ENTRE O MORRO E A CIDADE: a composição da naturalidade do samba

Julieta Soares Alemão

Doutoranda - PPGH/UFGD

RESUMO: A chegada do sistema de gravação elétrico no ano de 1927 contribuiu para uma efervescência musical na cidade do Rio de Janeiro, especialmente no que diz respeito à canção popular. Os compositores de samba se empenharam em unir letra e melodia para serem gravadas em disco. A partir do limiar da década de 1930, gradativamente a linguagem musical dos sambas começa a adquirir uma "naturalidade" que se caracteriza, entre outros aspectos, num maior vínculo entre a canção e o intérprete. A notoriedade do samba dentre as canções populares na então capital republicana, concomitante ao desenvolvimento do rádio e do mercado de discos, constituíram fenômenos importantes na trajetória do referido gênero musical. Pretende-se, neste artigo, discutir essas questões.

PALAVRAS-CHAVE: História; samba; canção popular.

ABSTRACT The arrival of the electric recording system in 1927 contributed for a musical effervescence in the Rio de Janeiro city , especially to the popular song. The samba composers struggled to put together lyrics and melody to be written to disk. From the threshold of the decade 1930, gradually the musical language of sambas begins to acquire a "Naturalness" which is characterized, among other aspects, a greater link between the song and the artist. The notoriety of samba among the popular songs in the then Republican former capital, concomitant development of radio and Marketplace discs, that constitute an important phenomena in the trajectory of that musical genre. It is intended in this paper discuss these issues.

KEYWORDS: History; samba; popular song.

Nas duas primeiras décadas do século XX, período em que se verifica o nascimento de uma cultura popular urbana da cidade do Rio de Janeiro, o fenômeno de massificação cultural expresso de modo evidente nos teatros de revista, bem como na Festa da Penha e no Carnaval, teve significativa importância na divulgação da canção popular, e, notadamente, do samba. Aliado a tal fenômeno, o crescimento da indústria de entretenimento, com o surgimento do rádio em 1923, e a chegada dos aparelhos elétricos de gravação em 1927, influenciou ainda mais a difusão/construção desse gênero musical.

A primeira transmissão radiofônica ocorreu em 07 de setembro de 1922 na cidade do Rio de Janeiro, por ocasião do discurso realizado pelo então presidente da República Epitácio Pessoa. No ano de 1923 foi inaugurada a Rádio Sociedade na então capital do país, e em 1924, a Rádio Clube do Brasil. Nos primeiros anos de funcionamento, as emissoras de rádio não atuavam com uma estrutura profissional, e, além disso, tinham pressupostos educativos, bem como a proposta de divulgar a "música culta". Os objetivos da emergente radiofonia consistiam em tentar "civilizar e educar" os ouvintes. A "música erudita" seria a mais "apropriada" para melhorar/apurar o gosto musical da população.

Na medida em que cresce o número de emissoras de rádio (especialmente na transição da década de 1920 para a década de 1930), e com o desenvolvimento técnico tanto dos estúdios quanto dos próprios aparelhos que se tornaram menos onerosos, ocorre a inclusão de canções populares na programação diária. Esse fato ocorre especialmente porque era preciso divulgar os aparelhos de rádio, e, certamente, a programação fundamentada nos comentários jornalísticos, apresentação de música erudita, e na leitura de poemas e contos já havia demonstrado que não ia atrair a atenção do ouvinte. (MORAES, 2000)

A execução de canções populares também estava relacionada ao fato de que no início das programações radiofônicas, era tecnicamente mais fácil transmitir as composições já gravadas. A gravadora de discos *Casa Edison*[1] se interessou pelo

registro de gêneros populares para a divulgação dos primeiros fonógrafos. Além de já existir um amplo acervo de tais gêneros musicais, as canções gravadas e designadas como maxixes, lundus, modinhas e sambas, já tinham demonstrado que eram eficientes na divulgação dos aparelhos sonoros aos quais nos referimos. As canções populares, nesse sentido, podiam contribuir para propagar o rádio também.

