



SEÇÃO: TEMÁTICA LIVRE

Samba: um rio filho da dor e pai do prazer

Samba: un río hijo del dolor y padre del placer

Samba: a river son of pain and pleasure

**Paulo Roberto Alves
dos Santos¹**

orcid.org/0000-0001-9696-811X

pauloroberto3031@uol.com.br

**Luciana Helena Cajas
Mazzutti²**

orcid.org/0000-0002-1245-1269

shanbarros@gmail.com

Recebido em: 17 mar. 2019.

Aprovado em: 21 mai. 2020.

Publicado em: 11 Set. 2020.

Resumo: A música popular brasileira foi moldada durante as primeiras três décadas do século XX e se desenvolveu a partir da confluência do teatro de revista, da indústria do disco, da radiodifusão e do surgimento do samba. Na década de 1930, surgiu uma geração de compositores talentosos os quais contribuíram decisivamente para a aceitação do samba, o que propiciou as vinculações da música com as estratégias para a execução e o fortalecimento do plano de governo de Getúlio Vargas. Ambientado nessa época, o romance *Desde que o samba é samba* (2011), de Paulo Lins, representa figuras históricas e situações que remetem ao campo da ficção indivíduos e eventos associados ao nascimento e à consolidação do gênero musical que se transformou em uma das, se não a mais, importantes manifestações da cultura brasileira. Tomando como referência os citados fenômenos socioculturais, o presente trabalho examina relações entre os campos da literatura e da música popular, explicando-as a partir de fatos históricos que marcaram o período em questão.

Palavras-chaves: Literatura afro-brasileira. Música e literatura. Literatura e história. História da literatura.

Abstract: The Brazilian folk music (MPB) was shaped during the first three decades of the 20th century and it has been developed from the confluence of theatre, record industry and broadcasting. This time emerged a new generation of composers whose contribution was decisive for consolidating the samba. This context linked the music with strategies for addressing its strengthening of Getúlio Vargas's political program. Paulo Lins's book *Desde que o samba é samba* (2011) represents fiction people figures and situations related to musical emergence and assertion which has become one of the most important Brazilian culture expressions.

Keywords: African-Brazilian Literature. Literature and music. Literature and History. Literary history.

Resumen: La música popular brasileña se formó durante las tres primeras décadas del siglo XX y se desarrolló a partir de la confluencia del teatro de revista, de la industria del disco, de la radiodifusión y del surgimiento de la samba. En la década de 1930, surgió una generación de compositores talentosos los cuales contribuyeron decisivamente a la aceptación de la samba, lo que propició las vinculaciones de la música con las estrategias para la ejecución y el fortalecimiento del plan de gobierno de Getúlio Vargas. Ambientada en esta época, la novela *Desde que o samba é samba* (2011), de Paulo Lins, representa figuras históricas y situaciones que remiten al campo de la ficción individuos y eventos asociados al nacimiento y a la consolidación del género musical que se convirtió en una de las, sino la más, importante manifestación de la cultura brasileña. Tomando como referencia los citados fenómenos socioculturales, el presente trabajo examina relaciones entre los campos de la literatura y de la música popular, explicándolos a partir de datos históricos que marcaron el período en cuestión.

Palabras clave: Literatura afro-brasileña. Música y literatura. Literatura y historia. Historia de la literatura.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, BA, Brasil.

² Instituto Federal Baiano (IF Baiano), Salvador, BA, Brasil. Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, BA, Brasil.

*"O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador".
(Caetano Veloso)*

Introdução

A música popular brasileira urbana foi moldada nas três primeiras décadas do século XX, a partir de influxos do teatro de revista, da indústria do disco, da radiodifusão, do surgimento do samba e das políticas integracionistas do governo de Getúlio Vargas. Sua origem remonta ao século XVI, a partir do contato entre o europeu, o indígena e o africano (ALBIN, 2003), cuja musicalidade chamou a atenção de estrangeiros que passaram por aqui. Um exemplo é o relato espantado de membros da administração de Nassau diante da disposição de escravos para cantar e dançar animadamente nas folgas de domingos e feriados, após as jornadas extenuantes nas plantações de cana (TINHORÃO, 2012). Os cantos e as danças trazidas pelos africanos estavam associadas a sua religiosidade, de onde vinha a disposição que os holandeses não compreenderam, fundiram-se com outras manifestações e se integraram ao cotidiano nos séculos subsequentes. Assim, explica-se as referências ao lundu por Tomás Antônio Gonzaga (2020), os lundus de Caldas Barbosa, e *Lundu da marrequinha*, música com letra de Francisco de Paula Brito e melodia de Francisco Manuel da Silva (SANDRONI, 2008), autor do *Hino Nacional*.

As afluências que resultaram no rio chamado música popular brasileira passam por manifestações urbanas de meados do século XIX, que se somaram à fusão da polca e do *schottisch*, ritmos europeus, com os de origem africana como o lundu e o batuque, que se desdobraram em variações que se formaram no período entresséculos, com destaque para o samba. Paralelamente às transformações no campo musical, ocorreu uma série de fenômenos socioculturais, entre os quais as por que passou a cidade do Rio de Janeiro, a partir da participação social de uma camada intermediária (SODRÉ, 1988). Neste

particular, foi fundamental a chegada ao Brasil do teatro de revista, uma opção de distração para esse segmento que, não podendo frequentar as caras apresentações das companhias de óperas europeias em temporada aqui, passou a dispor de alternativa às festas religiosas e aos encontros familiares com que ocupava seu tempo livre.

A introdução do teatro de revista aconteceu em 1857 e teve a participação de José de Alencar que, no entender de Neyde Veneziano, "pode ser considerado um precursor da revista" (2013, p. 38) no Brasil, cujo prestígio estava em ascensão naquele momento, devido à receptividade de *O guarani*, publicado no mesmo ano, o que não garantiu o interesse pelo novo tipo de espetáculo. Fez-se necessário que transcorressem vários anos para que o público se dispusesse a aceitá-lo, pois preferia as apresentações alternadas de dança, encenações rápidas e a entoação da cançoneta, outra novidade trazida da França (TINHORÃO, 2013). O sucesso da cançoneta "concorreu certamente para que o povo aceitasse o teatro de revista. Só que a aceitação aconteceu paulatinamente, ao longo de alguns anos" (SEVERIANO, 2008, p. 55) e tão logo se efetivou, foi "Transformada por força do gosto do público carioca quase que exclusivamente em canção humorística" (TINHORÃO, 2013, p. 225). O humor se incorporou ao gênero, de acordo com o pesquisador, e na opinião de Neyde Veneziano, essa configuração "parece ter apontado ao teatro nacional um rumo a seguir, despertando na sociedade carioca o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro" (2013, p. 39).

