



DOSSIÊ: BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL (2022)

A cidade temperou a alma do morro: a receita de Orestes Barbosa para nacionalizar o samba carioca (1933)

The city seasoned the soul of the hill: Orestes Barbosa's recipe to nationalize the samba from Rio de Janeiro (1933)

La ciudad templó el alma del morro: la receta de Orestes Barbosa para nacionalizar la samba carioca (1933)

Lucas André

Gasparotto¹

0000-0002-5398-1696

lucas.gasparotto@gmail.com

Recebido em: 10 dez. 2021.

Aprovado em: 24 abr. 2022.

Publicado em: 28 out. 2022.

Resumo: Este trabalho busca demonstrar a historicidade da construção do samba carioca como símbolo da nação brasileira analisando a obra *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de autoria de Orestes Barbosa, publicada em 1933. Inserida no contexto de intensa discussão acerca da definição dos elementos que poderiam ser considerados nacionais durante os anos 1920 e 1930, a obra é analisada enquanto formação discursiva nacionalista de inspiração romântica no âmbito da música. O discurso ali presente expõe uma tensão no interior do debate daquele contexto, observada através da articulação entre distintas temporalidades, que evocam a tradição ou a modernidade enquanto categorias de "tempo-espaço" qualificadoras do samba carioca como símbolo da nacionalidade. Contudo, mais do que se colocarem em posições diametralmente opostas, as temporalidades ali evocadas interpenetram-se como se estivessem em uma zona de intersecção. Ao sugerir que nos morros da cidade do Rio de Janeiro se preserva a pureza do samba, Orestes Barbosa transforma o gênero musical numa espécie de "folclore urbano", já que idealiza um espaço da cidade como lócus da tradição, à semelhança das áreas rurais produtoras de manifestações folclóricas tidas como nacionais no contexto das décadas de 1920 e 1930.

Palavras-chave: Samba. Identidade nacional. Nação. Nacionalismo.

Abstract: The purpose of this study is to demonstrate the historicity of samba and how it was turned into a Brazilian national symbol, through the analysis of *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, written by Orestes Barbosa in 1933. Set in the context of fervent debate regarding what were Brazil's national features, this work is here examined as a nationalist discursive formation, and of romantic inspiration in the music scope. The discourse present in the work of Orestes Barbosa exposes a tension within that debate, that can be observed through the articulation between different temporalities, evoking either tradition or modernity as categories of "space-time" qualifying the *samba* as a symbol of nationality. However, rather than put themselves in diametrically opposite positions, the temporalities intertwine themselves as if they were in an intersection zone. By suggesting that the hill of *Rio de Janeiro* city preserve the purity of the *samba*, Orestes Barbosa turns the genre into a sort of "urban folklore", because he idealizes the city space as a place of tradition, similarly to rural areas that produce folklore, considered national in the context of the 1920's and 1930's.

Keywords: Samba. National identity. Nation. Nationalism.

Resumen: Este trabajo busca demostrar la historicidad de la construcción de la *samba carioca* como símbolo de la nación brasileña a partir del análisis de la obra *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes Barbosa, publicada em 1933. Insertada en el contexto de intensa discusión acerca de la definición de los elementos que podían ser considerados nacionales durante las décadas de 1920 y 1930, la obra es analizada como una formación discursiva



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

¹ Secretaria Municipal de Educação (SME), Florianópolis, SC, Brasil.

nacionalista de inspiración romántica en el campo de la música. El discurso allí presente expone una tensión dentro del debate de ese contexto, observada a través de la articulación entre distintas temporalidades, que evocan la tradición o la modernidad como categorías "tiempo-espaciales" que califican a la *samba carioca* como símbolo de nacionalidad. Sin embargo, más que colocarse en posiciones diametralmente opuestas, las temporalidades allí evocadas se interpenetran como si estuvieran en una zona de intersección. Al sugerir que la pureza de la samba se conserva en *morros* de la ciudad de Río de Janeiro, Orestes Barbosa transforma el género musical en una especie de "folclore urbano", ya que idealiza un espacio de la ciudad como lugar de tradición, similar a las zonas rurales productoras de música de manifestaciones folclóricas consideradas nacionales en el contexto de las décadas de 1920 y 1930.

Palabras clave: Samba. Identidad Nacional. Nación. Nacionalismo.

Introdução

*"O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração"*
(Noel Rosa)

*"O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou
O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador"*
(Caetano Veloso)

Consolidado como o principal símbolo nacional brasileiro no âmbito da música, o samba atravessa as décadas como expressão intrínseca à nação. Sessenta anos separam as duas composições expostas na epígrafe deste trabalho, "Feitio de Oração" (1933), de Noel Rosa, e "Desde que o samba é samba" (1993), de Caetano Veloso. Consagradas na história musical brasileira, numa ou noutra, fica evidente a ideia do samba como manifestação passional de uma suposta personalidade cultural do país, de caráter fortemente emotivo e, em última análise, como a notação melódica do ser brasileiro.

Para Fenerick, Noel Rosa "propõe que o samba atue como aglutinador da cultura brasileira", já que "não fala de nenhum lugar geograficamente definido" (FENERICK, 2005, p. 249-250). Sandroni, por sua vez, afirma que "Noel joga com o lugar-

-comum que faz da música expressão direta dos sentimentos" (SANDRONI, 2001, p. 174). Em entrevista concedida ao poeta Eucanaã Ferraz, Caetano Veloso declarou ter gravado a canção "Desde que o samba é samba", em parceria com Gilberto Gil, "pra ser um samba sobre o samba"; "um tipo de celebração". Segundo ele, o samba continua "um projeto do Brasil" (VELOSO, 2013).

A imbricada relação entre o samba e a nação é, também, facilmente encontrada no meio intelectual dedicado a pensar a brasilidade. Sérgio Cabral, jornalista com vasta pesquisa sobre a Música Popular Brasileira (MPB), declarou, em entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional, que "se você quiser conhecer bem o Brasil, é bom ouvir as letras das marchinhas e dos sambas" (CABRAL, [2008]). Para além dessas ideias elaboradas por figuras dos meios artístico e intelectual, o samba foi reconhecido como patrimônio da nação no início deste século.

Em novembro de 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) registrou as *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo* como "Bem Cultural de Natureza Imaterial", definindo-as como expressão cultural a que se atribuem "valores históricos, memoriais, estéticos, artísticos ou afetivos"; que "está enraizada, há séculos, no cotidiano de parcelas significativas da população e permanece fazendo parte da sua vida"; que é "a cara' do Brasil"; que constitui a "forma como a nação se vê e é vista por muitos" (BRASIL, 2007, p. 17). O dossiê que subsidiou o processo de registro aponta as *Matrizes do Samba* como "uma das mais genuínas e significativas expressões da cultura brasileira, constituindo inclusive um dos mais poderosos símbolos de nossa identidade nacional" (MATRIZES, 2014, p. 184).

Seja nas composições de Noel Rosa e Caetano Veloso, no depoimento de Sérgio Cabral ou no registro do samba como patrimônio nacional, chama atenção nessas formulações a ideia do gênero musical como expressão inerente aos brasileiros, como um símbolo da nação no âmbito da música. A fim de buscar a historicidade dessa construção, este trabalho analisa a obra *Samba*,

sua história, seus poetas, seus músicos, publicada por Orestes Barbosa em 1933 (BARBOSA, 1933).