A chegada do sistema de gravação elétrico no ano de 1927 promoveu o aumento da capacidade de produzir discos. Se, por um lado, esse fenômeno sinalizou que a canção popular compreendia uma atividade rentável para as empresas comerciais, por outro, essa forma de gravação também contribuiu para melhorar o registro dos timbres musicais, cuja captação no sistema mecânico ficava prejudicada, a exemplo dos sons emitidos pelos instrumentos de percussão. Além disso, não era mais essencial que os cantores tivessem a potência vocal exigida para gravar no método anterior. Na década de 1910, devido às limitações técnicas dos primeiros fonógrafos em captar os sons, o intérprete tinha que fazer um esforço maior no momento da gravação. De acordo com João Máximo, tal sistema de gravação forçava os cantores "a praticamente gritar à boca de imensas cornetas em forma de tuba", (MÁXIMO, 2010:135)

Esse avanço tecnológico motivou uma efervescência musical, sobretudo no que diz respeito às canções populares. No entanto, essa constatação não era bem vista por alguns músicos do campo erudito, bem como por alguns intelectuais brasileiros. De acordo com Contier a canção popular, bem como a própria indústria cultural não fora discutidas "histórica ou artisticamente pelos modernistas". O autor acrescenta ainda que "os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da "cidade que sobe". (CONTIER, 1992: 281)

[1] A Casa Edison foi fundada em 1900 por Fred Figner, empresário pioneiro no processo de gravação de discos no Brasil. Até 1903, a Casa Edison produziu 3 mil gravações, conferindo ao Brasil o terceiro lugar no ranking mundial (estavam à frente os Estados Unidos e a Alemanha). Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. http://www.dicionariompb.com.br

As análises negativas com relação ao fato de a canção popular, notadamente o samba, estar ligado à indústria de entretenimento, não partiam somente de pessoas ligadas à música erudita. No livro intitulado *Na roda do samba*, o jornalista e apreciador dos sambas de improviso Francisco Guimarães, afirma que "o samba, depois que industrializaram-no, está perdendo a sua verdadeira cadência e vai assim aos poucos, caminhando para a decadência..." (GUIMARÃES, 1978:77) O principal ponto negativo destacado pelo autor é o fato de compositores que não possuem intimidade com "a roda do samba" ter se aproximado dessa forma musical com ambição de dinheiro.

O livro de Guimarães aponta para duas questões importantes. Primeiro, entendemos que a constatação de que havia uma diversidade de compositores de samba (que, segundo o autor, não tinham ligação com a roda de samba) sinaliza que essa forma-canção já se destacava entre os demais gêneros populares naquela emergente cultura popular urbana. Outro aspecto importante diz respeito ao surgimento /desenvolvimento da gravação de discos. Não obstante o fato de Guimarães assinalar que tal fenômeno teria provocado mudanças que descaracterizaram o que ele compreendia como verdadeiro samba, consideramos que o sistema de gravação elétrica permitiu que as canções fossem interpretadas de maneira próxima à que os sambistas cantavam nas festas das baianas. Esta é uma das questões que pretendemos discutir a partir das canções a seguir.

O samba intitulado *Morro da Mangueira,* criado por Manuel Dias, obteve destaque no Carnaval de 1925. De acordo com Edigar de Alencar (1979), trata-se de mais um dos casos em que a autoria é atribuída de maneira equivocada a Sinhô. O samba possui duas estrofes:

Eu fui a um samba
Lá no morro da Mangueira
Uma cabrocha
Me falou de tal maneira
Não vá fazer
Como fez o Claudionor
Para sustentar família
Foi bancar o estivador.

Ó cabrocha faladeira
Que tu tens com a minha vida?
Vai procurar um trabalho

E corta essa língua comprida. [2]

A opção de cantar o Morro da Mangueira constituiu uma novidade que influenciou posteriormente outros sambistas a compor sobre os diferentes morros da então capital republicana. Nos dois primeiros versos é estabelecida uma relação entre "samba" e "morro". Essa relação remete à mobilidade praticamente imposta aos negros em consequência do projeto de reforma urbana e modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Tais reformas influenciaram a população negra (e suas manifestações culturais) a se mudar para os morros e subúrbios.

