotaram, mesmo de forma amena, o caráter de “marginalidade” e de “resistência” que seria, em suas visões, próprio da música de base negra na fase inicial da República.

O pensamento mais tradicional sobre o samba abriga algumas características notórias que o vêm, num dado momento como elemento puro, em outro, pela ótica da repressão, ou como algo que evoluiu até se chegar ao que se denominou por moderna música brasileira. Mesmo quando se aproximaram mais de uma perspectiva voltada para questões socioculturais, ainda aparecem muito atrelados a um suposto mundo negro, algo que, como os mais recentes estudos sobre o tema vêm mostrando, não corresponde a uma realidade como a brasileira, neste sentido, muito mais mestiça do que só negra.

Conforme Napolitano (2006), Hermano Vianna em **O mistério do samba** traz uma perspectiva que questiona, em parte, as propostas que reforçam o caráter de resistência do samba, ao adotar o samba como pertencente à mestiçagem musical. Ou seja, para este autor, o samba seria um produto do diálogo dos diversos grupos, destacando o apoio que a música popular recebeu por parte de membros da elite. Portanto, ele inova ao questionar perspectivas tradicionais que deram ênfase ao aspecto de resistência à repressão em relação ao samba.

Outro tema que se tornou recorrente no mundo acadêmico foi o lugar social e político ocupado pelo samba. Este tema encontra-se nos trabalhos de Jairo Severiano **Getúlio Vargas e a música popular**, e de Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr **A malandragem e a formação da música popular brasileira**. Segundo Napolitano, nestas pesquisas havia

[...] a preocupação em discutir o lugar social e político do samba como centro de uma nova dinâmica cultural que traduz a emergência das massas urbanas e as estratégias das elites e do Estado getulista em dialogar e cooptar, a um só tempo, o novo gênero. Esse tema veio a se tornar muito recorrente nos trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado. (NAPOLITANO, 2006, p. 147)

Conforme Napolitano (2006), o pesquisador Nei Lopes em seu trabalho **O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias** propõe uma geografia do samba e faz um inventário das tradições musicais ligadas ao universo negro, inovando ao trazer para o debate musical a música semirural como o caxambu e o jongo.

Ana Maria Rodrigues representa, para Napolitano (2006), outra contribuição de base sociológica bastante significativa para o tema. Em seu trabalho **Samba negro, espoliação branca**, ela faz um estudo sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro, fazendo apontamentos importantes em torno das relações sociais, empresariais e culturais que ocorreram dentro do mundo do carnaval. Mas, segundo Napolitano (2006, p. 147), sua perspectiva é ainda dotada de “esquematismos” e “determinismos”, que criam obstáculos às suas análises, ao formular suas explicações do fenômeno samba.

No início da década de 1980, ainda em conformidade com Napolitano (2006), a área acadêmica de Letras abordou o samba do ponto de vista político-musical, sendo os trabalhos de Beatriz Borges **Samba-canção: fratura e paixão** e de Claudia Matos **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio** inovadores em termos metodológicos. Neles, elas examinam as letras das músicas, começando a se desenvolver uma metodologia acerca do sentido histórico e cultural contido na expressão musical.

A partir dos anos 1990, há uma produção mais acentuada de estudos acadêmicos sobre música popular, construindo suas pesquisas amparadas na pesquisa empírica. Surge também a preocupação por outras metodologias para

tratamento das fontes, bem como uma tendência à interdisciplinaridade entre a História, Sociologia, Comunicação, Antropologia e Letras. Na área de História tem-se a articulação de elementos sociológicos, estéticos e históricos. Com isto pode-se dizer, que os historiadores têm contribuído para

[...] fazer avançar os estudos de maneira interdisciplinar, além de renovar o índice de temas ligados à história da música popular, incorporando novos eventos, novas fontes e novos problemas. Existe uma gama enorme de fontes, períodos e temas pouco explorados, tais como estudos específicos da crítica musical e da indústria fonográfica; relações entre canção e TV; o cenário musical dos anos 1950 e 1970; os tipos de recepção social da música popular brasileira. O desafio daqui por diante, sobretudo para a área da História, será realizar um cruzamento crítico de fontes, abordagens, métodos e resultados de análise sobre a canção brasileira. (NAPOLITANO, 2006, p. 149)

No contexto dos estudos produzidos a partir dos anos 1990, foram elaborados os trabalhos que serão o assunto do próximo capítulo, no qual pretendemos mapear as principais contribuições que estes trabalhos trouxeram para a história da música popular brasileira.

2. DUAS ABORDAGENS INOVADORAS: ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM E CARLOS SANDRONI

Através da obra de Uliana Dias Campos Ferlim (2006), intitulada **A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX**, entramos em contato com uma análise inovadora sobre a formação da música popular brasileira e com Fred Figner e a Casa Edison, e o papel a eles atribuído na divulgação deste tipo de música, em geral, e do samba, em particular, uma vez que este empresário e a Casa Edison foram os responsáveis pela gravação do primeiro samba no Brasil.¹

A análise de Ferlim é elucidativa do papel que a Casa Edison teve para a popularização do samba, mas é importante desde já esclarecer que embora esta autora não trabalhe especificamente com Fred Figner e a Casa Edison, ela dedica uma parte de seu trabalho a eles e ao seu papel na popularização da música no Brasil em inícios do século XX, assunto que nos interessa particularmente.

A escolha do trabalho de Ferlim residiu no fato de que ele traz novas análises sobre questões referentes à música popular, em sintonia com estudos que procuram romper com certas ideias cristalizadas por trabalhos que se dedicam a este tema, a maior parte deles reproduzindo ideias que não encontram consistência em pesquisas empíricas e são mais frutos da incorporação de certos “lugares comuns” sobre o samba e sua identificação com a nacionalidade brasileira.

O contexto de emergência deste empresário e da Casa Edison foi permeado por um novo significado para a denominação “popular” no campo da música. Este significado novo estava relacionado com os novos sujeitos, envolvidos tanto na produção como na circulação e em terceiro plano, no próprio consumo das formas musicais em voga, e os embates que proporcionaram o desenvolver de todo um jogo de interesses por reconhecimento social através da música.

Começemos pelo título. Quando a autora utiliza a palavra “polifonia” no título de seu trabalho, ela chama atenção para a diversidade de sons que faziam parte do mundo musical da época e aponta para o fato de que o que posteriormente se chamou de samba e foi identificado como a suposta música nacional brasileira, foi

¹ Uliana Dias Campos Ferlim é historiadora, professora do Departamento de Música da UnB, e também atua como cantora e compositora de música popular. Tem formação em Ciências Sociais, Música Popular e Mestrado em História Social pela Unicamp.

fruto da apropriação de vários ritmos musicais, dentre eles a modinha, o lundu, a polca, etc. Ou seja, sua análise é importante por inserir nos estudos sobre música popular esta dimensão plural e por não se contentar, como fizeram estudos anteriores, em ver estes ritmos populares a partir de um viés evolutivo e naturalizado, como se esta evolução já estivesse dada a priori e fosse o único caminho a ser seguido pela música produzida no Brasil.