Ainda de acordo com Veneziano, o teatro revistheiro nasceu levando ao palco uma espécie de retrospectiva anual de acontecimentos de maneira leve e descontraída, encontrando na música um recurso fundamental, por utilizá-la nas mais distintas funções para a ligação entre as partes, obedecendo ao modelo francês do qual se origina. Artur de Azevedo foi um dos responsáveis pela consolidação das revistas, apesar da frieza com que o público recebeu *O Rio de Janeiro em 1877*, sua primeira obra, escrita com o português Lino D'Assunção, situação que se repetiu dois

anos mais adiante com *Tal qual como lá*, outra coautoria, porém com França Júnior, conforme Neyde Veneziano (2013). A relutância do público brasileiro em aceitar esse tipo de expressão se explica pela estrutura sociológica, ou seja, a elite copiava os padrões europeus e se divertia com as companhias de ópera vindas de lá ou com peças dramáticas encenadas por atores brasileiros e estrangeiros, no que era imitada pela classe média em seu esforço para se distanciar das camadas inferiores, associadas ao trabalho e à escravidão.

Seguindo a mesma lógica, a classe média baixa em formação, procurava evitar expressões culturais identificadas como as camadas populares, aqui entendidas como manifestações associadas a tradições de origem africana, como descreve Tinhorão:

[...] por essa mesma época, as camadas mais baixas se aplicavam vigorosamente pelos terceiros retumbantes umbigadas nacionais, enquanto nas festas de adro a música dos negros barbeiros baianos e cariocas anunciava com seu "ritmo de senzala" o futuro "estilo choro" com que brancos e mulatos da baixa classe média da segunda metade daqueles mesmos anos de Oitocentos nacionalizariam valsas, polcas e mazurcas, pode-se compreender que a cultura popular urbana – assim dividida em classes – reservava para o povo miúdo as criações autênticas, e para as classes médias e alta o mero consumo das modas importadas (TINHORÃO, 2013, p. 221).

foi a partir de 1884 que o teatro de revista se solidificou no Brasil, com a estreia de *O mandarim*, de Artur de Azevedo "e Moreira Sampaio, a incontestável mais feliz dupla do teatro de revista brasileiro" (VENEZIANO, 2013, p. 40). Para a pesquisadora, "Esse texto, além de bem estruturado, bem-humorado e inteligente, inicia nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes: a caricatura pessoal já experimentada anteriormente [...]" (VENEZIANO, 2013, p. 40) por Alencar. O protagonista era Xisto Baía, apontado como um dos "vultos essenciais" e "figura importante para a consolidação da música popular brasileira, já que teve atuação de destaque como ator, compositor e cantor de modinhas e lundus na importante fase do teatro de costumes" (ALBIN, 2003, p. 32-33). Jairo Severiano (2008) destaca o

fato de "Num meio onde ainda predominavam as composições do falecido Laurindo Rabelo, Xisto logo se mostrou um rival à altura do poeta carioca, destacando-se simultaneamente nos palcos e nos salões aristocráticos" (SEVERIANO, 2003, p. 51).

Uma amostra da capacidade inventiva do compositor é o lundu *Isto é bom*, tida como a primeira música gravada em disco no Brasil e que recebeu outra versão discográfica pela voz de Eduardo Neves, porém com letra diferente em parte das estrofes, com o nome de "Iaiá você quer morrer". A música foi elemento indispensável ao teatro de revista e, ao mesmo tempo, encontrou nele veículo imprescindível para divulgação e espaço para compositores mostrarem sua produção e para músicos e cantores se exibirem:

A música popular encarada como artigo criado com a finalidade expressa de atender às expectativas do público consumidor de produções culturais destinadas ao lazer urbano, e com isso possível de transformar-se em objeto de comércio através da venda sob a forma de partituras para piano e, depois, de discos de gramofone e rolos de pianola, surgiu de fato com o chamado teatro de variedades, a partir da década de 1880 (TINHORÃO, 2013, p. 241-242).

A consagração do teatro de revista pela população, segundo o crítico, tem na música um fator fundamental:

Paralelamente, os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito do *show* – que vinha substituir a tendência de crítica política das primeiras "revistas do ano" – começaram a perceber também a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas lançadas em disco. [...] Esta estreita relação com o gosto de camadas cada vez mais amplas da população [...] deu origem a duas importantes consequências: conferiu uma característica brasileira ao gênero, na base do aproveitamento de tipos populares como o matuto, o coronel fazendeiro, o português, a mulata, o guarda, o capadócio (o fadista português depois chamado de malandro no Brasil), o funcionário público, o camelô, etc., e fez essa pequena humanidade dançar e cantar durante meio século, ao som das maiores criações musicais e coreográficas das grandes camadas do povo – o lundu, o maxixe e o samba (TINHORÃO, 2013, p. 249-250).

Foi nesse período, quando a música brasileira urbana começava a tomar forma, que nascia uma das suas vertentes mais férteis, o samba, a partir

da fusão do lundu, do maxixe, da umbigada, dentre outros ritmos, influenciando a indústria discográfica. Além disso, quase se transformou em sinônimo da própria música brasileira, contribuindo decisivamente para sua projeção internacional, quer seja pela exitosa carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos, quer seja por meio da bossa nova, uma das suas variações, ou até mesmo pelo sucesso de *Aquarela do Brasil* no exterior, de Ari Barroso, onde é conhecida por *Brazil*.

O grande poder transformador

Pouco depois da metade da década de 1920 começou a surgir uma geração de compositores talentosos que se somaram a outros já em atividade, formando um grupo que foi fundamental para consolidar a música popular brasileira urbana, em particular o samba, marcando também um período crucial da vinculação da música com o teatro de revista. A inclusão de música em um espetáculo representava para o autor aquilo que sua execução no rádio passou a proporcionar a partir do aumento da quantidade de emissoras como impulso para a carreira do compositor e de quem cantava suas obras, particularmente com o advento da tecnologia da gravação elétrica a partir de 1927.