Nesse sentido, o samba não surgiu no morro. No depoimento concedido ao MIS, o sambista Donga ressalta esse aspecto. De acordo com ele: "Não tem isso, o samba não veio de morro nenhum... O samba depois é que foi pro morro. E foi pra todo lugar, onde havia festa a gente ia"[3]. O músico também se refere à propagação do samba na capital do país.

A letra diz respeito a um espaço geográfico (morro) que também passou a constituir um dos redutos do samba. No primeiro verso o termo samba compreende o significado de festa: *Eu fui a um samba*. Ao ouvirmos a canção, verificamos que o intérprete utiliza uma entoação quase operística, que não está em conformidade com a letra cantada, visto que não imaginamos uma roda de samba e/ou festa de samba, na qual a entoação de versos de improviso se assemelham a ópera. Entendemos que o esforço empregado pelo intérprete no momento de cantar possivelmente está relacionado aos limites da técnica de gravação mecânica, cujo sistema demandava que o cantor tivesse fôlego, bem como uma significativa potência vocal.

Baiano e Francisco Alves estavam entre os cantores que obtiveram grande destaque no limiar do século XX. De acordo com informações disponibilizadas na página eletrônica do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, os dois intérpretes cantavam em circos e teatros e suas apresentações não contavam com o

[2] Cf. http://www.ims.uol.com.br Título: *Morro da Mangueira*; Gênero musical: samba; Autoria: Manuel Dias; Intérprete: Silvio de Souza; Ano de gravação: 1921-1926. Disco 78 rpm. Coleção Humberto Franceschi.
[3] Cf. Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969.

recurso tecnológico dos microfones. Certamente esse fato contribuiu para que eles se adaptassem de maneira satisfatória aos aparelhos de gravação mecânica da época.

O sistema de gravação elétrico abriu possibilidades para que outros cantores também estivessem aptos para gravar. É especialmente no final dessa década que emergem músicos que até então eram desconhecidos como Ismael Silva, Almirante, Alcebíades Barcelos, Noel Rosa, dentre outros. Ocorrem mudanças na própria maneira de interpretar e compor os sambas. O samba *Gosto que me enrosco,* lançado por Sinhô em 1929, constitui uma novidade quanto a forma de cantar as canções relacionadas a esse gênero musical. De acordo com Alencar, essa canção "registrou estrondoso sucesso no carnaval e no resto do ano sendo divulgado em todo Brasil". (ALENCAR, 1979:188)

Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia

Gosto que me enrosco de ouvir dizer
Que a parte mais fraca é a mulher
Mas o homem com toda fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer.

Dizem que a mulher é a parte fraca
Nisto é que eu não posso acreditar
Entre beijos e abraços e carinhos
O homem não tendo é bem capaz de ir roubar. [4]

O acompanhamento da letra é feito apenas por um violão. O estilo coloquial com que Mário Reis interpreta a canção é que constituiu uma novidade. A nova forma de cantar contrastava com a maneira operística utilizada por cantores de teatro como Baiano, Francisco Alves e Vicente Celestino. Não obstante o fato de que Mário Reis também possuía uma voz forte, ele optou por utilizar um canto mais simples.[5] É

[4] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Gosto que me enrosco*; Gênero musical: Samba; Autoria: Sinhô; Interpretação: Mário Reis; Ano de gravação: 1928; Disco 78rpm. Coleção Humberto Franceschi.

notório que esse intérprete aproveitou as novas possibilidades oferecidas pela chegada do sistema de gravação elétrica.