O estudo de Ferlim está dividido em capítulos que abordam, respectivamente, a música popular e seus mercadores, estudiosos e seus cantores; Fred Figner, a Casa Edison e a circulação das canções, e por fim um capítulo dedicado a Catulo da Paixão Cearense.

O segundo capítulo do seu trabalho, que nos interessa particularmente, se dedica a Fred Figner e a Casa Edison. Nele a autora inicia sua análise destacando no circuito musical do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX, os locais onde se tinha contato com música.

Música era atividade que se encontrava nas diversas camadas sociais. Havia músicos nas ruas, nos bares e hotéis, nas manifestações populares, como o carnaval e as festas religiosas (onde sagrado e profano não eram tão objetivamente delimitados), em saraus, nas reuniões familiares, nas bandas das corporações militares, nas irmandades religiosas, nos circos e também nos teatros, desde os mais humildes até naqueles onde se julgava estarem presentes as manifestações da verdadeira arte com “A” maiúsculo. (FERLIM, 2006, p. 6)

Uma cidade polifônica, em que conviviam vários ritmos populares, esta é a imagem do Rio de Janeiro que Ferlim procura mostrar para o leitor. E este é um dado importante porque aponta implicitamente para algo que outros estudos não levaram em conta, isto é, diante de tanta polifonia, como se deu o processo de popularização de um gênero musical que depois seria associado à identidade nacional?

Segundo Ferlim, até o início do século XX a música era vista como forma de distinção social, e alguns ritmos eram associados a segmentos sociais mais “nobres” e outros a segmentos sociais menos “seletos”. O movimento de popularização musical, que ocorreu a partir do início do século XX, trouxe um dado novo, isto é, permitiu a artistas, músicos e poetas sem formação em música e letra, e de diversas

origens econômicas e sociais, participarem ativamente do campo da música, não sem tensões e conflitos.

Após a chegada da corte em 1808 é instalada a imprensa no Brasil e na década de 1820 começa a se desenvolver a atividade de impressão da música, que começa a se tornar mais constante a partir dos anos 1840. Nesse momento, a música era uma prática que se voltava apenas para o campo erudito e religioso, embora os sons da cidade denotassem a diversidade musical nela presente. Porém, as concepções sobre o que se entendia por música naquele contexto, só consideravam a música erudita e a religiosa como dignas de ser arte.

Em fins do século XIX, os intelectuais envolvidos com a questão musical no império passaram cada vez mais a discutir o curso do desenvolvimento das artes no Brasil. Segundo a autora, como

[...] evidência da contínua preocupação dos intelectuais com as questões musicais, podemos encontrar, em torno de 1880, um empreendimento de relativo fôlego denominado Revista Musical e de Belas Artes. Editada por Artur Napoleão e Leopoldo Miguez, então um jovem musicista e novo sócio de Artur, tratava-se de um semanário artístico que trazia biografias de músicos, história dos instrumentos, em longos artigos, e também alguns suplementos musicais onde publicou-se algumas peças. A Revista primava por discutir o curso do desenvolvimento das artes no país, com destaque para a atividade musical. A despeito de sua curta duração (de janeiro de 1879 a dezembro de 1880), os assuntos musicais eram tratados de forma aguda, sendo que alguns debates se estendiam por várias edições. (FERLIM, 2006, p. 9)

O que estes intelectuais envolvidos com a música tinham em mente era fazer com que a música produzida no Brasil se equiparasse à produzida em países europeus. Com isto eles delimitavam o que, na sua visão, deveria ser considerado música ou não, e nesta definição não havia espaço para os ritmos e gêneros musicais mais comuns entre a população da cidade. Sua visão de música era, portanto, elitista e nela não cabia o que não se enquadrasse nos padrões da música erudita. Estas discussões adentraram pelo século XX, momento em que entraram em cena Fred Figner e a Casa Edison.

A Casa Edison era uma loja que comercializava os produtos musicais mais modernos no Rio de Janeiro do início do século, estava situada na Rua do Ouvidor, 107, e era um empreendimento de Frederico Figner.

Fred Figner nasceu em 1866 na Boêmia (atual República Tcheca), e se transferiu para os Estados Unidos ainda na juventude e foi neste país que se tornou um comerciante especializado em música. Dentre os produtos que ele comercializou no Rio de Janeiro, os que mais fizeram sucesso foram os fonógrafos e gramafones. O contato de Figner com estas máquinas falantes ocorreu através de seu cunhado nos Estados Unidos. Os dois resolveram, então, adquirir tais máquinas e comercializá-las nos países latinos. No ano de 1891, o empresário chegou a Belém do Pará com fonógrafos da Pacific Phonograph Company e, em 1892, Figner chegou ao Rio de Janeiro de onde, porém, logo se ausentou por conta da epidemia de febre amarela que assolava a cidade. Durante este período, ele passou por São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Piracicaba, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Em seguida, dirigiu-se a Montevidéu e Buenos Aires, de onde retornou em 1896, indo novamente para o Rio de Janeiro.

Além de comercializar fonógrafos, Figner se dedicou à divulgação de uma variedade de outras novidades modernas como o Kinetoscópio (equipamento em formato de um armário reprodutor de cenas curtas para uma pessoa por vez) e o Kinetofone (espécie de cinema falado, com cenas curtas acompanhadas de som).

Em 1897, ele abriu uma loja de importação de produtos diversos. Elaborou o primeiro catálogo de divulgação de sua casa comercial em 1900, que então se encontrava localizada num sobrado da Rua Uruguaiana, número 24, que posteriormente foi transferida para a Rua do Ouvidor.

A denominação “Casa Edison” aparece pela primeira vez na capa do catálogo de divulgação de 1902, onde o comerciante pretendia prestar homenagem ao inventor do fonógrafo Thomas A. Edison.

Neste primeiro catálogo da Casa Edison, de acordo com Ferlim, da

[...] página inicial até a de número 16 há uma “Sessão de máquinas falantes”, onde são expostos vários modelos de fonógrafos, grafofones, gramofones e zonofones, de diferentes tamanhos, para a exibição em público ou não, que utilizavam cilindros metálicos, ou de cera, ou de borracha mais dura, e outros que utilizavam chapas ao invés de cilindros – observando-se o sentido progressivo de evolução tecnológica – e uma infinidade de acessórios. O mais caro deles, o fonógrafo “Concerto”, custava 700\$000 (setecentos mil réis), utilizava cilindros de 11 centímetros, funcionava por meio de cordas duplas que davam para a exibição de 6 a 8 fonogramas de uma vez, era filetado a ouro e esmalte, apresentado como o ápice da evolução dos fonógrafos de Thomas Edison; e o mais barato deles, um modelo que

utilizava cilindros de cera, conhecido por lirofone, colocado sobre uma caixa ou tábua envernizada, mais simples e menor portanto, “de preço ao alcance de qualquer bolsa”, custava entre 29\$000 e 25\$000 (vinte e nove e vinte e cinco mil réis). A julgar pelo salário de um professor do quadro do funcionalismo municipal do Rio de Janeiro, em 1897, que era de 333\$000 (trezentos e trinta e três mil réis), o lirofone parecia ser acessível. Um amanuense ganhava em torno de 300\$000 (trezentos mil réis) e um servente, em torno de 75\$000. (FERLIM, 2006, p. 56-57)

Para vender suas novidades tecnológicas, Figner desenvolveu várias estratégias de propaganda, além dos catálogos. Ele também publicou periódico gratuito chamado **O eco fonográfico**, e inaugurou o primeiro clube dos gramofones. Este e outros clubes similares que surgiram posteriormente eram compostos por sócios que pagavam prestações semanais e concorriam a prêmios semanais tais como gramofones e acessórios.