A produção historiográfica dedicada ao livro em questão insere Orestes Barbosa numa posição de protagonismo na história da música popular urbana no Brasil. Sandroni (2001) explica que existiam duas vertentes de samba no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX: uma chamada de "samba antigo", mais próxima do maxixe, produzido na região da "Pequena África" sob a influência dos sambistas dos morros, e outra denominada "samba moderno", surgida no fim dos anos 1920 entre os sambistas do bairro do Estácio de Sá e que logo foi "apropriado" pelos cantores profissionais de rádio que gravavam para disco. Segundo ele, Orestes Barbosa teria sido um defensor dessa vertente moderna.

Moraes (2006) insere Orestes numa primeira geração de historiadores desse gênero musical, responsável por "inventar" uma tradição através da manipulação do processo de operação historiográfica à *la* Michel de Certeau, articulando um "lugar social", "uma prática" e um "texto". Para Fernandes (2011, p. 42-48), Orestes apresenta "um trabalho simbólico de classificação e denominação" responsável pela criação de um "novo domínio estético musical" e de um "campo de produção artística" nas décadas de 1920-1930. Napolitano, por sua vez, considera a obra de Orestes como

uma 'primeira camada' de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre 'samba' e 'morro', que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical (NAPOLITANO, 2006, p. 136).

Naquele momento, a discussão identitária no âmbito da música pautava-se "ora pela busca de uma 'raiz' social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas

mestras do debate historiográfico" (NAPOLITANO, 2006, p. 136).²

A partir dos elementos levantados por Napolitano (2006), este trabalho analisa a "receita" de Orestes Barbosa para nacionalizar o samba carioca. Aponta-se, assim, que ele pratica um discurso nacionalista de caráter musical³ capaz de dar forma às identidades coletivas através da constituição de símbolos populares considerados originais, autênticos ou, até mesmo, naturais. Sua fórmula busca mesclar características expressas pelos índices de originalidade preservados nos morros do Rio de Janeiro, espaço da tradição, e pelo tempero da cidade moderna, palco de transformações econômicas, políticas e culturais. Seu discurso expõe, assim, uma tensão no interior do debate daquele contexto, ao propor a articulação entre distintas temporalidades, que evocam a tradição ou a modernidade da nação enquanto categorias qualificadoras do samba carioca como símbolo da nacionalidade. Contudo, mais do que se colocarem em posições diametralmente opostas, as temporalidades ali mobilizadas interpenetram-se como se estivessem em uma zona de intersecção conformada pelas tênues delimitações entre o rural e o urbano, característica da sociedade brasileira em formação naquele momento.

De acordo com Calhoun (2007, p. 27), o nacionalismo "tiene sentido proprio, aparece en arenas culturales que no están directamente definidas por proyectos de construcción estatal". Uma vez desvinculado do estado, ou puramente da esfera política, "el nacionalismo no es sólo una doctrina, sino un modo básico de hablar, pensar y actuar" (2007, p. 28). Dessa forma, é preciso entendê-lo como "una formación discursiva" e, portanto, "ver el discurso del nacionalismo como multidimensional" e composto por inúmeras fontes (CALHOUN, 2007, p. 45). O discurso, por sua vez, tal como definido por Foucault (2015,

² Um paralelo entre o livro de Orestes Barbosa e o de Francisco Guimarães, o *Vagalume*, que naquele mesmo ano publicou *Na roda do samba*, está presente nos trabalhos citados aqui. Pontualmente, no de Sandroni (2001), ele confronta o posicionamento de Orestes em defesa do "samba moderno" com o de *Vagalume*, qual saía em defesa do "samba antigo". Moraes (2006) atribui a Orestes a singularidade do tom intelectual em sua obra. Para Napolitano (2006, p. 136), "o debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema".

³ Adalberto Paranhos analisou o "nacionalismo musical" presente no livro de Orestes Barbosa, pontuando seus argumentos em defesa do samba como combate ao fado nos anos 1930 (PARANHOS, 2012, 2017).

p. 42), configura-se como "formação discursiva" integrada por "enunciados dispersos e heterogêneos" que produzem efeitos de verdade historicamente datados (FOUCAULT, 2015, p. 47). Colocá-lo em perspectiva histórica exige que, para além de ser tomado por aquilo que enuncia, esteja relacionado à "*epistémê*" histórica (FOUCAULT, 2007, p. XVIII, grifo do autor) que orienta a narrativa histórica como "*descrição dos acontecimentos discursivos*" (FOUCAULT, 2015, p. 32, grifo do autor). Neste artigo, o discurso nacionalista atribuído a Orestes Barbosa revela uma verdade que orienta e alimenta uma narrativa histórica acerca da nação através do samba, articulada por temporalidades distintas, entendidas como categorias têmporo-espaciais. A nação é definida, então, como "estratégia narrativa", tal como formulada por Bhabha (1998, p. 200). Dessa forma, é preciso definir, no discurso de Orestes, as intersecções ambivalentes de tempo e lugar que constituem a nação, segundo um processo de significação no qual ele perscruta o passado histórico, selecionando os elementos que quer incluir ou excluir da identidade nacional.

O constructo nacionalista elaborado por Orestes Barbosa se identifica perene na relação histórica entre o samba e a nação brasileira, conforme se demonstrou através de canções, depoimentos e do processo de registro. O gênero musical surge, nesses exemplos, como veículo de vazão das emoções (nas letras de Noel e Caetano), como identidade (na entrevista de Sérgio Cabral), como substrato natural da terra *brasílis* ou como nosso próprio reflexo no espelho (no dossiê do Iphan). Busquemos essa lógica na obra de Orestes Barbosa em análise.

O tempero moderno da receita de Orestes para nacionalizar o samba carioca é constituído pelo proeminente papel político e cultural da então capital federal. De acordo com Fenerick (2005), o Rio de Janeiro representava, no início dos anos 1930, um universo simbólico com "*status* de cartão-postal da 'civilização brasileira'", inserido num "projeto que visava levar a 'civilização carioca', entendida com a mais avançada do país, para o

resto (atrasado) do Brasil" (2005, p. 251). No campo específico da música popular, os sambistas, aproveitando-se do papel de destaque da capital e das condições tecnológicas oferecidas pelos modernos meios de comunicação ali disponíveis, utilizaram-se do samba como produto da cidade internamente e no exterior. Nesse movimento, "o *ser carioca* nada mais é que um preâmbulo para algo de maior vulto: o *ser brasileiro*" (FENERICK, 2005, p. 252, grifo do autor).

Naquele contexto, começa a ganhar espaço no âmbito propriamente intelectual, e fortemente impulsionado pela esfera governamental, a busca de uma cultura genuinamente nacional que pudesse dar conta das transformações em curso na sociedade brasileira. Diante do novo cenário urbano do país, era preciso incorporar à nação símbolos culturais que contemplassem a crescente massa urbana. Tratava-se de buscar uma alteridade outra para a mesma identidade nacional. Segundo Albuquerque Junior (2009), a partir dos anos 1920, emerge no Brasil uma "formação discursiva nacional-popular" definida como um conjunto de enunciados que realiza a escolha dos elementos pretensamente simbólicos de uma identidade coletiva, participa de um "dispositivo das nacionalidades" (2009, p. 60). Vem à tona, então, a procura por signos e símbolos "que preencham esta ideia de nação, que a tornem visível, que a traduzam para todo o povo" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 61).