Ao ouvirmos o samba interpretado por Mário Reis, notamos que o seu estilo de cantar constituiu um importante elemento estético que contribuiu para aumentar o vínculo entre o cantor e a canção. A entoação de voz mais sutil tornou evidente a "voz que fala" dentro da canção. Esse aspecto pode influenciar o ouvinte a ter a percepção de que o conteúdo expresso na letra está relacionado a uma vivência do cantor. Assim, o vínculo entre a canção e o intérprete pode resultar em uma aproximação daquela com relação ao ouvinte. Esse aspecto pode ter motivado o sucesso adquirido pela canção, conforme afirma Alencar.

Entendemos que o estilo de Mário Reis possivelmente é o que mais se aproximava da maneira com que os sambistas cantavam nas rodas de samba. Embora o fato de o surgimento do disco ter sido visto de forma negativa por algumas pessoas, a exemplo do jornalista Francisco Guimarães, conforme estamos tentando demonstrar, o registro sonoro contribuiu para que as composições de samba se aproximassem das experiências musicais praticadas nas festas. É fato que tais experiências somente podem ser apreendidas por meio dos depoimentos dos cancionistas que as frequentavam. No entanto, consideramos pouco provável que o canto excessivamente lírico presente nas performances do intérprete Francisco Alves estivesse presente e/ou fosse predominante nesses espaços.

Conforme já apontado neste artigo, consideramos que as transformações verificadas nas canções de samba também estavam relacionadas ao desenvolvimento da prática de compor dos cancionistas. A partir do estudo desenvolvido por Tatit, entendemos que o aprimoramento de tal prática pode ser observado na medida em que a interpretação da canção transmite com

[5] Ver esta e outras questões relacionadas à biografia de Mário Reis, na página eletrônica do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira http://www.dicionariompb.com.br. Quando utilizamos a expressão *canto mais simples,* estamos nos referindo à entonação de voz mais "natural", isto é, próxima da empregada nas conversas cotidianas. Esta maneira de interpretar canções somente foi possível com o desenvolvimento das técnicas de gravação. No ano de 1958, João Gilberto empregou mais sutileza à emissão da fonte sonora no âmbito da voz. Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

naturalidade [6] um determinado conteúdo (no qual o intérprete fala de si, de alguém ou de um fato) e como ele foi sentido. (no caso, por quem o interpreta). De acordo com esse autor, o fator *naturalidade* está relacionado ao processo de compor canções, o qual compreende:

> (...) um equilíbrio de técnicas que se configura numa estratégia de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção. (TATI, 2002:18)

A utilização de entoações próximas às utilizadas na fala cotidiana, bem como o emprego de um vocabulário mais coloquial constituem elementos importantes para que a canção tenha *naturalidade*. Esse elemento é muito evidente nas diferentes canções e sambas circunscritos a este limiar do século XXI. O que estamos tentando demonstrar é que tal característica da canção popular, especialmente do samba, foi sendo forjada gradativamente.

No ano de 1929 tal como ocorreu com o samba *Gosto que me enrosco*, a canção intitulada *Dorinha! meu amor,* criada por José Francisco de Freitas, também obteve algum destaque.

Dorinha, meu amor
Porque me fazes chorar?
Eu sou um pecador
E sofro só por te amar.

Não sei qual a razão
Que eu sofro tanto assim
Castigo sim, castigo sim
Imploro a Deus
Para vencer o teu amor

[6] De acordo com Luiz Tatit a *naturalidade* diz respeito, entre outras questões, ao fato de algumas canções transmitirem a impressão de que o texto cantado se configura numa situação que realmente existiu e/ou existe. Dependendo da performance, o intérprete pode até persuadir o ouvinte, fazendo com que este acredite que a canção faz parte da experiência do próprio intérprete. Outra questão assinalada pelo autor é a *naturalidade técnica* das canções. Esta característica diz respeito à capacidade que a canção tem de influenciar na percepção do ouvinte, para que este tenha a sensação de que o compositor não teve muito trabalho/esforço para unir letra-ritmo-emoção-melodia-harmonia. Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Ver especialmente o capítulo intitulado “A dicção do Cancionista”.