Ferlim aponta que o trabalho de Figner foi expressivo porque foi instalado num Rio de Janeiro que, na ocasião, se firmava como uma sociedade de consumo. Uma sociedade que começava a ter contato com a modernidade e se deslumbrava com as práticas científicas e suas descobertas.

Outro fator que demonstra a extensão dos negócios de Figner foram os contratos que estabeleceu com fornecedores estrangeiros. A International Zonophone Company, empresa Alemã com filial em Berlim, estabeleceu parceria com o comerciante através do seu diretor gerente, F. M. Prescott, que lhe propôs um contrato atrativo

[...] para divulgar os discos de face dupla de gravação, que se apresentavam com o dobro de vantagens frente aos discos com face única, pois tinham o mesmo preço de custo. Desta forma, o senhor Prescott propunha o controle de um braço da International Zonophone Company a Fred Figner, através da exclusividade de comercialização de seu produto. (FERLIM, 2006, p. 60)

Após este contrato, a companhia europeia enviou para a Casa Edison um técnico para realizar as gravações que seguiam para a Alemanha, para serem duplicados e receberem o selo da Odeon nas chapas, retornando ao Brasil para serem comercializados. Neste processo, a Casa Edison efetuou “[...] em torno de três mil gravações até 1903, o que colocava o país em terceiro lugar no ranking mundial de produção fonográfica”. (FERLIM, 2006, p. 61).

Em 1912, Figner estabelece acordo com a International Talking Machine para a instalação de uma fábrica na Capital Federal. Com isto, 1,5 milhões de discos por ano passou a ser produzido por Figner a partir de 1913.

A trajetória do sucesso comercial de Figner pode ser melhor visualizada através das palavras de Ferlim:

A primeira firma aberta por Figner na Junta Comercial do Rio de Janeiro foi em 5 de outubro de 1899, tinha como sócio o inglês Bernard Wilson Shaw, com capital inicial de 5:000\$000 (cinco contos de réis). Alguns meses depois, em março de 1900, Shaw desistiu e recebeu por direito 4:645\$200 de lucro líquido registrados. Figner assumiu o passivo social e continuou o negócio. Em pouco mais de dez anos ele aumentaria consideravelmente seu capital e tinha filiais em vários pontos do país [...]. (FERLIM, 2006, p. 61)

Ferlim observa que Pascoal Segreto, italiano radicado no Brasil, era proprietário de diversas casas de diversão do país que também importava fonógrafos para comercialização no Rio de Janeiro. Com isso percebe-se que Figner não era o único a apostar na comercialização de fonógrafos; no entanto, ele foi pioneiro em relação à gravação de artistas e ritmos que faziam sucesso no Brasil em inícios do século XX.

Cadete (Manuel Evêncio de Costa Moreira), faz parte da lista dos primeiros cantores contratados pela Casa Edison. Nascido em 1874, no Paraná, na cidade de Tibagi, Cadete mudou-se para o Rio de Janeiro em 1887 para fazer parte da Escola Militar, de onde veio seu apelido. Sua estreita relação com a boemia fez com que a indisciplina fosse uma de suas características dos tempos da Escola Militar. Através da amizade com Catulo da Paixão Cearense, ele adentrou aos grupos de chorões da época.²

Bahiano (Manuel Pedro dos Santos) também fez parte dessa primeira leva de artistas contratados pela Casa Edison. Nascido em 1870, na Bahia, em Santo Amaro da Purificação, ele se transformou em intérprete de cerca de 80 canções para a Casa Edison, além de ter participado de duetos com Cadete. Ferlim observa que os empresários da época apresentavam Bahiano como “trabalhador”, “bom pai de família” e “responsável”, adjetivos relativos à boa conduta social da época. “Popular”

² “choros”: conjuntos musicais que ofereciam suporte instrumental como base de muitos gêneros de canções, e que foi muito utilizado em gravações da Casa Edison.

era outro adjetivo atribuído ao artista, para mostrar que ele representava algo supostamente “nacional”.

Eduardo das Neves, também conhecido por Dudu das Neves, Palhaço Negro, Crioulo Dudu ou Negro Dudu (apelidos que ele próprio fazia questão de utilizar) foi também um dos primeiros artistas contratados por Figner. De acordo com Ferlim (2006, p. 67), ele “[...] foi empregado da Estrada de Ferro Central e no corpo de bombeiros e iniciou sua carreira artística em circo, como palhaço e cantor”. Ferlim atribui o sucesso social das canções de Eduardo das Neves ao fato de ele fazer canções sobre questões importantes que apareciam no momento, a exemplo da canção **Pega na chaleira**, uma expressão utilizada naquele período para designar a bajulação.

Além de Eduardo das Neves, outros artistas elaboraram canções com esta temática naquele momento, possivelmente pelo fato que é descrito por Ferlim. De acordo com ela, estas canções atribuíam críticas a uma prática que começou a surgir a partir da

[...] campanha civilista, de Ruy Barbosa. No entanto, a presidência foi vencida pelo marechal Hermes da Fonseca. O responsável pelo sucesso do marechal, levantando-se contra a predominância paulista na política nacional, foi o senador Pinheiro Machado, gaúcho, e considerado uma eminência parda no momento. Este era o homem da chaleira, visto que andava por todo lado com uma cuia de chimarrão, e conseqüentemente com uma chaleira pra esquentar a água. Aos seus adutores de plantão, interessados em servi-lo a qualquer momento, davam-se os nomes de “chaleira”, “pega na chaleira” e etc. (FERLIM, 2006, p.69)

Pega na chaleira era uma canção jocosa, do gênero cançoneta, isto é um gênero cômico de canção muito praticado nos “[...] cafés cantantes, cafés concertos e casas do gênero, onde dispunha-se de serviços gastronômicos, aliados à música, parques de diversões, jogos de tiro” (FERLIM, 2006, p. 72).