O governo Vargas criava uma série de dispositivos legais para regulamentar o rádio no país como veículo de divulgação do discurso nacionalista estatal. No cenário musical, a exigência de inclusão de música popular na programação ou a autorização oficial de veiculação de anúncios comerciais no rádio, responsável por proporcionar a contratação de artistas com pagamento de cachês, ajudava a projetar o samba a todo o país e também ao exterior (CABRAL, 1996). É nesse cenário que o samba urbano – e carioca – sofreu um processo de nacionalização, tornando-se "denominador comum da propalada identidade nacional no segmento da música" (PARANHOS,

2012, p. 21).⁴

Orestes Barbosa não só está afinado, como é ele mesmo um dos produtores desse discurso. Repórter, cronista e poeta desde as primeiras décadas dos novecentos, era figura que circulava entre os sambistas do Rio de Janeiro. Nascido em 1893, na Aldeia Campista, entre Vila Isabel, Tijuca e Maracanã, era filho, neto, sobrinho e bisneto de militares. Aos dois anos, passou a viver em vários locais da cidade depois que a família fora despejada. Segundo Didier (2005), a partir de 1901, o bairro da "Gávea prepara e põe no mundo um novo Orestes Barbosa. Ensina-o a ler, a tocar violão, a viver pelas calçadas" (2005, p. 30). Em 1905, muda-se com a família para Todos os Santos, subúrbio carioca, em consequência das transformações no centro da capital. A partir de 1910, passa por diversos jornais até integrar a redação da *Gazeta de Notícias* dirigida por João do Rio. Ali, considerada "a escola de reportagem que a vida destina ao jovem repórter", Orestes aborda figuras populares da cidade: "peixeiro, verdureiro, baleiro, malandro, cáften e meretriz. Junto com os tipos, os hábitos urbanos, os morros bem-vestidos (Santa Tereza, Glória, São Bento) e os morros malvestidos (Favela, São Carlos, Salgueiro, Telégrafo)" (DIDIER, 2005, p. 83). Nos anos 1930, Orestes já estava inserido no universo da música popular urbana, como compositor e figura de destaque no meio radiofônico. Em 1932, depois de idealizar o *Programa Casé*, que contava com cantores de destaque como Mario Reis, Francisco Alves, Carmen Miranda e Aracy Cortes, inaugurou uma coluna dedicada ao rádio no jornal *A Hora*.

Em 1933, celebrou o samba em livro. Espécie de prosa poética, sem estrutura narrativa cronológica, os assuntos pululam pela obra de forma aleatória, mesclando temas relacionados aos cenários musical, cultural e sociopolítico do país. Com *status* de obra definitiva, considerada por ele "a história do samba", contava com qualidades diferenciadas: "estes capítulos possuem, [...] um

merito: foram vividos no meio dos sambistas da terra em que nasci" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 18).⁵ Testemunha ocular da história, com autoridade para falar sobre a cidade, Orestes, reiteradamente, articula uma suposta proeminência histórica e política da então capital federal sobre o restante do país com o cenário musical. Segundo ele,

o samba dominando. São do Rio e invade os Estados. O Rio inflúe. Foi no Rio, que se tramou a **Independência** com Gonçalves Ledo. Foi no Rio, que se fez o **Fico** e a **Abdicação**. No Rio foi feita a Maioridade. A abolição. A República [...]. Há cem anos que o brasileiro discute e o carioca decide. Tal a longa lição dos fatos [sic] (BARBOSA, 1933, p. 37-38, grifo do autor).

Através dos papéis de liderança do Rio de Janeiro e do samba, Orestes vê a cidade não só como microcosmo da nação, "cartão-postal da civilização brasileira" (FENERICK, 2005, p. 251), mas como quem gesta e delibera sobre as características nacionais. Ele cria, assim, as condições para definir sua receita de nacionalização do samba carioca, equiparando-o às expressões musicais com o mesmo status em outros países: "das misturas que o Rio tem, vem a sua musica propria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino e a cançoneta é de Paris" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 20). Para entender essa mistura que seria o samba, Orestes propõe uma receita de ingredientes na qual a "cidade temperou a alma do morro" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 50).

Conforme pontuado anteriormente, trata-se de uma fórmula que mescla temporalidades distintas da nação, expressas pelos índices de originalidade do samba, preservados nos morros do Rio de Janeiro e pelas transformações impostas pela cidade moderna. A fim de analisar essa receita, este artigo defende que o discurso nacionalista atribuído a Orestes orienta-se por uma episteme histórica que alimenta o "dispositivo das nacionalidades" em curso nos anos 1920-30, através a) de pressupostos do modernismo paulista, que reivindicava os critérios de nacionalidade

⁴ Os trabalhos de Carlos Sandroni (2001), Hermano Vianna (2010) e Adalberto Paranhos (2003, 2015) dão conta do processo de construção do samba como símbolo nacional durante o Estado Novo (1937-1945).

⁵ Neste trabalho, manteve-se a grafia do texto original publicado em 1933, a fim de assegurar o caráter histórico da fonte.

definidos por Oswald de Andrade e a valorização do "folclore musical urbano" defendida por Mario de Andrade, e b) da ideia mítica dos morros do Rio de Janeiro como repositório de brasilidade.

1 Nossa época anuncia a volta ao sentido puro: a brasilidade modernista

As convicções de Orestes Barbosa estão inseridas no debate sobre a nacionalidade, impulsionada desde que as tintas de Anita Malfatti chocaram o público presente na exposição realizada em São Paulo, em dezembro de 1917. Conformando o primeiro momento modernista, seus traços de inspiração cubista não pretendiam causar espanto naquele momento (BRITO, 1958). Cinco anos depois, contudo, os modernistas tornaram aquela ousadia provocação deliberada com a realização da *Semana de Arte Moderna* em 1922.

Oswald e Mario de Andrade, referindo-se ao evento duas décadas depois, fizeram seus balanços. Para este, "primeiro golpe na pureza do nosso aristocratismos espiritual", deflagrou a exigência de uma expressão artística que manifestasse a identidade nacional (ANDRADE, 1974, p. 238). Para aquele, a *Semana* teria descoberto critérios identitários: "Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22" (ANDRADE, 1991, p. 111). A partir de 1924, com o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, Oswald assinala um descompasso entre a realidade do país e uma cultura excessivamente erudita importada da Europa. Naquele contexto, ele proclamou: "Nossa época anuncia a volta do 'sentido puro'" (ANDRADE, 1924, p. 5).

Referindo-se ao próprio livro, Orestes Barbosa coloca-se "a favor de tudo quanto é novo" para se reivindicar precursor do movimento modernista: "Estas páginas, escritas no estilo que lancei quando os modernistas de São Paulo faziam o parnasianismo do 'Juca Mulato' e do 'Nós', é uma reportagem e uma reivindicação" (BARBOSA,

1933, p. 17). Aqui, há claramente um artifício. Classificadas por Orestes como parnasianas, as duas obras citadas, a primeira de autoria de Menotti del Picchia e a segunda de Guilherme de Almeida, são consideradas precursoras do modernismo no Brasil (BRITO, 1958). Ambas foram publicadas em 1917, ano em que Orestes estreou na literatura com o livro de poesias *Penumbra Sagrada*, escrita no mesmo estilo moderno que ora ele apresentava em *Samba*. Ao desqualificar "Juca Mulato" e "Nós" como parnasianas, ele coloca, portanto, sua obra como precursora do modernismo.