O teu amor, amor.
Dorinha, juro
Que só pensarei em ti,
Somente em ti, somente em ti
Só tu podes me dar
Alívio a esta dor
Ao teu cantor, cantor. [7]

O caráter lírico da canção é evidente no sentimentalismo expresso nos versos das três estrofes. No entanto, quando ouvimos esse samba verificamos que a interpretação de Mário Reis suaviza o sentimento - em certa medida exagerado - presente na letra. Se o cantor optasse por utilizar o prolongamento de algumas vogais, o efeito seria outro, contribuindo para revelar um estado passional do intérprete. A utilização de palavras mais ritmadas contribuiu para dar *naturalidade* ao samba.

Ao analisarmos as canções que obtiveram sucesso nos carnavais realizados especialmente a partir do ano de 1928 (ALENCAR,1979), verificamos que a entoação da voz mais natural (isto é, mais próxima da que utilizamos quando falamos) constitui um aspecto frequente em boa parte das canções, sobretudo dos sambas. Por outro lado, a presença de lirismo (tal como observamos em *Dorinha! meu amor*) nos versos dos sambas será cada vez mais rara mesmo nas canções que falam de amor. No que diz respeito a esse aspecto, Tatit ressalta que as expressões inspiradas na poesia escrita tais como “não crês” ou “me fazes chorar”, que se tornaram impraticáveis nas conversas do dia a dia (especialmente no período de crescimento dos centos urbanos), comprometia a estratégia persuasiva das canções.[8]

Consideramos importante acrescentar que a mudança na letra das canções, bem como na entoação que melhor se adaptava aos novos aparelhos de gravação – a exemplo do estilo utilizado por Mário Reis – também podia estar ligada à convivência de sambistas com intelectuais do período. Vejamos o que diz Donga a respeito dos ambientes nos quais as composições eram elaboradas.

[7] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Dorinha! meu amor;* Gênero musical: samba; Autoria: José Francisco de Freitas; Intérprete: Mário Reis; Ano de gravação: 1928; Disco 78rpm.
[8] Esta questão está muito bem articulada em TATIT, 2004. Ver especialmente a parte intitulada *O casamento de melodia e letra*.

> Nós estávamos numa república fazendo miséria. Então musicalmente você não queira saber. Nessa república saiu *Cabocla de Caxangá*, *Luar do Sertão*, tudo isso foi dessa república, n. 268, Rua do Riachuelo, numa chácara de flores. (...) Tínhamos uma sala lá grande com rede. (...) Iam lá o
>
> Olegário Mariano, Dr. Afonso Arinos, da academia de letras. O velho Afonso Arinos ia lá pra nos buscar para levar pra samba louro e pro diabo a quatro. Hermes Fontes, todo mundo ia lá, (...) poetas tudo literatos. (...) iam nos buscar às vezes à toa pra vir pra ali pra praça da Cruz Vermelha, sabe onde é né? Nós ficávamos ali, tocando, improvisando cada um solando uma coisa, e o seu Catulo improvisando, e os poetas dizendo umas coisas e tudo isso até romper o dia. (...) Vivemos assim mal acostumados, no meio de literatos e poetas apreciadores de música e nós apreciadores das letras. De poesia, foi assim que eu me ambientei.[9]

O fato de Donga citar as canções *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá* nos leva a considerar que o músico se refere aos meados da década de 1910, período no qual tais canções foram gravadas. Consideramos que o encontro entre músicos e literatos constituiu um fenômeno não raro no processo de construção da canção popular no Brasil, especialmente do samba. O antropólogo Hermano Vianna utiliza um desses encontros para desenvolver a sua compreensão de como se deu a transformação do samba em um símbolo nacional. (VIANNA, 1995)

Com o objetivo de discutir como se deu a passagem do samba, inicialmente marginalizado, para a condição de símbolo de identidade nacional, o autor faz um retrospecto na história da canção no Brasil, apontando que, desde o surgimento da modinha, os músicos populares já atraíam a atenção de integrantes das camadas sociais mais abastadas. No que se refere ao samba, Vianna ressalta que "a existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma ideia fundamental para análise do mistério do samba". (VIANNA, 1995:40) Entendemos que a ideia é importante, porém não explica por que a escolha do samba e não de outro gênero musical (dentre os diferentes ritmos populares do período) para ser compreendido como representante do que o país tinha de mais "brasileiro".