Este gênero musical, bastante popular no período, foi muito utilizado por Eduardo das Neves, por lhe permitir abordar questões relativas ao cotidiano político e social em geral. Este talvez tenha sido o fator decisivo para seu sucesso, transformando-o num artista que interessava muito aos empresários. Segundo Ferlim,

Quaresma foi o primeiro a dar maior espaço a Eduardo das Neves, contratando-o para publicar suas canções em títulos como: O cantor de modinhas, O trovador da malandragem, O trovador brasileiro e Mistérios do Violão. Os editores da livraria Quaresma faziam grandes elogios dizendo ser ele “o poeta do povo, o bardo do povo” e mostravam-se complacentes (assim como os consumidores também deveriam o ser) ao fato de ele não ser um “Bilac, um Medeiros e Albuquerque, um Raymundo Correa, um Luiz Delfino, um Arthur Azevedo, um Murat, um Figueiredo Pimentel”. Ele era diferente, mas era competente, isto é, o que procuravam garantir os editores nesta “nota”. Ou seja, ele não era um representante de uma cultura de elite, aquela produzida por poetas consagrados na alta roda literária – ainda que esta não fosse tão homogênea e ausente de conflitos - e destinada -, se não exclusivamente, porém primordialmente -, ao consumo do belo sexo, às damas (a exemplo dos periódicos e edições de cancionários ao modo de A cantora brasileira). (FERLIM, 2006, p. 77-78, grifos no original)

Outro artista com características denominadas populares, também contemplado na lista de Figner, foi Geraldo de Magalhães, que assim como os outros artistas por ele contratados, não advinham do universo da “alta” expressão literária ou musical. Ele começou sua carreira no Salon Paris, onde atuou como dançarino e cantor, e também se apresentou

[...] em casas de chopp (denominados também de chopp berrantes não só pelo público, mas por uma elite cultural que pretendia se distinguir socialmente) e cafés-cantantes (também denominados cafés-concertos, designação mais afeita à moral preconceituosa da elite) na Lapa e na área teatral da Praça Tiradentes. Nesta praça, local de intensa atividade artística, e também grande centro conhecido pela prostituição, encontravam-se algumas casas de espetáculos famosas: o Teatro São José, antes denominado Teatro (Príncipe) Imperial, onde estreou, por exemplo, em 1885, “A corte na roça”, com música de Chiquinha Gonzaga. O Teatro São José, antes de ficar famoso com este nome pelas comédias ligeiras nos anos de 1910, ainda receberia os nomes de Éden Fluminense, Variedades e Moulin Rouge, de propriedade de Paschoal Segreto. O Teatro Santana, também conhecido por “Casino Franco-Brésilien”, comprado por Paschoal Segreto em 1904, e reaberto em 26 de janeiro de 1905 com o nome de Carlos Gomes, localizava-se na esquina da rua Pedro I. E ainda havia também a Maison Moderne, outro empreendimento de sucesso de Paschoal Segreto, na rua Espírito Santo (atual D. Pedro I), números 15, 17 e 19, uma espécie de parque com cervejaria, peças teatrais, exibição de filmes e jogos. (FERLIM, 2006, p. 78-79)

A Praça Tiradentes era o local que centralizava as apresentações denominadas “populares” na cidade e, como decorrência, vista com certo desprezo

pelas elites carioca. Nas suas casas divertimentos, de acordo com Ferlim, eram exibidos espetáculos nacionais e internacionais como “[...] as novidades de Paris - comédias, danças ou músicas -, artistas italianos de ópera, opereta, drama ou tragédia, companhias espanholas [...]” (FERLIM, 2006, p. 80).

Artistas como Geraldo de Magalhães e Eduardo das Neves possivelmente não foram atração em teatros supostamente mais nobres como o Lírico e o São Pedro de Alcântara, mas encontraram espaço em locais como o Teatro Parque Rio Branco, situado na Praça Tiradentes, e voltado para um público popular. Em locais como este, eles entraram em contato com pessoas de origens sociais diversas e a elas direcionaram seus repertórios por meio das “[...] canções cômicas e gargalhadas, e dos hinos e homenagens à pátria e aos brasileiros, e das canções mais graves e emocionadas [...]” (FERLIM, 2006, p. 82). Ou seja, a variação de repertório que indica o contato com uma variedade de informações culturais, para as quais estes artistas estavam alerta, contribuiu para ampliar este universo de produção e circulação de poesias e canções no Rio de Janeiro de final do século XIX e início do XX e foi explorado com perspicácia por Fred Figner.

Dudu das Neves, além de ser compositor e intérprete de valsas, recitativos, barcarolas e modinhas românticas mais tradicionais, foi um grande intérprete de lundus. Esses lundus eram mais voltados para temas de pilhérias, críticas sociais e representação do universo negro, e muitos desses temas foram abordados por Dudu nas gravações da Casa Edison. Encontraremos características referentes à representação do negro em gravações de Dudu como: “Isto é bom”, “Lundu gostoso” e “Bolim Bolacho”, canções analisadas por Ferlim.

Algumas dessas canções trazem indicações de locais de encontro de artistas como Dudu. Ferlim observa que os encontros entre músicos e festeiros com pessoas economicamente menos favorecidas ocorriam em locais como o morro do Pinto, próximo a Cidade Nova, e que apontam para a diversidade de tradição cultural do Rio de Janeiro, questionando a ideia de uma suposta predominância das tradições negras e baianas, defendida em muitos estudos sobre cultura carioca.

Ferlim chama a atenção para a quantidade de imigrantes de variadas origens que adentraram a Capital Federal e da qual se deriva a cultura carioca.

O Rio de Janeiro recebia uma leva significativa de imigrantes. Entraram 166.321 imigrantes, tendo saído para os outros estados

pouco mais de 70 mil [...]. De forma que a presença maciça de imigrantes de variadas origens é um dado importante a ser considerado neste momento. José Ramos Tinhorão dá mais informações sobre a Cidade Nova: o bairro carioca surgido após o aterro das áreas alagadiças vizinhas do canal do Mangue, por volta de 1860. Desde o início do século XIX, na verdade, a Cidade Nova acolheu grandes levas de trabalhadores. É certo que em 1872, era o bairro mais populoso da cidade, com 26.592 habitantes, dos quais 22.931, isto é, a grande maioria deles, se declarava fluminense. A decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba pode explicar em parte esta migração. (FERLIM, 2006, p. 92)

Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Livramento e Providência eram locais que assim como a Morro do Pinto habitavam negros, imigrantes estrangeiros e pessoas de muitas regiões do Brasil de origem social menos abastada, e serviam de ponto de encontro das diversas manifestações populares, ou seja, encontro entre diversas culturas.

Artistas como Cadete, Bahiano, Eduardo das Neves e Geraldo de Magalhães representavam o sentido novo que ganhava a denominação “popular” no início do século XX. Este sentido estava relacionado à ampliação da circulação de bens culturais, parcialmente favorecida pela atuação de empresas como a Casa Edison, e num momento em que a música produzida por pessoas comuns ganhava *status* a ponto de movimentar um comércio de música antes desconhecido.

Além de voltada para públicos populares, esta produção não ficou restrita a este público e aos locais que ele frequentava, como observa Ferlim. Mesmo espaços tidos como “eruditos” eram frequentados por pessoas que não eram de elite e necessariamente se preocupavam em atender a este público lhe oferecendo divertimentos do seu agrado.