Mesmo que não ocupe esse lugar pioneiro na concepção do modernismo, não são poucas as referências que faz aos pressupostos do movimento nas páginas de *Samba*. Numa delas, remetendo ao léxico do *Manifesto Antropófago* de Oswald, ele afirma: "o brasileiro tritura tudo. Não sei porque. Mas tritura" (BARBOSA, 1933, p. 109). Esse comportamento moldava uma "feição própria" ao Brasil e o fazia um "tritador de temperamentos" (BARBOSA, 1933, p. 16). O conjunto dessas características encontrava síntese em Carmen Miranda que,

tão carioca na sua pronuncia meiga e brejeira; tão viva e tão propria, lera uma] autentica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou dando-nos mais exemplo da força trituradora do Rio que refina, como numa usina, os elementos aportados do nosso torrão [sic] (BARBOSA, 1933, p. 99).

A analogia com o *Manifesto* de Oswald é bastante esclarecedora da visão que o autor tem do Rio, antropofagicamente brasileiro, como microcosmo da nação.

Orestes reivindica, assim, a maternidade do samba ao Rio de Janeiro, procurando afastar outros ritmos existentes na cidade: "Não é carioca o baião. Não é carioca o batuque. Não é carioca o cateretê" (BARBOSA, 1933, p. 13).⁶ Trata-se, portanto, de um esforço de seleção que pretende definir o samba carioca como canção brasileira.

⁶ Aqui é importante lembrar o depoimento que Heitor dos Prazeres prestou ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1966, no qual constrói uma espécie de árvore genealógica desses e outros gêneros musicais anteriores ao samba: "Primeiro veio o candomblé, depois do candomblé veio o cateretê [...]. Dai então o samba vem se aproximando [...]. Veio as emboladas que é do norte [...] que hoje batizaram como baião". Em seguida ele canta os seguintes versos: "baião, filho do maracatu, neto do cateretê" (HEITOR, 1966).

Contudo, não era qualquer samba. Para Orestes, "o samba nasceu no morro" (BARBOSA, 1933, p. 37). Só posteriormente teria se deslocado à cidade e, uma vez nela, invadido os estados.

Sua sentença guarda relação não somente com a escolha de signos e símbolos da nação, que encontrou solo fértil na literatura defendida pelo movimento modernista, mas também com a lógica de buscar expressões culturais populares em espaços capazes de preservar sua originalidade. No âmbito da música, Mario de Andrade tinha uma proposta.

2 Não se deverá desprezar a documentação urbana: o projeto "nacional-erudito-popular" de Mario de Andrade

Para Mario de Andrade, um "novo estado-de-consciência musical nacionalista" emergia no Brasil depois da I Guerra Mundial. Inaugurada por Villa Lobos, essa nova fase, que vivera a "experiência bruta da Semana de Arte Moderna", abandonara "conscientemente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista" (ANDRADE, 1965, p. 30).⁷ No *Ensaio sobre Música Brasileira*, publicado em 1928, Mario visava à inserção da produção musical do país na lógica nacionalista: "o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional" (ANDRADE, 1928, p. 5). Ele já havia antecipado esse pressuposto, em termos de tradicionalizar a nação, na entrevista publicada no jornal *A Noite*, em 12 de dezembro de 1925:

Nós só seremos deveras uma raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura [...]. Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado (ANDRADE, 1925, p. 2).

No contexto de nacionalização, Mario defendia que se a "arte socialmente primitiva" adotasse critérios sociais e não filosóficos, tornar-se-ia produção artística "interessada" em oposição à erudita, exclusivamente "desinteressada" e "intrinsecamente individualista" (ANDRADE, 1928, p. 5). No âmbito musical, sua efetiva realização deveria ser buscada nas expressões populares, "mais totalmente completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora". O compositor brasileiro deveria, assim, "se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore", que, "em muitas manifestações característiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu" [*sic*] (ANDRADE, 1928, p. 10-11). Contudo, continuava Mario, não se tratava de

escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1928, p. 4).

No "período de formação", ensinava ele, "devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste" (ANDRADE, 1928, p. 14-15). Dessa forma,

si de fato o compositor se serve duma melodia ou dum motivo folclórico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais [*sic*] (ANDRADE, 1928, p. 18).

Para Moraes (1993), Mario é o autor que melhor expressa a intenção do modernismo de estabelecer uma "temporalidade própria da vida nacional". Suas categorias de raça e nação, definidas na citada matéria d'*A Noite* de 12 de dezembro de 1925, compõem as "fases interna e externa de uma mesma realidade. Raça diz respeito à constituição íntima da vida nacional e nação refere a entidade nacional ao contexto internacional"

⁷ Para detalhes sobre a autoafirmação nacional de Villa Lobos através da mescla de ritmos populares, ver: Squeff (2004) e Kiefer (1986).

(MORAES, 1993, p. 13). Era assim que, a partir de 1924, o modernismo condicionava a cultura à "experiência racial", ligada a um processo de tradicionalização capaz de "anular a distância entre momentos temporais diferentes, compondo como um fundo do tempo, uma dimensão duradoura, em que se enraízam as manifestações culturais que possuem caráter genuíno". Com efeito, o conceito de uma "temporalidade da vida nacional" deveria basear-se no entendimento "das manifestações culturais populares concebidas como folclóricas", as quais constituíam-se como repositório da "originalidade" nacional (MORAES, 1993, p. 14-15).

Wisnik (1983) chama de "nacional-erudito-popular" o projeto concebido por Mario de Andrade. Aliava-se, assim, a "música artística" à "popular rural", conciliando-se na "pesquisa folclórica e na atividade compositiva as defasagens entre *técnica* (de modo geral a erudita) e o *material* (de modo geral o folclórico)" (WISNIK, 1983, p. 30, grifo do autor). A aproximação entre o erudito e o popular, lógica que remete ao choque entre modernismo e vanguardas europeias nas primeiras décadas do século XX, dava sustentação ao projeto.⁸

No Brasil, essa articulação exigia, segundo Mario, que se atentasse à especificidade do país em relação às tênues delimitações entre o rural e o urbano. Se "as condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano" tornavam "indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rurais e urbanas", então era necessária uma "adaptação americana especial" no estudo do folclore (ANDRADE, 1962, p. 166). Seguindo a *Explicação* de Oneyda Alvarenga, datada de 1954, ele pontuava, assim, a "necessidade de rever-se o conceito de tradição e a impossibilidade de considerar-se as manifestações folclóricas como fenômenos essencial e exclusivamente rurais" (ANDRADE, 1962, p. 159-160).

A exemplo de Sérgio Buarque de Holanda, que em *Raízes do Brasil* apontou o fim de uma cultura marcada pelo "declínio dos centros de produção agrícola como o fator decisivo da hipertrofia urbana" (HOLANDA, 1982, p. 128), Mario destacou que, em grandes cidades como Rio de Janeiro, Recife e Belém, "apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura", ainda era possível encontrar "núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra". Contudo, o fenômeno mais comum era o da "interpenetração do rural e do urbano". Com raras exceções, a maioria das cidades brasileiras estaria "em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos" (ANDRADE, 1962, p. 166).

O Rio de Janeiro era o melhor exemplo dessa configuração socioespacial. Mario (ANDRADE, 1974, p. 236) se dizia assombrado com o fato de que, "dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional", mantivesse

uma espécie de ruralismo, um caráter parado, tradicional, muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o 'exotismo' nacional [...], mas a interpenetração do rural com o urbano [...]. O Rio ainda é uma cidade folclórica. Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforos do Bar Nacional (ANDRADE, 1974, p. 236).