Consideramos que Vianna provavelmente supervaloriza a atuação de literatos – bem como de outros representantes da intelectualidade brasileira – como

[9] Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MIS – Museu da Imagem e do Som de Rio de Janeiro em 05/04/1969.

mediadores culturais, no processo que resultou na compreensão do samba como elemento de identidade nacional. Na nossa interpretação, a análise do autor acaba dirimindo a participação dos sambistas do processo de construção do gênero musical em questão. No que se refere a esse aspecto, Vianna destaca um evento ocorrido no ano de 1926, cuja finalidade estava relacionada à construção de um projeto de identidade nacional. Tal evento diz respeito a uma noitada – que é utilizada pelo autor como ponto de partida para a análise do mistério do samba - na qual estiveram presentes Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, compositores da música erudita, como Heitor Villa Lobos e Luciano Gallet, e os cancionistas Donga e Pixinguinha.

A ideia central de Vianna está relacionada ao fato de que o gênero musical do samba emerge num período em que estava bastante presente no Brasil o debate e interesse por "coisas brasileiras". Nesse sentido, o samba teria se beneficiado dessa circunstância. Além disso, em um trecho do livro, Vianna assinala a participação da indústria de entretenimento no processo de consolidação do samba em música nacional.

Concordamos com o autor quanto ao fato de que o crescimento do mercado de discos e a instalação de várias gravadoras no final da década de 1920, teriam influenciado para o samba "finalmente se definir como estilo musical". Nesta perspectiva, o desenvolvimento tecnológico do sistema de gravação aumentou a demanda de canções para a divulgação dos discos. Ao compor um maior número de músicas, os cancionistas também aprimoravam a técnica de criar letras e melodias compatíveis. No entanto, Vianna sinaliza apenas que o samba se beneficiou da chegada do disco e do rádio. Segundo esse autor,

> "em sua própria cidade [nesse caso, o Rio de Janeiro] já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam – isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem 'tudo' a seu dispor para se transformar em música nacional." (VIANNA, 1995:110)

Podemos perceber que Vianna não explica como o samba teria "se beneficiado" do disco, e por que esse e não outro gênero musical tinha possibilidades de constituir a nova moda nas diferentes cidades brasileiras. Conforme estamos

tentando demonstrar, a gravação de discos contribuiu para que os cancionistas se aprimorassem na prática de compor canções. Tal aprimoramento resultou em elementos estéticos presentes nos sambas, como a incorporação de uma emissão mais sutil do canto, que influenciou em uma aproximação da canção com intérprete, bem como da canção com o ouvinte. A *naturalidade* cada vez mais forjada na canção pode ter contribuído para atrair a atenção do ouvinte. Mesmo que a canção não fosse ouvida a partir da *performance* direta do intérprete, por meio do disco e do rádio, a *naturalidade* da composição também podia ser apreendida.

Entendemos que a constatação de que o samba já estava bastante difundido especialmente na então capital brasileira, e o reconhecimento de sua potencial aceitação em outras cidades do país é que constituiu um dos motivos pelos quais esse gênero musical despertou a atenção de representantes políticos. No período do governo do Estado Novo, o interesse de Vargas com relação ao samba se tornaria ainda mais evidente. Ressaltamos que as transformações (relacionadas à estética musical) pelas quais o samba vinha passando, resultantes do empenho e do aprendizado dos cancionistas na prática de compor, aliadas à adaptação das canções aos meios de comunicação de massa compreendem aspectos que contribuíram para que o samba se destacasse dentre os demais ritmos populares.