O caráter industrial das atividades de gravação transformou a música popular brasileira, trazendo-lhes benefícios, como afirma José Ramos Tinhorão:

Uma das vantagens iniciais da transformação da música em produto industrial, para os músicos populares, foi a ampliação de seu mercado de trabalho.

Até o aparecimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com músicas, no Brasil, eram a edição de composições em parte para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagens pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras do próprio teatro musicado brasileiro, o fornecimento de música para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano) e, finalmente, o engajamento como instrumentista, nas bandas militares (TINHORÃO, 2014, p. 30).

O desenvolvimento da indústria fonográfica provocou alterações no campo de trabalho dos músicos e contribuiu para a sua profissionalização, alterando também o modo de produção, que

passou a envolver a gravação e a prensagem do disco e virou um produto de consumo. Além disso, sua comercialização exigia a aquisição de outro aparelho, o gramofone, indispensável à reprodução da música e que contribuiu também para introdução de novos padrões comportamentais, pois "tornou-se um ideal das famílias de posses médias de todo o Brasil" (TINHORÃO, 2014, p. 35). Essas novidades também passaram a fazer parte do cotidiano de abastados das áreas rurais:

Nas fazendas do interior, os grandes proprietários rurais, de volta das capitais do litoral, levavam invariavelmente a novidade da "máquina falante", que era mostrada aos colonos da janela da casa-grande, para gozar-lhes o espanto, e logo passava a funcionar como mais um elemento indicador de condição econômico-social superior (TINHORÃO, 2014, p. 37).

Enquanto isso, o advento da tecnologia da eletricidade propiciou o aumento da qualidade nas gravações e na quantidade de produção de discos (CALDEIRA, 2007), redimensionou as atividades musicais e impulsionou a carreira de cantoras, cantores e compositores. As mudanças afetaram a Casa Edison, a única fábrica brasileira, que se viu impossibilitada de concorrer com as estrangeiras, as quais ofereciam o que havia de mais moderno em termos de recursos tecnológicos nas filiais que instalavam no Brasil, em um processo de competição desigual: "Com a era das gravações e os discos obtidos com o emprego de sistema elétrico [...], vão desaparecer as velhas marcas nacionais, e as patentes Odeon, revelando-se inúteis ao velho pioneiro Frederico Figner, permitem que a própria matriz europeia se estabeleça no Brasil" (TINHORÃO, 2014, p. 40). Por outro lado, a gravação elétrica proporcionou maior qualidade técnica da fixação, pois:

Dotado de recursos impossíveis no sistema mecânico, que se limitava a armazenar no disco a energia mecânica, o sistema elétrico transforma ondas sonoras em energia eletromagnética. Quando o disco é tocado num fonógrafo, essa energia é novamente transformada por um amplificador em ondas sonoras (SEVERIANO, 2008, p. 99).

O período também ficou marcado pela proliferação de emissoras de rádio, a partir do reco-

nhecimento oficial da radiodifusão como serviço de interesse nacional e de fins educativos e pela permissão para veiculação de anúncios publicitários, o que originou uma fonte de receita para os proprietários das estações. Contribuiu para tanto, a criação do programa *Hora do Brasil* pelo governo, o qual teve relevância para a consolidação da música brasileira, pois apresentava cantoras e cantores ao mesmo tempo em que servia para levar ao conhecimento da população, em particular as das regiões mais afastadas das grandes cidades, as ações políticas de Getúlio Vargas. A Rádio Nacional desempenhou papel fundamental nesse processo, porque "Foi nos anos 1940 e 1950 a principal emissora do país e verdadeiro símbolo da chamada 'Era do Rádio'" (ALBIN, 2015), e "Foi líder de audiência praticamente desde a fundação até que o aparecimento da TV ditasse novos rumos para a comunicação no país" (ALBIN, 2015). A programação da emissora exerceu influência em todas as instâncias da coletividade e demonstrou que Vargas soube dimensionar as potencialidades de veículos que surgiam naquele momento, porque procurou manter controle sobre todos, conforme destaca Jambeiro:

O desenvolvimento da radiodifusão, assim como ocorria com jornais, revistas e outras publicações, sofria rigoroso controle do governo Vargas. O modelo de funcionamento do rádio foi então estabelecido ao estilo brasileiro: severo controle do conteúdo, particularmente notícias; implantação de algumas emissoras estatais, a exemplo da Rádio Nacional, e estímulo ao desenvolvimento de emissoras comerciais. Como o novo regime político tencionava ser 'nacional', o DIP também criou um sistema para o controle das comunicações, da cultura e das artes em todo o país. O rádio, os jornais e as revistas eram instrumentos para a promoção dos novos valores que o Estado Novo queria que os brasileiros assimilassem: uma ideologia nacionalista dedicada à construção de um capitalismo urbano-industrial, num país defendido contra influências estrangeiras, e voltado para sua própria cultura e seus valores tradicionais (JAMBEIRO, 2015, p. 12-13).

A radiofonia brasileira se desenvolveu e se profissionalizou praticamente ao mesmo tempo, contrariando o idealismo amador dos pioneiros que imaginavam a veiculação de programas de caráter lúdico e educativo, com informativos e orientações religiosas, cívicas e políticas (PEREIRA, 2001).

A concomitância de etapas está relacionada ao crescimento do campo da publicidade, fenômeno também em andamento fora do Brasil na época, segundo Pereira, subordinando o rádio às atividades produtivas, transformando-o em instrumento para a comercialização de bens e serviços e deslocando-o de outros âmbitos para o da economia.

Ao mesmo tempo em que os influxos externos da economia modernizavam as formas de produção, circulação e recepção da música, no âmbito interno, paralelamente à expansão da radiodifusão, aconteciam transformações sociais relevantes relacionadas ao desenvolvimento do samba. O fim da escravidão sem a devida preocupação com os desdobramentos sociais desencadeou a migração de grupos de indivíduos libertos rumo às cidades em busca de uma vida digna, sendo que parte destas correntes migratórias se deslocou para o Rio de Janeiro acreditando em melhor sorte na maior cidade brasileira do período. De acordo com Sérgio Cabral (2011), quantidade relevante de pessoas saiu da região localizada na fronteira dos estados de São Paulo com o Rio de Janeiro, onde havia aglomeração considerável de negros, devido à concentração de plantações de café, havendo também uma parcela significativa que saiu da Bahia. O contingente dos baianos chegou aos poucos e o número de pessoas, talvez, tenha sido menor do que alguns fazem supor, porém sua influência foi decisiva para o desenvolvimento do samba.