Se os estudos científicos da música popular em todo mundo recomendavam ser "de boa ciência afastar-se de qualquer colheita folclórica a documentação das grandes cidades, quase sempre impura" (ANDRADE, p. 1962, p. 166), a realidade brasileira exigia uma adaptação. Aqui, a inexistência de estudos dedicados à música popular e a escassez de "documentos musicais populares impressos" fizera com que já não se encontrasse "na boca do povo" nosso cançonei-

⁸ Para Andreas Huyssen, na Europa, "tanto o modernismo quanto a vanguarda sempre definiram sua identidade em relação a dois fenômenos culturais": a "alta cultura tradicional burguesa" e "a cultura vernacular e popular que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial". Segundo ele, as "noções estéticas da autossuficiência da alta cultura" sofreram um ataque nas primeiras décadas do século XX, resultante do "conflito entre a estética da autonomia do início do modernismo com a política revolucionária que surgiu na Rússia e na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, e com a modernização rapidamente acelerada da vida nas grandes cidades". Se, de um lado, era possível "apontar vanguardistas que compartilhavam a aversão modernista a qualquer forma de cultura de massa", de outro, haveria "modernistas cuja prática estética esteve próxima do espírito do vanguardismo" (HUYSSSEN, 1996, p. 8-10). Esse parece ser o caso do projeto de Mario de Andrade.

ro folclórico (ANDRADE, p. 1962, p. 164). Sendo assim, defendia Mario,

não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira [...]. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (ANDRADE, 1962, p. 167).

E é justamente um tipo de samba produzido na cidade do Rio de Janeiro que ele define como "folclore urbano". Em *Música Popular*, publicado em *O Estado de São Paulo*, em janeiro de 1939, Mario escreveu:

O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas 'nações' do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos (ANDRADE, 1963, p. 280).⁹

O morro surge, assim, também na obra de Mario, como lócus do samba original, repositório da brasilidade. O problema, segundo ele, eram os sambas produzidos para o carnaval:

o que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensibilidade fácil de um público em via de transe (ANDRADE, 1963, p. 280-281).

Embora reconheça que, entre as músicas carnavalescas, "ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa" (ANDRADE, 1963, p. 280). Braga (2002) considera a declaração de Mario uma "escorregada" que revela sua "ambiguidade em relação à música urbana e que lhe parece ser tão cara", dada sua

confissão "disfarçada" de admiração pelo samba urbano" (2002, p. 287-288). Contudo, se considerarmos a defesa que faz Mario da pesquisa de documentação urbana para "discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular" (ANDRADE, 1962, p. 167), somada a sua ideia de que há um "verdadeiro samba que desce dos morros cariocas", dotado de "valor folclórico incontestável" (ANDRADE, 1963, p. 280), este trabalho entende que Mario considera a existência de um samba que é "folclore urbano".

A discussão levantada por Mario reaparece no livro de Orestes Barbosa, na medida em que trata os morros do Rio de Janeiro como lugar da tradição. Geográfica e simbolicamente, esse espaço urbano, reunindo características do meio rural, garantiria a autenticidade do samba como "folclore urbano".¹⁰ Conectada com o projeto andradino, a receita de Orestes está inserida na ideia mítica dos morros do Rio de Janeiro como lócus de nascimento do samba e na forma como ele vê aquele lugar e seus habitantes.

3 O samba, na realidade, não vem do morro nem lá da cidade: o morro como repositório da brasilidade

Em seu livro, como se circulasse pela cidade, Orestes vai narrando e incorporando a cultura dos tipos e espaços populares, dedicando atenção aos morros. Para Fernandes (2011, p. 47), a "forma poética" como os descreve demonstra um "relativo distanciamento daquele universo". De fato, a maneira como narra constitui quase uma fábula: "no morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofia estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha pra cima, atraído pelas melodias, e sobe então, para buscal-as e trazel-as aos salões" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 51).

O morro surge, então, como espaço da tradição, mítico e místico. Nele, uma fórmula mágica, que atrai a atenção da cidade, faz a emoção do

⁹ Segundo Vasco Mariz, o texto em questão fora o mesmo que Mario proferira em 1934, na palestra *A Música Popular e a Música Erudita* realizada na Sociedade de Cultura Artística (MARIZ, 1983).

¹⁰ A definição de Orestes Barbosa como "folclorista urbano" parece estar consolidada na historiografia em trabalhos como: PAIANO, 1994; NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; WASSERMAN, 2002; MORAES, 2006; BAIA, 2010.

samba brotar natural e misteriosamente da alma do povo que o habita. E não há, para o autor, explicação que possa dar conta do fenômeno que lá se observa, porque a emoção é inalcançável racionalmente: "para que tentar defini-la cientificamente? Mais vale apreciar-na na cadencia de um tamborim. É assim que o morro faz" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 48).

Essa narrativa poética dos morros como um universo misterioso, onde vive um povo típico que faz sambas e modinhas, orienta seus posicionamentos em relação aos critérios de autenticidade do gênero musical. É preciso, assim, entender que o espaço geográfico do morro surge como qualquer zona da cidade – favelas, cortiços, bairros periféricos, onde se encontravam as manifestações populares. De acordo com Sodré (1998, p. 61, grifo do autor), "*morro*", além de um "referente geográfico preciso", também designa uma "significação, um 'lugar' de oposição à *planície* (o asfalto, a cidade)". Para Sandroni (2001, p. 135), por sua vez, "na mitologia do samba", o morro ocupa "um posto privilegiado, como lugar de origem e pureza".

Velloso (2004, p. 76) demonstra que o morro aparece na imprensa carioca durante as primeiras décadas do século XX, "como o verdadeiro depositário da brasilidade, capaz, portanto, de criar uma nova estética e linguagem" caracterizada por um "retorno ao povo". Essa lógica estava inserida no contexto de nacionalização da cultura apregoada pelos modernistas, através de uma "perspectiva que valoriza a simplicidade, o espontaneísmo, o humor, a ironia e a informalidade como parâmetros aferidos da nacionalidade", em oposição à cultura letrada (VELLOSO, 2004, p. 78). Assim, a moderna prática da reportagem faz os jornalistas se deslocarem da redação para a rua: "frequentemente é através do território dos morros, dos subúrbios, das vielas do submundo, assim também como da ótica dos seus frequentadores e habitantes que a cidade passa a ser representada". Segundo ela, naquele momento, a imprensa elege uma "'outra cidade' como espaço de expressão da denominada identidade carioca" (VELLOSO, 2004, p. 22-23). Nesse outro espaço

urbano, as manifestações populares reuniram os caracteres capazes de legitimar a originalidade das expressões culturais do Rio de Janeiro.

No âmbito da música popular, a palavra morro passa a designar, espacial e simbolicamente, o lugar da "tradição" no contexto da reforma Passos no Rio de Janeiro. Versão brasileira do boulevard haussmaniano, a Avenida Central inaugurava a *Belle Époque* brasileira, instituindo a cidade moderna inspirada no modelo francês. Resistindo à política da *Regeneração*, o "bota abaixo", como ficou popularmente conhecida, o Rio de Janeiro antigo procurava sobreviver culturalmente em outros locais. O projeto de reforma, que deflagrara o desalojamento das camadas populares do centro da cidade, combatera, assim, as expressões da cultura popular ali existentes: "Candomblé, capoeira, bumba-meu-boi, romarias religiosas, maxixe, violão, serestas, cordões carnavalescos, enfim, as mais variadas expressões culturais passam a ser objeto da vigilância do poder estatal" (VELLOSO, 1988, p. 9).