O que Ferlim observa, com bastante propriedade, é que os produtos culturais não estavam (assim como até hoje não estão) diretamente relacionados às classes sociais, mas circulavam entre elas, o que é uma interpretação nova sobre o tema para os estudos nesta área. De acordo com Ferlim, a importância da Casa Edison para a popularização da música teve a ver com a possibilidade por ela oferecida para a ampliação dos meios de produção e circulação dos bens culturais e para o espaço por ela aberto para artistas de diversas origens sociais. Além disto, ela barateou o processo de produção possibilitando que a música fosse adquirida por pessoas de diferentes condições econômicas. O público consumidor desta produção se identificava com artistas como Cadete, Bahiano e Eduardo das Neves, de origens

sociais mais simples e muitas vezes similar a de seu público, característica que foi levada com muita atenção pela Casa Edison.

Quando em 1917, a Casa Edison gravou o primeiro samba no Brasil, intitulado **Pelo Telefone**, o caminho para a divulgação dos ritmos populares já estava aberto, processo este para o qual ela teve papel determinante.

O aparecimento deste samba no mercado fonográfico brasileiro e os debates que ele suscitou são os temas de outra obra que veio contribuir para os estudos sobre a música no Brasil, na medida em que apresenta interpretações alternativas sobre a forma como a música popular, mais especificamente o samba, foi fruto de um processo longo de apropriações de diferentes ritmos, até chegar ao formato pelo qual o identificamos hoje. Esta obra é o trabalho de Carlos Sandroni (2001) intitulado **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**.³

O que torna esta obra relevante para nossa pesquisa é a interpretação que Sandroni realizou sobre a música popular ao abordar dentro desta categoria o samba, bem como, o tratamento que deu ao que ele denominou de primeira fase de desenvolvimento do samba, que ocorreu de 1917 aos anos 1930, e particularmente ao primeiro samba a alcançar sucesso popular, fruto de um mercado fonográfico que estava se desenvolvendo no Rio de Janeiro para o qual Fred Figner foi figura essencial.

Embora este estudo esteja dividido em três partes, as que nos interessam particularmente são os capítulos I e II. No capítulo I, intitulado **Do lundu ao samba**, Sandroni começa por desenvolver um ponto essencial de seu argumento: a de que o samba esteve longe de ser uma criação pura, como muitos estudos clássicos sobre o tema por muito tempo afirmaram, e que ele é fruto de uma incorporação de vários ritmos, que acabou por gerar um ritmo novo.

Sandroni começa a construir seus argumentos analisando a etimologia da palavra “samba” que, segundo ele, aparece na Enciclopédia da Música Brasileira, estando relacionada ao universo afro-brasileiro, e que esta palavra contendo este mesmo sentido é encontrada, por vezes, em pontos diferentes das Américas. Nesta enciclopédia a palavra “samba” é derivada da palavra quimbundo “*semba*” que

³ Carlos Sandroni é compositor, violonista e musicólogo. Tem formação em Sociologia e Política, é mestre em Ciência Política e doutor em musicologia pela Universidade François Rabelais (França).

corresponde à “umbigada”. De acordo com o autor, a importância da umbigada, registrada desde o século XIX no Brasil e na África, consiste no fato de ser

[...] um gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia --- de par separado --- antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. O acompanhamento instrumental é assegurado por membranofones como o pandeiro, idiofones como o prato-e-faca e mais raramente por cordofones, em especial a viola. A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo. (SANDRONI, 2001, p.85)

Segundo Sandroni, a expressão “samba de umbigada” assinalada por Edison Carneiro em 1961, representa certas danças afro-brasileiras que têm como característica a umbigada. Ainda que seus praticantes as denominem por “samba”, “coco” ou “lundu”. Estas e outras danças foram registradas pelos viajantes do século XIX e recebeu a denominação “batuque”, expressão genérica, por eles utilizada, para designar os festejos dos negros até o início do século XX, quando passou a ser substituída pela palavra “samba”.

Até fins do século XIX, a palavra “samba” não era usada com frequência no Rio de Janeiro. A notícia mais antiga que se tem do uso dessa palavra, segundo Sandroni, data de 3 de fevereiro de 1838, quando apareceu no jornal nordestino chamado **O Carapuço**, com dois sentidos diferentes: numa primeira citação, “samba” se refere à música, numa segunda citação, se refere à dança, e neste segundo sentido, ligada ao mundo rural baiano.

Estas foram características que contribuíram para que, em trabalhos posteriores, o samba do Rio de Janeiro fosse visto como diferente do da Bahia, porque teria surgido na área urbana de uma cidade que estaria em processo de modernização. De acordo com este autor, esse

[...] “movimento” do samba, que vem da roça para dentro da cidade, aparece de maneira bem concreta numa série de cartas publicadas na imprensa de Salvador, capital da Bahia, no início do século. Essas cartas reclamavam da presença ostensiva dos negros nos festejos do carnaval, e mostram bem como os preconceitos contra os negros se confundiam com a desvalorização de sua música [...]. (SANDRONI, 2001, p. 90)

Sandroni indica que essas fronteiras que colocam o samba como sendo da roça, da Bahia e “coisa de negros”, foram sendo quebradas na medida em que a palavra samba e a manifestação cultural a que ela se remetia, começaram a ser registrado na capital do império, o que ocorreu a partir de 1870. Neste momento, o samba passou a ser associado aos bairros habitados por camadas economicamente menos favorecidas, das quais participavam negros e imigrantes estrangeiros, fazendo com que ele se configurasse não mais como “coisa de negros”, mas como algo mestiço, e que aos poucos começou a ser identificado como algo “brasileiro”, identificação esta, que seria possível de ser localizada na última década do século XIX. Para Sandroni na

[...] década de 1880, começam a aparecer descrições de danças que se encaixam perfeitamente no conceito de samba-de-umbigada, mas cujo cenário não é mais a velha Bahia nem as fazendas de café, e sim os diferentes bairros da capital federal. [...] Os elementos são os mesmos encontrados em inúmeras descrições de sambas folclóricos: viola, pandeiro, prato-e-faca, palmas dos circunstantes, roda, uma dançarina que executa sua coreografia individual (“requebrar-se”) no centro. (SANDRONI, 2001, p. 91)

No entanto, e este é um dos pontos fortes do argumento de Sandroni, não havia *a priori* um gênero musical que fosse candidato “natural” a receber o título de música “genuinamente brasileira”. Ao contrário,

[...] havia vários candidatos potenciais a este posto de emblema musical do país: o “fandango” das províncias do sul, o “cateretê” da de Minas, e até a “xiba” do Rio de Janeiro; mas quem o assume finalmente, numa ascensão que apenas começava, é mesmo o “samba da Bahia”. (SANDRONI, 2001, p. 95)