A partir das questões relacionadas ao processo de construção das canções de sambas apontadas anteriormente, tendemos a supor que a estética desse gênero musical acabou apresentando as perspectivas do movimento modernista, cujo início foi marcado especialmente com a chamada *Semana de Arte Moderna,* realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Esse evento também contou com a participação do músico Heitor Villa Lobos, cuja proximidade com os cancionistas populares é assinalada por autores como Hermano Vianna, Carlos Sandroni, dentre outros.

Um dos objetivos de tal evento era o de desenvolver um processo de renovação nos diferentes tipos de manifestações artísticas, para que elas pudessem expressar o que realmente era o povo brasileiro. No que diz respeito à escrita, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira defendiam que a escrita deveria ser mais simples e livre. As escolas literárias como o parnasianismo, com suas regras de metrificação e

rima, bem como o romantismo pelo exagero sentimental, constituíram o principal alvo para o qual os escritores modernistas se voltaram (VELLOSO, 2000).

De acordo com a análise das canções presentes neste artigo, a linguagem coloquial bem como a forma natural de cantar, de certa forma acompanhavam as expectativas dos poetas modernistas. A respeito dessa questão, Francisco Guimarães afirma que os poetas "(...) viram que o povo gosta mesmo do choro e mandaram às urtigas sonetos, alexandrinos, poemas, odes e o diabo a quatro com que recheavam os seus livros, que entulham as prateleiras das livrarias e caíram no samba (...)". (Guimarães, 1978:51)

Consideramos que quando Guimarães afirma que "os poetas caíram no samba", ele possivelmente está se referindo à questão a qual acabamos de ressaltar. O gênero musical do samba compreendia uma forma de expressar que era ao mesmo tempo, simples, objetiva e "moderna". Tais características estavam de acordo com a afirmativa de Oswald Andrade: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (Jornal Correio da Manhã, 18/03/1924)

Se, por um lado, as palavras de Guimarães sinalizam que os poetas tinham um apreço pelo samba, por outro, elas reforçam a nossa interpretação de que essas canções certamente acompanhavam as mudanças pelas quais passava a escrita, bem como as diferentes formas de arte. Vislumbrando alcançar uma notoriedade por meio da música, podemos supor que os compositores da canção popular, especialmente do samba, tiveram alguma percepção de que suas canções estavam no caminho certo.

A possibilidade de que a canção popular pudesse constituir um dos elementos que identificavam o Brasil também foi notada pelos músicos populares. No jornal *Tribuna da Imprensa*, datado de 27/04/1963, Donga ressalta uma questão importante relacionada a esse aspecto. Ao relatar sobre o período em que os *Oito Batutas* (grupo musical do qual fazia parte) decidiram fazer apresentações nas diferentes regiões, bem como em outros países, o músico afirma ter percebido que "o movimento dos nossos patrícios tinha um cunho ainda mais alto: o de fazer de um modo novo a propaganda do Brasil pelas terras onde andassem". (Jornal Tribuna da Imprensa, 1963:4)

Consideramos, nesse sentido, que questões sobre o debate a respeito da identidade do povo brasileiro também fizeram parte do processo de construção do samba em canção popular. Donga conta em seu depoimento uma viagem que fez com os *Oito Batutas* aos estados da Bahia e de Pernambuco, para fazer apresentações e pesquisar alguns ritmos populares. [10]

Coletar dados sobre as experiências musicais nesses estados possivelmente estava ligado à intenção desses músicos em conhecer mais sobre os ritmos praticados no Brasil. Além disso, incluir em suas canções elementos do que poderia ser considerado como "brasileiro", especialmente num período em que se estava discutindo a identidade nacional (a exemplo dos pressupostos da *Semana de Arte Moderna* em 1922), pode ser compreendido como uma atitude desses músicos na busca por reconhecimento/notoriedade social. Lembramos que tais músicos, em sua maioria, eram negros ou descendentes.