Na obra *Samba*, Orestes Barbosa se compromete a encontrar essas expressões culturais alijadas da região central e agora dispersas pela cidade. Ele conduz os leitores a passear pelos "morros", "subúrbios", "arrabaldes", "rampas marítimas", locais que descreve como "claridades" e "desvãos soturnos onde vive a alma do povo singular da cidade mais linda que o mundo tem" (BARBOSA, 1933, p. 18). Conectado com o pensamento andradino, Orestes também considera que as expressões artísticas que brotam do inconsciente popular asseguram índices de autenticidade.

Geográfica e simbolicamente, o morro baliza, portanto, os critérios de definição da identidade nacional. A tenacidade dessa lógica naquele momento também foi definida por Noel Rosa. Ao jornal *O Globo*, de 31 de dezembro de 1932, ele afirmou: "o samba está na cidade. Já esteve é verdade no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito". E, referindo-se às transformações impostas ao

gênero musical pela indústria cultural, concluiu: "A civilização começa a subir o morro, levando suas coisas boas e suas coisas péssimas" (NOEL..., 1970, p. 9). Menos de um ano depois, Noel voltaria a expor aquela lógica, desta vez em outros termos. No samba *Feitio de Oração*, composto no mesmo ano da publicação do livro de Orestes, 1933, o *Poeta da Vila*, como se estivesse arbitrando uma disputa, propõe uma solução:

O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração (FEITIO..., 2000).

Sua sugestão aponta justamente para a superação das dicotomias socioculturais da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, o depoimento e a composição inserem-se na disputa vigente para delimitar um espaço, geográfico e simbólico, onde residissem os critérios de originalidade e autenticidade das manifestações populares capazes de simbolizar a nação, entre as quais o samba.

Ao que tudo indica, o samba não nasceu no morro. Inúmeros relatos de sambistas desmentem esse mito de origem. Em 2 de setembro de 1951, o *Correio da Manhã* publicou trechos da palestra que Almirante proferira no 1º Congresso Brasileiro de Folclore realizado na Escola Nacional de Música dias antes (ALMIRANTE, 1951). Intitulada "O samba carioca não nasceu no morro", a matéria destaca que ele atribuía aos baianos da região da "Pequena África", zona portuária do Rio de Janeiro, a "invenção" do samba: "Ora, as baianas no Rio moravam pela Cidade Nova, principalmente [...]. Assim, a música de origem nas suas cerimônias não veio do morro" (ALMIRANTE, 1951, p. 58). E, referindo-se ao surgimento de *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba registrado com essa denominação, acrescentava: "Na casa da tia Ciata, em torno de 1916, reuniam-se os mais famosos autores e intérpretes da música popular

da época, aqueles que iriam ser os responsáveis pelo novo gênero, dando-lhe a designação e forma definitiva" (ALMIRANTE, 1951, p. 58).

Heitor dos Prazeres, por sua vez, no depoimento que prestou ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), em 1966, afirma que no tempo de Sinhô, no início do século XX,

no morro não existia samba [...]. Os cariocas não subiam no morro [...]. Nesses morros só morava esse pessoal que vinha do interior para trabalhar no leito da estrada de ferro, [...] muitos mineiros, pernambucanos [...]. O samba era todo ali na superfície da cidade (HEITOR, 1966).¹¹

Ele reafirma sua versão na entrevista que concedeu a Muniz Sodré:

a música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros (SODRÉ, 1998, p. 86).¹²

Endossa, ainda, essa versão o depoimento de Donga ao MIS, em 2 de abril de 1969. Perguntado pelo entrevistador se o samba viera do morro, ele respondeu: "não tem nada disso. Depois [de sair da região da "Pequena África"] é que o samba foi para o morro" (FERNANDES, 1970, p. 78).

Contudo, "se no morro o samba não nasceu, foi aí que ele se desenvolveu, paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba" (MATOS, 1982, p. 28). Esse argumento sustenta-se no depoimento de João da Baiana ao MIS, no qual o sambista afirmou: "O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba" (FERNANDES, 1970, p. 63). É assim que fica, então, estabelecida a associação entre samba e morro no primeiro terço do século XX. As favelas, que existiam no Rio de Janeiro desde o final do século XIX integram-se oficialmente no complexo urbano da cidade nos anos 1940. Dessa forma, ambos, o gênero mu-

¹¹ Transcrição de áudio consultado pelo autor no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

¹² Situado na área central do Rio de Janeiro, próxima da zona portuária, o "Morro da Favela" tem o nome ligado ao local homônimo na região de Canudos, no qual as tropas brasileiras tinham se alojado. A partir da década de 1920, os morros cobertos por barracos e casebres passaram a ser chamados de favelas.

sical e o espaço, "surgem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade" de forma paralelas (MATOS, 1982, p. 28).

É precisamente essa relação que afiança a análise do samba carioca como manifestação folclórica urbana. Signatário do mito dos morros como local de origem do gênero musical, Orestes Barbosa insere-se na lógica do movimento modernista de estabelecer contornos à brasilidade e, especificamente no âmbito da música, de valorização das manifestações populares como arte genuinamente nacional presente na inconsciência do povo, segundo o pensamento de Mario de Andrade.

Sua receita para nacionalizar o samba carioca, se deveria considerar a contribuição dos habitantes dos morros do Rio de Janeiro, não poderia desprezar o papel dos sambistas da cidade. Esses ingredientes expõem, uma vez mais, no pensamento de Orestes, os critérios do projeto andradino de valorização do "folclore urbano" num cenário onde a interpenetração do rural com o urbano especificava a realidade do país.

4 A cidade temperou a alma do morro: a receita de Orestes Barbosa

Conforme pontuado no início deste texto, de acordo com Sandroni (2001), Orestes Barbosa fora um defensor da "vertente moderna" do samba inaugurada pelos sambistas ligados ao grupo do Estácio. Todo seu esforço em situar a origem do samba carioca nos morros do Rio de Janeiro é uma tentativa de garantir-lhe índices de originalidade. Ocorre que, naquele momento, ele já o observava espalhado por toda a cidade. Num discurso com sotaque fortemente romântico, ele encarna concepções deterministas para sentenciar que "cada povo tem a sua alma, produto das suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus

climas, das suas paixões". Seguindo essa lógica, a música desempenharia papel fundamental, configurando-se como "a voz que fala dentro de nós", expressão atribuída por ele ao compositor italiano Verdi (BARBOSA, 1933, p. 18).

Valendo-se da imbricada relação que estabelece entre música e povo, Orestes considera o carioca "originalmente músico" (BARBOSA, 1933, p. 21) e que, "diverso em tudo, de todos os povos, criou a sua música original" (BARBOSA, 1933, p. 16). O Rio, por sua vez, considerado um "laboratório de emoções, criou a sua alma e com ela o seu ritmo musical" (BARBOSA, 1933, p. 19). Como numa herança genética, "a emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 13). Nessa construção, a figura do carioca se aproxima da concepção romântica do artista em geral, e do poeta em particular, como aquele que tem a capacidade de acessar, sintetizar e manifestar a "essência" do povo. Da mesma forma, se o carioca criou uma "música original", ele aproxima o samba da noção romântica de tradição popular ao defini-lo como uma espécie de *lied*, expressão folclórica enraizada na alma do carioca.¹³

Ao ingrediente romântico que define o morro como lugar da tradição, um outro tempero deveria compor a receita de Orestes. O papel "civilizatório" do Rio de Janeiro seria justamente acrescentar ao samba notas de modernidade. É assim que, segundo ele, "a cidade temperou a alma do morro, definindo em cada bairro as suas características" (BARBOSA, 1933, p. 50). O espaço urbano "formal", moderno, transformou, portanto, algo que preexistia num outro lugar da cidade.