Sandroni observa que através dos verbetes “samba” da Enciclopédia da Música Brasileira e do Dicionário Folclórico Brasileiro podemos perceber que os sentidos atribuídos ao samba, no século XIX, permanecem como referências na atualidade e apontam para um processo de definição e redefinição em que convergem na mesma palavra [...] “uma significação folclórica e outra popular, tidas como distintas mas estreitamente relacionadas e, às vezes, indevidamente confundidas”. (SANDRONI, 2001, p. 97)

O que difere nestas abordagens é que se na versão folclórica o samba teria nascido na Bahia, na outra versão teria nascido no Rio de Janeiro, isto criou certa confusão. A posição manifestada pela forma oficial pode ser compreendida segundo a

[...] *Carta do samba*, aprovada no Congresso do Samba realizado no Rio de Janeiro em 1961, teve sua redação confinada a Edison Carneiro, presidente da “Campanha de defesa do folclore brasileiro”, baiano e inventor da expressão “samba de umbigada”! Tal escolha manifesta visivelmente a intenção de reforçar a filiação folclórica do samba carioca. (SANDRONI, 2001, p. 98, grifos no original)

Sandroni defende no seu trabalho a hipótese de que o samba é fruto de uma mistura cultural para a qual teve grande contribuição à intensa migração de baianos para o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, pois o Rio, enquanto sede do império, era também o centro econômico do país. Nos anos 1870, muitos negros baianos livres se direcionavam para o Rio, formando redes de solidariedade e ocupando os bairros da cidade, especialmente o bairro da Saúde na área central da zona urbana.

Essas redes de solidariedade tinham como pilar as chamadas “tias” baianas que segundo Sandroni (2001, p. 100) eram mulheres “[...] mais velhas que exerciam liderança na organização da família, da religião e do lazer”. Entre essas mulheres a representante mais famosa foi a Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), que esteve estritamente ligada ao mundo do samba.

Nascida em Salvador em 1854, presumivelmente de escravos forros, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá, casou-se com João Batista da Silva, também negro e baiano, que em Salvador chegara a cursar dois anos da faculdade de Medicina e mais tarde conseguiu emprego no gabinete do chefe de polícia da capital federal --- e, de acordo com o depoimento de seu neto, isso foi possível graças à intervenção dos orixás de Tia Ciata, que teriam curado a perna doente do então presidente da República, Wenceslau Brás! (SANDRONI, 2001, p. 102)

Tia Ciata se tornou importante no campo da música, muito pelo fato da primeira gravação com a denominação “samba”, **Pelo telefone**, a alcançar significativo sucesso popular, ter sido atribuída a uma “produção coletiva gestada em

sua casa”, embora tenha sido registrada oficialmente como de autoria de Donga (Ernesto dos Santos 1889-1974).

A casa da Tia Ciata passou a representar o local de nascimento do samba, isto num sentido quase mítico segundo Sandroni. Baseado em relatos de sambistas como o próprio Donga e em definições de samba da estudiosa da temática Oneyda Alvarega, Sandroni aponta que a palavra samba, no início do século XX, no Rio de Janeiro servia para designar uma festa popular, no sentido de reunião que envolvia comida, bebida, música e dança.

Alguns pontos são indicativos do porque da casa da Tia Ciata ter sido tão importante nas primeiras décadas do século XX, e ter-se tornado referência para o mundo negro carioca: a profissão respeitada de seu marido, seu trabalho como doceira, também como confeccionadora de fantasias de baianas para clubes carnavalescos oficiais e sua participação no candomblé como principal auxiliar do pai-de-santo do mais importante terreiro do Rio de Janeiro daquele momento. Estes trabalhos também faziam com que Tia Ciata se relacionasse tanto com o mundo que se identificava com tradições afro-baianas, quanto com o mundo das elites.

Sandroni analisou depoimentos de sujeitos que presenciaram e participaram das festas das casas das tias baianas, e por meio deles foi tomando contato com as designações por eles utilizadas para a palavra samba. Uma para a qual a palavra samba serve como designação genérica para uma festa. Outra como um divertimento específico encontrados nestas festas, de acordo com Sandroni (2001, p.109), “[...] um samba-de-umbigada [...], em que os cantos e as danças apresentavam certas marcas de identidade afro-brasileira. Ele era praticado na sala de jantar, região da casa caracterizada por um grau maior de intimidade e pelo acesso mais restrito”. Nestes festejos também aconteciam bailes com dança de par enlaçado. Outro ponto a ressaltar é a presença de pessoas da elite branca carioca nestes encontros. Nas palavras do autor,

[...] 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 da 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 próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido

por um “biombo cultural”, um divertimento de tipo afro-brasileiro. (SANDRONI, 2001, p. 106)

Nos textos e depoimentos de época, inclusive dos próprios sambistas, sobre a fase embrionária do samba carioca é comum à abordagem do tema da repressão oficial ao samba até os anos 1930. Este foi um imperativo nestes registros sobre o samba, e segundo o autor (2001, p. 112), a repressão foi por vezes feita a partir de uma “[...] associação que supostamente contribuía para a perseguição ao samba era a que ele mantinha com as religiões negras, na medida em que contrariava os valores do catolicismo, que no Brasil era quase religião oficial”. Outros estudos pensam o samba como herança estritamente cultural negra, em oposição a outras culturas, o que Sandroni denominou “concepção tópica”.

Para Sandroni, tanto o modelo da “repressão” como o da “concepção tópica” são “unilaterais, simplistas e insustentáveis”. Se essas versões forem aceitas sem críticas, é como se a casa da Tia Ciata fosse frequentada apenas por negros, o que os relatos dos próprios sambistas negam ao ressaltarem a participação de diferentes segmentos sociais naqueles encontros.

Na casa da Tia Ciata, também, muitos dos participantes das festas atuavam no mundo musical do Rio com a ajuda de agentes financiadores das elites, como ocorreu, por exemplo, com o conjunto organizado por Pixinguinha e Donga, denominado os **Oito batutas**. Este conjunto recebeu apoio financeiro do jornalista fundador do jornal **O Globo**, Irineu Marinho e do milionário Arnaldo Guinle. Sandroni ressalta aqui o apoio que o samba, assim como a cultura afro-brasileira no geral, sempre recebeu por parte de alguns membros da elite branca. Para ele, essa aproximação é um indicativo do quanto a cultura das elites interagiu com a cultura popular.

Sandroni elabora no seu livro, também, uma análise sobre as polêmicas em torno do samba **Pelo telefone**, tendo em vista sua importância para a difusão e prestígio que a palavra “samba” passou a ter a partir de sua gravação.