Pesquisas asseguram que essa coletividade constituiu agrupamento capaz de exercer ascendência, mas não por totalizar número de relevância notável:

A imagem de uma comunidade baiana forte, numerosa [...] é bastante sedutora, mas a verdade é que esta centralidade baiana tem sido muito mais afirmada do que demonstrada. [...] Não se pretende aqui negar ou mesmo minimizar a importância do grupo baiano [...]. O argumento aqui desenvolvido é basicamente o de que os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados (GOMES, 2015).

Muitos dos recém-chegados se instalaram nas proximidades do porto, na esperança de encon-

trar ocupação em uma atividade cuja exigência era a força dos braços, a única qualificação que podia oferecer e, paralelamente, se agruparam em torno de uma coletividade que tinha práticas culturais que aproximavam as pessoas, como a religiosidade, a gastronomia e tradições de música, canto e dança, apesar existirem diferenças significativas entre seus membros. Segundo Nei Lopes (2011), havia entre os negros que se fixaram na área portuária do Rio de Janeiro indivíduos de diversas procedências, tanto em relação ao Brasil quanto em relação à África, constituindo uma diversidade étnica, porém a pluralidade se somou à pobreza material para se contrapor à vitalidade interior que amalgamou vertentes culturais distintas em uma maneira de viver da qual surgiram elementos gastronômicos, musicais, linguísticos, etc. que se incorporaram ao cotidiano de todos os brasileiros.

Especialistas na organização e no comportamento humano apontam fatores que explicam como os ex-escravos e seus descendentes foram se adaptando a uma realidade que não lhes oferecia a redenção esperada:

Sem os controles que o domínio senhorial ou a moderna fábrica impuseram aos segmentos subalternos, o imenso contingente de pobres cariocas – mulatos e negros em sua maioria – pôde desenvolver uma cultura vivaz e enérgica, a contrapelo das referências europeias que seguiam conformando o clima espiritual predominante entre os brasileiros ricos. O seu hábitat eram algumas áreas do Centro da cidade; suas ocupações eram temporárias, marcadas pela improvisação, ou inscritas no sistema de compadrio que recortava o baixo funcionalismo público da capital; sua cultura, um compósito de referências originárias dos portugueses pobres da região portuária, dos negros bantos, majoritários no Rio e responsáveis pela assimilação do cristianismo popular ibérico, e dos negros sudaneses, que ali aportaram como escravos adquiridos na Bahia, quando as lavouras de café se tornaram a pedra de toque da política imperial. Aos portugueses devem-se os botequins; aos bantos, as festas de largo – fusão do calendário católico com as tradições inclusive culinárias, da costa angolana; aos sudaneses, o candomblé e a capoeira, práticas mais genuínas dos aguerridos nagôs (CARVALHO, 2004, p. 40-41).

Os fenômenos mencionados por Alice Carvalho estão relacionados à realidade que as massas chegadas ao Rio encontravam para sobreviver

e às alternativas que buscaram para superar os obstáculos com os quais se defrontavam. Sem trabalho para todos, restou aos excedentes ir atrás de opções para quem não possuía qualificação profissional, motivo que levou muitos homens fazerem do jogo e da exploração da prostituição uma forma de sustento. As mulheres se viram forçadas a prestar serviços domésticos em condições aviltantes (DOMINGUES, 2003), vender quitutes na rua ou o próprio corpo, porém muitas das que ofereciam sexo em troca de dinheiro se viam na contingência de se deixar explorar por indivíduos que, amedrontando-as e aos que recorriam ao que elas ofereciam pela violência, garantiam alguma proteção. Como para elas a segurança era essencial, porque trabalhavam em um ambiente de risco à integridade física, no qual estavam expostas aos mais diversos perigos, ficavam quase sem alternativas a não ser a sujeição à exploração.

Na opinião da psicanalista Maria Rita Kehl:

O malandro, personagem popular nos subúrbios e no centro do Rio de Janeiro, era forçado a viver na base do improvisado, entre a ilegalidade e a miséria, entre a oferta de pequenos serviços mal pagos, trabalho braçal pesado e igualmente mal pago. Ou, na falta de ambos, a inventar uma série de expedientes à margem da legalidade que consistiam o núcleo material da "malandragem": jogo, cafetinagem de mulheres, pequenos furtos, pequenos golpes para extorquir algum tostão dos trabalhadores pouco menos famintos que eles. Outra ocupação já estabelecida naquela época entre os ex-escravos mais fortes era a de cabos eleitorais de políticos locais (KEHL, [2015]).

Contíguo a esse mundo, existia o dos quintais das famílias que viviam com menos precariedades, transformados em espaço para conagração de parentes e amigos, em festas animadas por tradições de dança, canto e religião de origem africana, abertas a todos, inclusive aos de vida controversa, onde se misturavam pretos, brancos, pobres, ricos, trabalhadores, políticos, malandros e artistas. As mulheres tiveram papel fundamental nesses encontros, segundo José Ramos Tinhorão, foram, "mais importante do que os homens" (2013, p. 3), pois além da responsabilidade pela preparação da comida, eram portadoras do conhecimento dos rituais

religiosos, encabeçando simultaneamente as atividades de confraternização e a preservação de práticas culturais ancestrais.

Entre tantas mulheres, as mais lembradas são tia Amélia, mãe de Donga, um dos autores de *Pelo telefone*; tia Perciliana, mãe de João de Baiana, responsável pela introdução do pandeiro no samba (ALBIN, 2015) e autor de sucessos como *Batuque na cozinha* e *Cabide de molambo*; e Tia Ciata, a mais conhecida que, como as outras, vendia seus quitutes no centro da cidade para ajudar no sustento da família. Seu quintal foi o mais famoso e a ele acorria o maior número de pessoas de todas as camadas sociais, em busca do sabor de seus afamados pratos, dos aconselhamentos espirituais da mãe-de-santo ou de simples diversão. A animação dos frequentadores era assegurada pelo canto e o virtuosismo na dança e na execução de instrumentos musicais, e dela tomaram parte as figuras que participaram da criação do samba, com destaque para Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Sinhô, Ismael Silva, Bide e outros tantos, além da própria dona da casa cujo nome é indissociável das manifestações culturais de origem africana e dos festejos carnavalescos do Rio de Janeiro.