A síntese do pensamento de Orestes Barbosa pode ser ilustrada numa paráfrase: o samba carioca é resultado do processo em que a cidade moderna temperou a alma do morro. Estava pronta a receita para o reconhecimento do samba como

¹³ De acordo com J. C. Cavalheiro Lima, o romantismo alemão tratava a música como a "linguagem por excelência indicada à manifestação dos sentimentos". Beethoven fora o responsável por introduzir na música o espírito romântico, definindo-a como "uma revelação mais profunda que toda moral e toda filosofia", como "o caminho ideal para a comunicação com o imaterial", como o "único acesso àquele mundo superior do qual o homem tem apenas o pressentimento, mas no qual não pode penetrar". Posteriormente, Schubert e Weber trabalharam "no sentido de precisar, de acentuar, de fixar com maior nitidez o caráter nacional da música de sua pátria. O caminho que encontram para tal fim é o *Lied* – canção –, enraizado no folclore germânico". Schubert, mais do que qualquer outro compositor, "foi o autêntico e genial realizador daquela busca da vida espontânea manifesta na primitiva poesia popular", apontando o que havia "de menos individual na música, ou seja, a expressão folclórica, que revela justamente a alma coletiva, os cantos populares" (LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 39-44).

canção nacional. Para pô-la em prática, Orestes escolheu Mario Reis, considerado o "querido da cidade", que, ao lado de Francisco Alves e Aracy Cortes, formaria "o triângulo de ouro do gênero musical". Cantor de sucesso, Mario detinha uma característica que assegurava a originalidade de seus sambas: "a sua emoção é igual à do morro" [sic], dizia Orestes. Ele teria ido

buscar o samba nos desvãos soturnos do Buraco Quente, e da Pedra do Sal, para os ambientes da aristocracia, onde se cruzam, num transito magico, a imponência heraldica das ricas e o deslumbramento primaveril das garotas, na confusão de faianças e almofadas de penas de avestruz [...] (BARBOSA, 1933, p. 80-82).

É Mario Reis, portanto, quem executa a receita de Orestes para o samba, divulgando-o entre diversas camadas da sociedade:

Ele pegou a cabrocha de galho de arruda atrás da orelha, e o mulato bamba, elevando-os, perfumando-os com as essencias da sua intimidade; pedindo licença e entrando com eles nos grandes palacios do mundanismo, dignificando-os, exaltando-os, consagrando-os, salvando-os de um desprezo injusto, e immortalizando-o no sucesso das edições, hoje obrigatórias, nas quaes o samba tem as palmas justas que a sua emoção reclama de todos os corações [sic] (BARBOSA, 1933, p. 81).

Note-se, aqui, que a construção de Orestes é a mesma que atravessa as décadas, das composições de Noel Rosa a Caetano Veloso, resultando na visão do gênero musical como patrimônio nacional. Ou seja, o samba "nasce do coração" (ROSA, 2000), "é o pai do prazer" e "o filho da dor" (VELOSO, 2013), é "a cara' do Brasil", a "forma como a nação se vê e é vista por muitos" (BRASIL, 2007, p. 17). É, portanto, a emoção do brasileiro entoada em notas melódicas.

Pronta essa mistura do samba carioca que surgiu no morro, abrazeirado pelo tempero da cidade moderna, Orestes considera que os outros ritmos presentes no Rio de Janeiro (baião, batuque, cateretê) eram canções antigas que estariam "plenamente plasmado neste gênero de música e poema característicos da terra onde Olavo Bilac

nasceu" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 13). À menção a um dos expoentes da poesia nacionalista brasileira, seu discurso caracteriza a permeabilidade de temporalidades distintas, já que qualifica o samba como fusão de elementos do passado e do presente, da tradição e da modernidade.

A ideia de que o samba produzido no Rio de Janeiro apresentaria condições de simbolizar a nação já era observada em outras composições lançadas no início dos anos 1930. Talvez, a melhor expressão dessa vinculação seja *O samba é carioca*, de autoria de Oswaldo Silva, immortalizado na voz de Carmen Miranda, em 1934. Orestes Barbosa traz parte da letra em sua obra: "O samba, para ser bem brasileiro, Tem que ser feito no Rio de Janeiro" (BARBOSA, 1933, p. 123).¹⁴ Uma das estrofes na sequência dos versos dessa canção é bastante ilustrativa da veiculação do samba carioca como símbolo da nação, já que nos identifica no exterior:

Ai, que alegria
De quando o samba é brasileiro
Desafia todo mundo
E na cadência é o primeiro
Quando ele é carioca
Corre o mundo e não é sopa
É ouvido e é visado
E desacata até na Europa (O SAMBA..., 1998).

Não por acaso é a figura de Carmen Miranda a escolhida para tornar brasileiro o samba carioca. Será ela, também, a responsável por internacionalizar o *status* do samba como canção nacional em turnê aos Estados Unidos, em 1939. Lembremos que Orestes Barbosa considera-a "tão carioca na sua pronuncia meiga e brejeira; tão viva e tão propria", uma "autentica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou" [sic] (BARBOSA, 1933, p. 99).

Considerações finais

Pontuou-se, neste artigo, que o discurso nacionalista atribuído a Orestes Barbosa se revelou através de uma receita para nacionalizar o samba

¹⁴ Carmen Miranda cantava esses versos com uma sensível modificação: "O samba pra ser bem brasileiro, meu bem \tem que ser feito no Rio de Janeiro", em *O samba é carioca*, de Oswaldo Silva, lançado em 1998.

carioca. O gênero musical foi definido, assim, como “folclore urbano” circunscrito, geográfica e simbolicamente, ao morro como lugar de origem, espaço onde manifestaria sua “emoção” em “estado puro”, à semelhança das tradições folclóricas rurais que se mantinham perenes ao longo do tempo. O caminho para a nacionalização passava, indiscriminadamente, pelo filtro de modernidade do Rio de Janeiro. Foi assim que, segundo ele, “a cidade temperou a alma do morro” (BARBOSA, 1933, p. 50). O colorido desse tempero, talvez a característica mais original de seu livro, já estava presente nos versos de *Verde e Amarelo*, composta por ele, em 1932, e consagrada na voz de Aracy Cortes:

O samba não é preto
O samba não é branco
O samba é brasileiro
É verde e amarelo (BARBOSA, 1993).

Antecipando, assim, a análise que expõe em *Samba*, a exemplo do que fez Noel em *Feitio de Oração*, Orestes Barbosa tenta diluir a maternidade do samba, atribuindo-a ao conjunto dos brasileiros. Seu nacionalismo musical, fonte de uma “formação discursiva” multidimensional (CALHOUN, 2007, p. 45) formada por “enunciados dispersos e heterogêneos” (FOUCAULT, 2015, p. 47), produziu uma narrativa histórica orientada por uma episteme histórica responsável por alimentar o “dispositivo das nacionalidades” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 60) em curso nos anos 1920-30. Através dos pressupostos do modernismo paulista, que reivindicava critérios de nacionalidade, e da ideia mítica dos morros do Rio de Janeiro como repositório de brasilidade e de lócus do “folclore urbano”, Orestes toma um produto cultural de uma região, ou de uma região dentro de outra (o morro dentro da cidade do Rio de Janeiro), como simbólico do conjunto da nação.