A composição **Pelo telefone** foi levada por Donga ao registro de autores da Biblioteca Nacional no final de 1916. “Samba carnavalesco” foi à indicação de gênero atribuída a esta canção. Este samba foi gravado pela Casa Edison, em janeiro de 1917, numa versão do cantor Baiano em disco da Casa Edison. Sandroni

observa que houve outras gravações e registros com a designação de gênero samba feitas anteriormente a **Pelo telefone**:

[...] carnaval de 1916, só falou em “samba” 3 vezes; em 1917, 22 vezes, e em 1918, 37 vezes. Daí em diante o prestígio da palavra aumenta vertiginosamente. Na década de 1920, o mais importante compositor de canções populares, Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), será conhecido como “o Rei do samba”. No final da década seguinte --- isto é, em pouco mais de 20 anos --- o samba será conhecido em todo o país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil. No início disso tudo está o sucesso de “Pelo telefone” [...]. (SANDRONI, 2001, p. 118)

Apesar de aparecer em outros registros, foi a partir da gravação de Donga que a palavra samba se popularizou, alcançou significativo sucesso no carnaval de 1917 e ficou gravada na memória popular.

A história da criação de **Pelo telefone** é um assunto polêmico dentro da música popular brasileira. Muitos pesquisadores da música brasileira defendem que este samba foi criado nos espaços da casa de Tia Ciata. Sandroni observa que parte desta composição é fruto direto do samba praticado nos encontros festivos ocorridos nas casas das tias baianas no início do século XX, tido como samba folclórico. Ele sugere esta explicação com base nos testemunhos contemporâneos, como este: o “[...] *jornal do Brasil* de 4.2.1917 publicou uma nota 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, grifos no original).

Posteriormente, numa entrevista para o jornal **O Globo**, Donga admitiu que houvesse desenvolvido certa temática que recolheu de suas experiências festivas. Mauro de Almeida, autor oficial da letra na gravação original, em carta a imprensa, também segue o caminho de Donga e reconhece não ser propriamente o autor do samba.

A intenção de Donga teria sido mostrar que era possível que as formas cantadas nos sambas passassem a ser praticadas em bailes de carnaval, após certas adaptações, pois um

[...] carnaval dificilmente seria suficiente para “introduzir na sociedade” o que o samba efetivamente era até então --- isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos,

objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. (SANDRONI, 2001, p. 120)

O jornalista Mauro de Almeida, membro do Clube dos Democráticos (importante instituição oficial do carnaval deste período), foi um aliado de Donga para que ele conseguisse o registro de seu “suposto” samba junto à Biblioteca Nacional. Sandroni (2001, p.120) observa que a empreitada de Donga fez com que “[...] algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade”.

Sandroni faz menção a duas versões para a letra de **Pelo telefone**, uma anônima e outra a que foi gravada, apontando que havia a circulação de outras letras além da oficial, que constam de registros orais e escritos. Alguns apontamentos internos sobre o samba são importantes para compreendermos a forma que toma esta canção como produto fonográfico. O primeiro é que tanto na letra oficial como na anônima apresentada por Sandroni, há alusão a figura do policial repressor dos festejos populares. Tendo em vista que estes festejos ocorriam, no período, sob o olhar atento das autoridades, a versão anônima se refere ao “chefe de polícia” e na versão oficial este chefe, possivelmente, se transforma em “chefe da folia”. Esta figura foi, por vezes, referenciada dentro das canções desde o século XIX, mas para Sandroni, Mauro de Almeida provavelmente filtrou a sátira popular por não haver ainda essa liberdade em registrar certo fato numa gravação.

Outro ponto a ser levado em conta é a referência ao carnaval que se tem na letra da canção, o que aponta para o ato deliberado de Donga que almejava o sucesso no carnaval de 1917 por meio desta canção. Isto ocorre de forma direta ou indireta quando se “[...] fala de “cordão” e de “folião”, [...] “Peru” e “Morcego” são os apelidos de dois conhecidíssimos foliões da época [...]” (SANDRONI, 2001, p. 129).

Sandroni chama a atenção para a mistura de elementos folclórico e popular contido no samba **Pelo telefone**, sendo este, em sua visão um produto misto. A interpretação de Sandroni a respeito do surgimento e do sucesso deste samba, e a

forma com que ele elabora seus argumentos indicam que para ele este samba se tornou popular por ter passado por mediações como a da Casa Edison, para atender ao tipo de sociedade de consumo que estava se tornando o Rio de Janeiro. Além de fazer alusão ao universo carioca como um todo, onde havia a convivência da diversidade cultural, portanto, o samba estaria longe de ser um produto puro, sem misturas, e muito menos poderia ser criado por um só grupo social, ou ser prática de um só grupo.

O fato da gravação deste samba ser feita por Baiano pode também ser um dos indicadores de seu sucesso. Baiano foi um dos primeiros cantores a gravar para a Casa Edison e já desfrutava de um sucesso considerável nos circuitos musicais do Rio, como apontou Ferlim (2006) em seu estudo aqui citado. Dessa forma, também contribuiu para o sucesso do samba o fato de as pessoas se identificarem com cantores de origens sociais, semelhantes às suas, isto é, saídos das camadas economicamente humildes.

Embora Donga possa não ter sido propriamente o autor de **Pelo telefone**, foi ele quem inseriu o gênero “samba” no mercado musical popular. Isto se tornou possível por haver empresas como a de Fred Figner, que andavam de mão dadas com os aparatos técnicos modernos que proporcionavam adaptar as canções aos ouvidos do seu público alvo, como ocorreu com o samba aqui abordado.

Para Sandroni, a popularização do samba carioca começa com a gravação de **Pelo telefone**, mas só se consolida no início da década de 1930. Sandroni aponta algumas diferenças substanciais a respeito do que ele denominou por “estilo antigo” (o samba praticado de 1917 aos anos 1930) e “estilo novo” (posterior aos anos 1930 até pelo menos os anos 1990). E é sobre este ponto essencial da interpretação de Sandroni sobre o samba que iremos nos deter a partir deste momento.

No capítulo II, denominado **De um samba ao outro**, Sandroni aponta que em fins de 1920 havia a existência de dois tipos de samba convivendo no Rio de Janeiro: um que ocorria nos festejos das tias baianas e outro que surgiu nos anos 1929, no bairro do Estácio, e que a partir deste espaço se popularizou por toda a Capital Federal.

Ao contrário da historiografia mais tradicional que reconhecia a diferença entre o samba do estilo antigo e de estilo novo apenas de ouvido, Sandroni oferece uma explicação dessa diferença com base em informações musicais, em função de ser músico. Questões relativas à apresentação dessas diferenças quanto à

instrumentalidade, a leitura nas partituras, as notas, os intervalos são arcabouços técnicos que levam Sandroni a argumentar que, o que vem a caracterizar esses estilos são os diversos paradigmas aos quais estão alinhados. Ao samba de estilo antigo, Sandroni atribui à existência do chamado “paradigma do *tresillo*”, que é um conjunto de variantes rítmicas, que tem a contrametricidade como característica fundamental. No samba de estilo novo o que impera é o “paradigma do Estácio”. Este paradigma é mais complexo em suas combinações técnicas musicais do que o da primeira fase do samba. Embora ambos sejam contramétricos, no samba de estilo novo esta característica se apresenta mais acentuada. Partindo desses elementos técnicos musicais, que diferenciam esses dois estilos, Sandroni apresenta toda uma análise sociocultural do qual o samba é herdeiro, e esta é sua contribuição para a historiografia da música popular, ou seja, o samba sempre foi uma prática dos diversos grupos ainda que tenha sido influenciado pela musicalidade negra.