Borges Pereira transcreveu depoimento de João da Baiana, no qual o compositor e instrumentista descreve essas festas:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo "de origem". Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a "elite" (PEREIRA, 2001, p. 221).

A casa de Tia Ciata foi o local onde surgiu *Pelo Telefone*, oficialmente o primeiro samba gravado, e cuja autoria é controversa, pois ainda que Donga e Mauro de Almeida constem como seus criadores, essa paternidade é questionada. Jairo Severiano e Jorge Caldeira, entre outros pesquisadores, sustentam que *Pelo telefone* é uma produção coletiva

com partes criadas pelas pessoas mencionadas e outras aproveitadas do cancionário popular.

Discussões à parte, o ambiente sociocultural do Rio de Janeiro do início do século XX é o tempo e o espaço representado em *Desde que o samba é samba*, romance de Paulo Lins, publicado em 2011, no qual estão ficcionalizadas figuras e situações aqui descritas e que transporta para a literatura indivíduos e eventos vinculados ao surgimento e à consolidação do gênero musical que se confunde com a própria cultura popular brasileira, devido a sua inserção em todas as camadas da população e em qualquer canto do país. Indivíduos que participaram da história do samba como Brancura, Baiaco, Francisco Alves, Donga, Tia Amélia, Tia Ciata, Zé Espinguela, Ismael Silva, Sinhô, Bide, Pixinguinha, João da Baiana, Cartola, Benedito Lacerda, Edgar, Francisco Alves, Carmem Miranda, entre outros, foram transformados em personagens literárias pelo autor.

A narrativa tem como fio condutor o triângulo amoroso envolvendo Brancura, Valdirene e Sodrê e descreve os conflitos decorrentes do antagonismo das forças que movem os seus sentimentos. Brancura, que ganha a vida com roubos, trapanças, jogo e a exploração da prostituição, não encontra energia para se afastar desse ambiente ou para buscar outra forma de viver, por mais que pense nisso em nome do amor por Valdirene. Sente-se preso àquele meio e atormentado pelas lembranças do pai com quem nunca conviveu, mas que o introduziu na degenerescência, por ocasião do seu aniversário de quinze anos, iniciando-o na bebida, na fraude e no proxenetismo. Paralelamente ao entrecho principal, existem outras situações nas quais são representados indivíduos de existência histórica, permitindo que a obra seja enquadrada na categoria de romance histórico, materializando o projeto literário ambicionado pelo autor, que realizou pesquisas exaustivas para escrever o livro (LINS, 2015).

Nesse sentido, *Desde que o samba é samba* se enquadra na categoria que Flávio Carneiro denomina de "um novo 'romance histórico', construído agora, em grande parte sobre o signo da reescritura" (2005, p. 30). Ao mesmo tempo, considerando a

trajetória de Paulo Lins e sua experiência anterior em *Cidade de Deus* (1997), a obra se aproxima de outra das tendências da literatura brasileira do século XXI, um novo tipo de realismo:

Mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos (SHØLHAMMER, 2009, p. 53).

Por essa perspectiva, *Desde que o samba é samba* pode ser tomado como um questionamento diante da situação sociocultural vivida pelos descendentes de escravos na sociedade brasileira do século XXI. O artifício empregado pelo escritor para suscitar esse tipo de indagação é a reprodução ficcional de um contexto de um século atrás, para mostrar que as consequências dos trezentos e tantos anos de escravidão, que estavam bem vivas naquele momento, ainda se fazem sentir na sociedade brasileira, assim como a influência da cultura de origem africana que se enraizou nela. Ao apresentar um mundo que nem todo leitor conhece bem, Paulo Lins quer levá-lo à descoberta de um passado para a confrontação com o presente, no qual perceberá que, lamentavelmente, a melhora nas condições de vida dos negros foi pouca, em flagrante contradição frente ao quanto a culinária, a musicalidade, a alegria e o espírito festivo de seus antepassados contaminaram os demais segmentos populacionais.

Na ficção, Ismael Silva aparece apenas como Silva, ao lado de outras personagens que recebem os mesmos nomes ou apelidos de figuras históricas, como Bide, e o seu irmão, Rubem, Edgar, Bastos, Baiaco, Brancura, entre outros. Nesse núcleo, o protagonismo cabe a Silva e em um dos episódios o narrador se refere ao modo pelo qual iniciou seus estudos: "A mãe deixou seus quatro filhos com parentes e amigos em Niterói. Veio com o caçula [...] aqui para o Estácio, onde ele se integrou sem dificuldade. Dona Emília achava que estudo não era coisa para negro. Então ele procurou escola

sozinho, aos sete anos [...]" (LINS, 2011, p. 82). Em *Escolas de samba do Rio de Janeiro* (2011), Sérgio Cabral reproduz uma entrevista de Ismael Silva, na qual o compositor se refere ao fato praticamente nos mesmos termos: "Entrei pela escola adentro para dizer que queria estudar. Ninguém me levou. Na primeira sala que encontrei, entrei. Em plena aula! [...] Eu, magrinho, vestido de indigente [...] num aspecto bem humilde. A professora, naturalmente, pensou que eu ia pedir dinheiro, comida ou coisa assim" (CABRAL, 2011, p. 270).

O relato de Ismael permite reflexões sobre a condição social dos negros no Brasil, pois a visão que a professora teve dele remete à precariedade das condições a que foram submetidos após a extinção da escravidão, em decorrência da omissão do governo, que não criou medidas capazes de lhes garantir direitos básicos. A falta de ações públicas para proporcionar-lhes o mínimo de dignidade, deixou os ex-escravos entregues ao desamparo e com a obrigação de superar a quase intransponível barreira do preconceito em relação a sua capacidade para ofícios qualificados e com a falta de disposição para pagar pelo trabalho de quem fora mão de obra forçada (DOMINGUES, 2003). Considerando-se a realidade de hoje, registros históricos são quase dispensáveis para se fazer um juízo das dificuldades que os negros enfrentam para atender suas necessidades, evidenciando a ausência de políticas governamentais continuadas para o atendimento de carências gritantes desde o fim da escravidão, mas que ainda se mantêm como problemas irresolutos.