A análise de *Samba* oferece, assim, a possibilidade de se discutir as diferentes temporalidades envolvidas na constituição da nação como “estratégia narrativa” (BHABHA, 1998, p. 200), que acomoda as intersecções ambivalentes

envolvidas no processo histórico de significação da nacionalidade. O discurso de Orestes Barbosa revela, então, uma tensão existente no interior do debate em voga durante as décadas de 1920-30. Um olhar apressado sobre a obra nos levaria a afirmar que ele coloca em oposição duas temporalidades demarcadas, de um lado, pela tradição, e de outro, pela modernidade, que apela à atualidade das manifestações artísticas presentes no espaço urbano como mais adequadas à feição da sociedade brasileira naquele momento. Contudo, mais do que se colocarem em posições diametralmente opostas, as temporalidades ali evocadas interpenetram-se como se estivessem em uma zona de intersecção.

Se, por um lado, o autor rompe com a lógica de buscar os símbolos da brasilidade nas manifestações folclóricas, na medida em que reivindica o espaço urbano delimitado pelos morros cariocas como lócus de produção do samba considerado nacional, de outro, ele acaba por idealizar os morros à semelhança do espaço rural, já que entende que ali se preserva a “pureza” do gênero musical. Transforma, assim, o samba produzido no morro numa espécie de “folclore urbano”, ou seja, um objeto produzido num espaço da cidade igualado ao espaço rural como lócus de produção de manifestações artísticas tidas como tradicionais e, portanto, passíveis de serem consideradas nacionais.

Este trabalho tratou, portanto, de buscar a historicidade da construção do samba como manifestação passional da personalidade cultural do país, atribuindo a Orestes Barbosa um nacionalismo musical. A construção – e a manutenção – do samba como identidade nacional foi produzida num contexto em que se observava um discurso de valorização das expressões populares. Se pudéssemos colocar Noel Rosa e Caetano Veloso frente a frente, talvez eles, atentos a essa construção, fundissem suas composições em uma única canção, para ilustrar a potência afetiva do samba como uma das facetas identitárias do povo brasileiro: *desde que o samba é samba, sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia.*

Referências

ALMIRANTE. O samba carioca não nasceu no morro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 set. 1951. 4.º caderno, p. 58.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Oswald de. O Caminho percorrido. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 109-118.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 mar. 1924.

ANDRADE, Mario de. O Movimento Modernista. In: ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

ANDRADE, Mario de. Evolução Social da Música no Brasil (1939). In: ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965. p. 15-42.

ANDRADE, Mario de. Música Popular. In: ANDRADE, Mario de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963. p. 278-282.

ANDRADE, Mario de. A música e a canção populares no Brasil. In: ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p. 153-188.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: I Chiarato, 1928.

ANDRADE, Mario de. Assim falou o papa do futurismo: como Mario de Andrade define a escola que chefia. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 dez. 1925.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1933.

BARBOSA, Orestes. Verde e amarelo. Intérprete: Sylvio Caldas. In: BARBOSA, Orestes. *Orestes Barbosa, o poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas*. Intérpretes: Francisco Alves e Sylvio Caldas. Curitiba: Revivendo, 1993. 1 CD, faixa 19 (2min 39s).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). *Parecer nº 004/07 - DPI*. Brasília: Ministério da Cultura, 15 ago. 2007. Disponível em: [http://portal.iphann.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_matrizes_samba\(1\).pdf](http://portal.iphann.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_matrizes_samba(1).pdf). Acesso em: 8 jun. 2022.

BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo:

Edição Saraiva, 1958.

CABRAL, Sérgio. Entrevista à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ago. 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sergio-cabral>. Acesso em: 20 set. 2014.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996. (Coleção Polêmica).

CALHOUN, Craig. *Nacionalismo*. Buenos Aires: Livros de Zorzal, 2007.

DESDE que o samba é samba. Intérprete: Caetano Veloso. In: Caetano e Gil – Tropicália 2. São Paulo: Philips, 1993. 1 CD, faixa 12 (5min 11s).

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DONGA. Depoimento para a posteridade realizado por Donga no estúdio do Museu da Imagem e do Som, no dia 2 de abril de 1969. In: FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As Vozes Desassombradas do Museu: Pixinguinha, João da Baiiana, Donga*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura: Museu da Imagem e do Som, 1970. p. 73-96.

FEITIO de Oração. Intérprete: Noel Rosa (com Vadico). Gravação de Francisco Alves e Castro Barbosa com Orquestra Copacabana. In: NOEL pela primeira vez. São Paulo: Velas, 2000. faixa 7 (2min 53s). v. 7.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2005.

FERNANDES, Dimitri Cerboncini. E fez-se o samba: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Austin, v. 32, n. 1, p. 39-58, spring/summer, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HEITOR dos Prazeres. Depoimentos para a posteridade. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1 set. 1966. 1 CD (66 min).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JOÃO DA BAIANA. Depoimento para a posteridade, realizado por João da Baiiana no estúdio do Museu da Imagem e do Som, no dia 24 de agosto de 1966. In: FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As Vozes Desassombradas do Museu: Pixinguinha, João da Baiiana, Donga*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura: Museu da Imagem e do Som, 1970. p. 51-68.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?].

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros*: Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

MATRIZES do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Iphan, 2014. 204 p. (Dossiê Iphan; 10). Disponível em: <http://portal.iph.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2022.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília: Universidade de Brasília: Linha Gráfica, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul./dez. 2006.

MORAES, Eduardo Jardim de. Uma temporalidade nacional. In: AVANCINI, José Augusto (org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1993. p. 13-20.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

NOEL Rosa. Coleção História da Música Popular Brasileira. Fascículo 001. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco sonoro. Vários intérpretes.

O SAMBA é carioca. Compositor: Osvaldo Silva. Intérprete: Carmen Miranda. In: OS GRANDES Sambas da História. [S. l.]: BMG/Polygram/Globo, 1998. 1 CD, faixa 4 (2min 18s). v. 21.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PARANHOS, Adalberto. Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 44-69, set./dez. 2017.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados*: sambas e bambas no "Estado Novo". São Paulo: Intermeios, 2015.

PARANHOS, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos. 1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 19-32, jan./jun. 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *Estudos Históricos*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

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

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

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. Especiais - 19 - Desde que o samba é samba - Nu com a minha música: Caetano Veloso canção por canção - Eucanaã Ferraz conversa com Caetano Veloso. Rádio Batuta (IMS). São Paulo, 7 ago. 2013 (7min 44s). Disponível em <https://radiobatuta.ims.com.br/especiais/nu-com-a-minha-musica-caetano-veloso-cancao-por-cancao>. Acesso em: 8 jun. 2022.

VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)*: mediações, linguagens e espaço. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado*: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (1954-1956). 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 129-191.

WISNIK, José Miguel. O modernismo e a música. In: TOLIPAN, Sergio et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

Lucas André Gasparotto

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil. Foi professor substituto na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil. Atualmente é professor na Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Florianópolis (SME/PMF), Florianópolis, SC, Brasil

Endereço para correspondência

Lucas André Gasparotto
Secretaria Municipal de Educação
Prefeitura Municipal de Florianópolis
Rua Conselheiro Mafra, 656, 4º Andar, Sala 403
Centro, 88010-914
Florianópolis, SC, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.