Toda a historiografia examinada por Sandroni, embora não trate exclusivamente de uma diferença entre estes dois estilos, oferece um panorama geral de contrastes que possibilitam traçar algumas características dessa diferenciação. Os contrastes se manifestam na forma de abordagem do assunto onde “[...] (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dão pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro)” (SANDRONI, 2001, p. 137).

Para Sandroni, todo este universo musical ao qual o samba pertence é fruto de um processo dinâmico complexo, por isso o samba se transformou após os anos 1930:

De fato, as diferentes categorias nas quais, num momento dado, a sociedade divide seu universo musical, se influenciam mutuamente, num processo contínuo de repercussões recíprocas e seleção de elementos. E elas se transformam não apenas devido a essa influência mútua, mas também devido à sua dinâmica própria, baseada [...] na criatividade dos músicos, e além disso em fatores musicais e extramusicais de toda ordem. É deste processo complexo que estou procurando dar conta no caso das transformações do samba carioca. (SANDRONI, 2001, p. 142)

Sandroni também observa esta mudança de estilo de samba, pós 1930, através de várias temáticas, passando pelos locais onde este novo estilo passou a

ser praticado, por sua entrada no mercado fonográfico e por sua associação com personagens típicos do Rio de Janeiro. Assim, apresenta-se o sentido social dessa mudança de paradigma rítmico.

O estilo novo apresenta-se em novos locais sociais como os blocos carnavalescos e botequins. Ao contrário do estilo antigo que esteve associado à casa da Tia Ciata, ele foi praticado em ambientes mais abertos e favoráveis a intensidade das trocas culturais, políticas e econômicas, sendo estes locais, por vezes, o âmbito da negociação e do comércio do samba, como no caso do botequim.

A compra e venda de sambas, a partir do final dos anos 1920, transformou o samba em mercadoria, revestindo-o de estatuto econômico e o transformando em objeto de comercialização, com autoria registrada, algo que também o diferencia do estilo anterior, caracterizado muitas vezes pela apropriação indevida do samba alheio, como ocorreu com o samba **Pelo telefone**.

O samba de estilo novo também se encontra relacionado a personagens típicos da cidade do Rio, perceptível na associação que se faz, de acordo com os relatos e músicas do próprio período, entre sambista e malandro. Estes personagens, que faziam parte de camadas econômicas menos favorecidas socialmente, festeiros, sambistas, perseguidos pelas autoridades por estarem muitas vezes acompanhados de instrumentos que eram considerados próximos da “vadiagem”, que ganhavam a vida em trabalhos que eram vistos como sendo ocupações onde “não se pegava no pesado”, são para Sandroni construções imaginárias as quais se reconhecem e são reconhecidas socialmente por determinados grupos, o que confere ao samba um papel de reconhecimento de identidade de grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De tudo o que foi dito sobre a história da historiografia acerca do samba, algumas palavras de Marcos Napolitano servem como ponto de partida para estas considerações finais. Segundo este autor, em cada momento da história do samba,

[...] o passado e o sentido da tradição foram redimensionados, na medida em que novas formas e pensamentos musicais foram incorporados. Mais do que isso, o próprio lugar social da música popular foi deslocado. Estes [...] momentos históricos também têm uma outra característica comum: a produção de novos valores estéticos, culturais e ideológicos para julgar e avaliar a música popular, dentro do sistema cultural brasileiro como um todo. (NAPOLITANO, 2002, p. 33)

As perspectivas historiográficas tradicionais sobre o samba o colocaram ora como produto “puro” de uma suposta raiz africana, ora como elemento de resistência cultural. Trabalhos posteriores deslocaram as discussões para o terreno das questões socioculturais. Recentemente, mais um deslocamento foi feito a partir de trabalhos que começaram a pensar o samba como fruto de relações mais amplas que envolvem sociedade, cultura, ideologia e mercado, dentre eles os que foram analisados neste Trabalho de Conclusão de Curso.

O trabalho de Uliana Dias Campos Ferlim centrou-se numa análise que priorizou, para a formação do samba, a polifonia e a pluralidade, trazendo à tona a questão de como, em meio a tantos ritmos musicais, o gênero samba se popularizou a ponto de, anos mais tarde, ser eleito por alguns estudos como o representante musical do país.

No seu trabalho, esta autora mostra que não havia um candidato natural ao título de símbolo de brasilidade, e que os produtos culturais circulavam entre os grupos sociais não pertencendo apenas a uma classe. Para este movimento de circularidade foi importante a atuação de empresas como a Casa Edison, que exerceu o papel de ampliadora dos meios de produção e circulação de bens culturais. Esta empresa abriu espaço para artistas de origens sociais diversificadas, além de, ao baratear o processo de produção, ter possibilitado o consumo da música por segmentos sociais também diversos. Com isto, pode-se dizer que Ferlim rompeu com o viés evolutivo e naturalizado, que foi comum em estudos clássicos sobre o samba.

A análise de Carlos Sandroni, baseada em elementos socioculturais, procurou mostrar que o samba é fruto de um processo dinâmico e complexo, e que ele emergiu das trocas e apropriações entre vários ritmos que acabaram por gerar um ritmo novo. Para Sandroni, tanto o samba como a cultura afrobrasileira em geral, sempre tiveram o apoio de alguns membros da elite, havendo uma interação entre a cultura das elites com a cultura popular.

Diante disto, podemos afirmar que os trabalhos de Ferlim e Sandroni, construídos sobre bases sociológicas, históricas e musicológicas, nos proporcionaram manter contato com análises críticas, sistemáticas e baseadas em pesquisas empíricas, que rompem com visões tradicionais sobre o samba, comuns em trabalhos anteriores. Eles, por outro lado, expressam, tal como observou Napolitano na passagem destacada no início destas considerações finais, que, por meio deles, mais uma vez o passado e o sentido da tradição estão sendo redimensionados a partir de respostas novas a questões antigas, que continuam sendo levantadas sobre este tema na atualidade.

REFERÊNCIAS

HARTOG, François. **Tempo e História**: “como escrever a história da França hoje?”. 1996. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/89/84>>. Acesso em: 28 set. 2014.

GONTIJO, Rebeca. **A história da historiografia no Brasil, 1940-1970**: apontamentos sobre sua escrita. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300912250_ARQUIVO_ANPUH2011TextoRebecaGontijo.pdf>. Acesso em: 05 out. 2014.

GONTIJO, Rebeca. **Tal história, qual memória?** Capistrano de Abreu na história da historiografia brasileira. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/6550/4749>>. Acesso em: 12 out. 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)**: síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1422/1283>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FONTES

FERLIM, Uliana Dias Campos. **A polifonia das modinhas**: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX. 2006. Dissertação (mestrado em [História]) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

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