Ao lado das alusões a personagens históricas aparecem menções a locais que foram marcantes para o desenvolvimento do samba, o que o autor faz por meio da ambientação de cenas no Café do Compadre e no Bar Apolo, lugares frequentados pelos membros do bloco Deixa Falar para beber, conversar, tocar, cantar e, principalmente, fazer samba. E nessa comparação entre o real e o ficcional, cabe ao próprio samba um dos principais papéis, porque está presente em quase todas as cenas direta ou indiretamente, se constituindo em elemento fundamental para a narrativa, como se

observa no trecho a seguir, descrito a partir da trajetória de Brancura:

Desceu a São Cláudio, pegou a Maia Lacerda, chegou ao Bar do Apolo, onde estavam Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes. Acompanhavam em caixa de fósforos, nas garrafas de pinga ou na mesa um novo samba de Silva e Bastos. Chegou no ritmo, batendo palmas. Quando o samba terminou, Silva foi para o balcão, pediu mais uma cachaça, seus olhos eram de quem mirava ou outro universo, mas via em pensamento a letra do samba que Bastos tinha mexido, mas não acabado (LINS, 2011, p. 69).

As alusões ao desenvolvimento do samba entremeiam os acontecimentos ficcionais, assumindo funções relevantes para a linha condutora da trama, justificando ações, constituindo um elo entre as figuras humanas, as situações e os espaços. A trajetória evolutiva do samba dá sustentação a duas molduras temporais, sendo a primeira um presente situado entre os anos de 1927 e 1928 e a outra um passado aludido por intermédio de personagens e fatos, que remete a dez ou quinze anos antes. Do ponto de vista histórico, é a época que corresponde ao momento embrionário do samba a partir da fusão de ritmos como o maxixe, o lundu, os que acompanhavam a dança da umbigada e os tocados nos ritos de candomblé, entre outros de origem africana. A cena a seguir é ilustrativa a esse respeito:

Abriu-se uma roda em volta de Tia Almeida. A música cresceu, os convidados se amontoavam para ver a mãe de santo rodar a baiana com seus modos de deusa. E os azuis, os violetas, os brancos, os vermelhos, os dourados e os amarelos se intensificaram. Magia da arte. Coisa de doido. Seus dezesseis filhos entraram na roda, foi-se de música em música por um bom tempo. Música de bater palmas, música de sapatear, música de miudinho, música de mãos nas cadeiras, melodia de umbigada, ritmo de abraçadinhos (LINS, 2011, p. 132-133).

O passado evocado pela narrativa pode ser associado ao momento e ao lugar em que surgiu "Pelo telefone", bem como às pessoas envolvidas na sua criação, entre eles Tia Ciata, representada na obra como Tia Almeida. As referências representam a oposição entre o grupo que se reunia na casa dela em meados da década de 1910 e os, mais jovens, articulados em torno do bloco Deixa

Falar sob a liderança de Ismael Silva e que foram responsáveis pela fixação do gênero. Na obra, essa situação é representada como um conflito entre duas gerações de músicos, a dos renovadores que reverencia os seus antecessores pelo que eles criaram, mas os rejeita pela forma como a executam. Essa particularidade aparece no trecho a seguir e representa fatos objetivos, quanto às divergências entre gerações que as superam pelo que as identifica, o gosto pela música:

Brancura pegou o pandeiro e ficou ali fazendo o que mais gostava junto com aqueles por quem, mesmo tendo contraponto no fazer musical, tinha admiração, respeito e carinho. "Um grande músico da nova geração". As palavras de João o envaideceram. O amor pela música, fosse ela qual fosse, era estampado no toque do instrumento. Mesmo tocando outro ritmo, pensava no samba sincopado, tirava melodias em pensamento na levada que achava que era samba de verdade, mas não perdia o andamento da música que tocava, pois fora criado em seu balanceio. Sabia tudo de cor e salteado. Olhava João como quem vê um ídolo (LINS, 2011, p. 131-132).

Historicamente, foram recorrentes as perseguições da polícia a indivíduos que de algum modo pudessem ser associados ao samba, como por exemplo, pela vestimenta, pelo porte de um violão ou qualquer outro instrumento. A violência contra os negros era comum, envolvendo agressões físicas, avarias a objetos ou a casas onde havia algum tipo de festividade e, com frequência, por atos de covardia que atingiam homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, como se percebe no trecho a seguir do romance:

Ô, raça desgraçada essa de polícia. Não pode ver a negrada brincar em paz que já vem querendo bater. Às vezes, o bloco de sujos era só de família, de vizinhos que não se metiam em confusão, mas a polícia chegava batendo até em mulher, criança e velho. Não queria nem saber. Quando não tinha capoeira com navalha e arma de fogo, eles faziam o que queriam (LINS, 2012, p. 45).

A prevenção contra as arbitrariedades foi uma das razões para a fundação do Deixa Falar, com o intuito de permitir que seus membros pudessem se divertir durante o carnaval com autorização policial e com algum tipo de segurança de que

não seriam agredidos, como é possível observar na passagem a seguir:

Silva ainda desenvolvia no Bar do Apolo, com Bide, Bastos e Edgar, a construção do bloco de corda, com um samba mais quente, que desse para o pessoal cantar e dançar numa boa. Repetia que estava cansado daquele ritmo molenga dos ranchos. Também não gostava desse tal bloco de sujos, cujos componentes desfilavam com roupas velhas ou fantasiados de mascarados, pierrôs ou colombinas na mais pura desordem, com ritmo desajeitado de latas e caixas. Blocos nos quais a polícia chegava descendo a ripa só porque a maioria dos componentes era negra, dizendo que era macumba de rua, também porque quando esses blocos de sujos de bairros diferentes se encontravam era quebra-quebra sem fim, de haver até morte. Queria um bloco de corda que na verdade fosse como ranchos registrados na polícia, para evitar abusos e da violência policial (LINS, 2012, p. 172).

As mudanças propostas por Silva na maneira de dançar, de tocar, na organização do bloco e no relacionamento com a polícia expressam modificações profundas na forma de festejar o carnaval, e no próprio samba, fatos históricos também representados na obra:

O Deixa Falar, além de reunir os jovens revolucionários compositores do bairro, pretendia também melhorar as relações dos sambistas com a polícia [...]

Os integrantes da Deixa Falar pagavam uma mensalidade de cinco mil réis e apresentavam-se fantasiados de vermelho e branco [...]. Além de inovar no samba que cantava, o bloco veio cheio de novidades em matéria de percussão e samba. Uma delas foi o surdo, também chamado de caixa surda, uma invenção de Alcebiades Barcelos, o Bide [...] (CABRAL, 2011, p. 41-42).

Ainda existem referências à invenção do surdo um instrumento fundamental para a marcação do andamento do samba, fabricado inicialmente de modo improvisado: "Bide já tinha levado o tamborim e o seus do, instrumento que ele havia inventado. Era uma lata de manteiga em forma de cilindro com aros de madeira por dentro, encouraçada com couro de cabrito" (LINS, 2012, p. 194).

Antes da turma do Estácio e do Deixa Falar, o vocábulo samba designava ritmos musicais um pouco diferentes daquele que hoje recebe esse nome. Há dois exemplos bem conhecidos para ilustrar esse

fenômeno, um é *Pelo telefone*, composição em torno da qual os próprios autores divergem a esse respeito, pois para Mauro Almeida, tido por autor da letra fixada pelo disco era um tango-samba, enquanto para Donga que fez o registro oficial, trata-se de um samba amaxiado (CALDEIRA, 2007). Na opinião de Sinhô, que disputou a autoria da música, era tango, enquanto para Ismael Silva, um maxixe. As divergências de ponto de vista se explicam pelo processo de transformação que o samba passava, como se pode notar no trecho a seguir, transcrito de uma entrevista de Sinhô:

- A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba (CABRAL, 2011, p. 38).

Sinhô foi um homem vaidoso em relação ao seu talento, portanto é algo que precisa ser avaliado para entender a opinião sobre as novidades musicais, por outro lado existem fatores objetivos para explicar as divergências quanto às definições dos gêneros da época, uma vez que eles ainda não estavam fixados de maneira mais rígida, segundo apontam pesquisadores aqui citados e outros cujos trabalhos merecem o mesmo respeito. A isso se soma outro fato: para o ouvinte de hoje fica difícil distinguir as diferenças diante da reprodução das gravações originais das músicas do período, em razão da qualidade técnica, pois:

Essas dúvidas justificam-se à medida que se prossegue na audição. O andamento é lento e parte dessa lentidão se explica pelas condições técnicas dos registros da época. Sendo os sulcos feitos em sistema mecânico, a extensão deles dependia diretamente da força da voz do cantor (CALDEIRA, 2007, p. 12).

É preciso acrescentar outra circunstância, qual seja, em geral os músicos que participavam das gravações dos discos pertenciam a gerações anteriores à do grupo que postulava inovações no samba, conseqüentemente, estavam habi-

tuados ao andamento mais lento do ritmo em comparação ao que passou a vigorar a partir do final da década de 1920. Além disso, é preciso considerar as modificações introduzidas pelos arranjadores no momento de gravar as músicas, particularmente a partir do momento em que se tornou possível o emprego de maior variedade de instrumentos, que por certo exigiam adaptações que implicavam alterações nas linhas melódicas e rítmicas originais, criadas com violão e percussão e, não raro, apenas um ou outro. Em relação ao debate sobre o nascimento e o andamento do samba vale a pena mencionar o depoimento de Pixinguinha, segundo transcrição de Sérgio Cabral:

O verdadeiro samba para mim? O Verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do João da Mata. Esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois, apareceu Pelo telefone (CABRAL, 2011, p. 39).

Apesar das controvérsias, o fato é que Ismael Silva e seu grupo tinham um motivo claro e relevante para mudar o andamento do samba, além de evitar a violência da polícia, conforme as palavras de Ismael Silva também registradas por Sérgio Cabral:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Com é que um bloco ia andar na rua assim? Ai a gente começou a fazer um samba assim: bum paticumbumprucurundum (CABRAL, 2011, p. 269).

Em *Desde que o samba é samba*, as razões são as mesmas:

[...] mas não era só isso, precisava amentar o andamento para quem quiser dançar e cantar ao mesmo tempo. Tinha que ter ritmo quente, com mais notas, com mais entrosadez de repinicado, mas rebusco de ritmo. Assim Bum paticumbum prugurundum (LINS, 2012, p. 140).

No concernente à representação de figuras e fatos históricos relacionados ao desenvolvimento do samba, outras tantas situações ficcionalizadas podem ser referidas e comparadas com os registros documentais e uma delas, a comercialização de sambas, é digna de registro, devido à relação

de exploração que apresentava. Tratava-se de um fato corriqueiro entre as décadas de 1920 e 1930 e Ismael Silva, no depoimento já mencionado, afirma ter vendido a parceria de apenas dois sambas seus, *Me faz carinhos* e *Amor de malandro*. Nos registros oficiais, as duas composições constam como parcerias suas com Francisco Alves, o primeiro grande nome masculino da música popular brasileira, também muito conhecido por comprar autorias. A adjetivação de "argentário" que lhe atribui Jorge Caldeira, certamente se deve ao fato de aviltar o valor da obra comprada, ludibriar autores e por nem sempre pagar o combinado, facetas pela qual é representado no romance de Paulo Lins.

Considerações finais

As obras literárias surgem dialogando com o contexto sociocultural no qual aparecem (JAUSS, 1994) e, nesse sentido, *Desde que o samba é samba* pode ser avaliado por diversas perspectivas, engrandecendo-se enquanto produção artística. A instabilidade própria de qualquer produção estética tem se tornado mais intensa na literatura como anunciou Silviano Santiago (2002) e reafirmou Flávio Carneiro, ao dizer que não há "mais modelos a seguir e que isso não era exatamente um problema" (2005, p. 31). Assim, é irrelevante se o romance de Paulo Lins pertence a essa ou àquela categoria, ou em que ponto se situam as fronteiras dos campos pelos quais o autor transita. Importa, acima de tudo, é perceber que o romance suscita reflexões profundas sobre um momento da vida cultural brasileira e sobre manifestações de um segmento populacional fundamental para a nossa formação.

Em relação ao primeiro aspecto, a leitura da obra de Paulo Lins desperta o interesse pelo processo de evolução de um gênero musical que em pouco mais de uma década deixou a marginalidade para se transformar em grande expressão da cultura do País, prestando-se inclusive como mecanismo importante para a integração nacional e como sustentação para um regime político discricionário, a ditadura de Getúlio Vargas que, ainda como deputado, em 1928, ano da fundação do Deixa Falar, foi autor de

lei que tratava da organização das empresas de diversão e de indivíduos que recebiam direitos autorais (SIQUEIRA, 2012).

Por outro lado, o samba foi imprescindível para que os negros conquistassem espaços de manifestação e de luta que, dificilmente ocupariam de outro modo ou de forma tão rápida. Desde o seu surgimento, as agremiações carnavalescas aglutinaram ao seu redor os segmentos populacionais marginalizados: "Inicialmente criada por negros e mulatos, que ainda hoje constituem sua base, com o tempo a escola de samba foi ampliando seu alcance social e aceitando em quadros também brancos não tão pobres [...]" (GALVÃO, 2009, p. 19). A autora acrescenta que "Para a população pobre e mestiça, a sede da escola ou *quadra*, obrigatoriamente situada no bairro [...], constitui um centro de sociabilidade, desempenhando o papel de um clube de vizinhança informal" (GALVÃO, 2009, p. 23).

A importância de Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Sinhô, Ismael Silva é inquestionável, porque ao lado de pessoas não mencionadas aqui criaram o carnaval e o samba, formas de expressão que se incorporaram ao cotidiano da população e ao patrimônio cultural do país, ambos associados interna e externamente à identidade nacional. Além disso, a participação ativa nas atividades musicais durante as primeiras décadas do século XX evidencia o reconhecimento de seu talento, mesmo assim, como os outros compositores e músicos negros, estavam situados nas bordas do meio artístico, com aparece em algumas passagens da narrativa. Do ponto de vista da dignidade humana, os descendentes de africanos ainda compõem o grosso do contingente dos brasileiros que vivem nas piores condições quanto à renda, analfabetismo ou baixa escolaridade, moradia, saúde, conforme indicadores de fontes governamentais diversas. Com relação à ocupação de espaços de expressão, embora o samba tenha uma contribuição relevante desde o seu surgimento, é preciso dizer que esse processo ocorre de forma que se pode perceber certa opacidade do elemento negro.

Sinhô não chegou a gravar suas composições,

apesar de respeitado em vida; boa parte dos compositores negros foi para o disco na voz de brancos que entravam na parceria da criação apenas devido ao acesso à gravação e que pagavam preço aviltante pela sociedade. Além disso, mesmos os sambistas negros de primeira grandeza, como Ismael Silva, Assis Valente e Wilson Baptista, nem sempre são lembrados merecidamente e, por vezes, parece que foram menos importantes de contemporâneos brancos. De qualquer forma, Donga, Pixinguinha, Sinhô, Ismael, Bide e outros tantos que vieram depois deles serviram de alento para a população negra de maneira geral e ainda podem ser tomados como exemplo de esforço para conquista de espaço. Esses indivíduos fizeram da música um veículo para a expressão da herança africana que procuram preservar e reavivar, o que era uma forma de resistência à cultura europeia das elites brancas e conservadoras. Se do ponto de vista artístico a permanência de sua obra é demonstração eloquente do quanto foram talentosos, pela perspectiva do embate cultural também são merecedores do mesmo reconhecimento.

Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. [S. l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2020. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tia-ciata/biografia>. Acesso em: dez. 2015.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAHIANO: Isto é bom – lundu de Xisto Bahia [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (3min). Publicado pelo canal Luciano Hortêncio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jvrQM63d1mw>. Acesso em: 07 jan. 2016.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2011.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba/Noel Rosa de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira do início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José (org.). *Descantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DOMINGUES, Petrônio. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Senac, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Per-samo Abreu, 2009.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n29_30_p175.pdf. Recuperado em 16 de dezembro, 2015.

GONZAGA, Tomás Antônio. Carta 6 – Em que se conta o resto dos festejos. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=88292>. Acesso em: 26 jun. 2020.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAMBEIRO, Othon et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/.../Tempos%20de%20Vargas.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2015. <https://doi.org/10.7476/9788523212414>.

KEHL, Maria Rita. Boêmia e malandragem: a preguiça na cadência do samba. In: BOITEMPO EDITORIAL. *Blog da Boitempo*, São paulo, 24 mar. 2011. Disponível em: [blogdaboitempo.com.br/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/\(2010\)](http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/(2010)). Acesso em: 16 out. 2015.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LINS, Paulo. Paiol literário. *Gazeta do povo*, Curitiba. Disponível em: rascunho.gazetadopovo.com.br/paulo-lins/. Acesso em: 17 out. 2015.

PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2001.

NEVES, Eduardo das. Isto é bom. [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Músicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3iUo6Z6bToE>. Acesso em: fev. 2016

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: EdUFRJ, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da lei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2008.

SHØLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 8. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone, ao rádio e à TV*. 2. ed. revista. São Paulo: 34, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. 2. ed. São Paulo: 34, 2013.

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

ULHOA, Martha Tupinambá de. *Isto é bom! ou Yayá, você quer morrer? – a tradição oral e a tradição escrita no lundu*. Rio de Janeiro: Unirio. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/mulhoa/IstoEBom.PDF>. Acesso em: 17 fev. 2016.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: Sesi, 2013.

VERMES, Mônica. *A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920*. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308164929_ARQUIVO_MonicaVermes-ANPUH2011.pdf. Acesso em: 7 fev. 2016.

Paulo Roberto Alves dos Santos

Doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em Porto Alegre, RS, Brasil, professor Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em Ilhéus, BA, Brasil; PNPD/ Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Luciana Helena Cajas Mazzutti

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em Ilhéus, BA, Brasil, Professora do Instituto Federal Baiano (IF Baiano) em Salvador, BA, Brasil.

Endereço para correspondência

Paulo Roberto Alves dos Santos
Universidade Estadual De Santa Cruz
Campus Soane Nazaré de Andrade
Rod. Jorge Amado, Km 16
Salobrinho, 45662900
Ilhéus, BA, Brasil