Entendemos que a pesquisa realizada principalmente por Donga e Pixinguinha, estava relacionada ao fato de que a prática de compor canções demandava um processo de aprendizado desses cancionistas emergentes nas primeiras décadas do século XX. Consideramos que tal aprendizado ainda está presente na atuação dos cancionsitas deste limiar do século XXI, visto que o processo de compor demanda conhecimento e habilidade para lidar com os elementos/técnicas musicais. No entanto, ressaltamos que na emergente indústria cultural o aprendizado dos cancionistas estava relacionado também ao fato de que eles não tinham prática de compor para o mercado de discos, ao contrário do que vivenciamos nos dias atuais.

Concomitantemente às mudanças ocorridas na estrutura musical dos sambas, cada vez mais essas canções ocupavam espaços importantes no gosto de significativa parcela da população. O samba *Na Pavuna,* gravado em 1929 pelo conjunto musical

[10] Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MIS em 02/04/1969. Arnaldo Guinle foi um milionário do período e um dos principais incentivadores do grupo musical *Oito Batutas.* Apoiou financeiramente esses músicos. No seu depoimento, Donga ressalta essa questão. Diz o músico: "(...) nós estávamos já uns vinte dias sem função, e quando parava assim o dinheiro acabava. E eu fui lá e disse ao Dr. Arnaldo: olha, o negócio já não está bom para os Oito batutas. E ele disse: então vocês vem inventar uma audição pra eu pagar. Pra ter motivo pra dar dinheiro. E nós fomos lá e ele acabou de conversar."

Bando de Tangarás [11], obteve grande sucesso no Carnaval de 1930. (ALENCAR,1979)

O referido samba marca a introdução de uma maior diversidade de instrumentos de percussão nas canções desse gênero musical. Tais instrumentos já haviam sido utilizados em gravações no limiar do século XX, como por exemplo, a composição intitulada *O malhador*.[12] No entanto, observamos que no sistema mecânico, a captação dos timbres ficava prejudicada. Esse aspecto justifica em parte o fato de os sambas, bem como de outros gêneros musicais populares até 1927, serem gravados com o acompanhamento feito por orquestras, das quais se destacavam os instrumentos de sopro, que compreendiam sons mais potentes e agudos.

A utilização de orquestras no acompanhamento dos primeiros sambas também estava relacionada ao sucesso que os ranchos faziam no Carnaval desde o início do século XX. Lembramos que a *performance* musical dos ranchos compreendia especialmente os instrumentos de corda e sopro, cuja atuação recebia grandes elogios por parte da imprensa. Já os cordões que se caracterizavam pela presença da percussão mais forte dos tambores frequentemente eram alvo de críticas.(CUNHA, 2001) Supomos a partir dessas questões que, não obstante os limites técnicos da gravação mecânica, o público tinha uma preferência por batidas rítmicas mais sutis.

O sucesso do samba *Na Pavuna* sinaliza que no final da década de 1920 o gosto do público havia se modificado consideravelmente.[13] A gravação elétrica permitiu que o *Bando de Tangarás* utilizasse no acompanhamento da melodia a batucada própria das escolas de samba. A canção é iniciada com batidas rítmicas que remetem ao samba de roda. Ao ouvirmos a canção, é perceptível a marcação mais

[11] Grupo musical formado no ano de 1929 por Carlos Braga, Henrique Brito, Álvaro Miranda e eu [Almirante].
[12] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título*: O Malhador*; Gênero Musical: Samba carnavalesco; Autoria: Donga, Mauro de Almeida e Pixinguinha; Intérprete: Baiano; Ano de gravação: 1915-1921; Disco: 76 rpm.
[13] Na *Semana de Arte moderna*, Heitor Villa Lobos realizou a apresentação de uma orquestra utilizando instrumentos da congada cuja performance não agradou ao público. (VELLOSO, 2000:43)

forte dos ritmos feita pelos instrumentos de percussão, os quais são característicos dos sambas que ouvimos no limiar deste século XXI.

A letra do samba dedicada ao bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, também enunciava os elementos pertinentes ao espaço a partir do qual emerge o samba. Nos versos da segunda estrofe da canção encontramos esse aspecto.

> Na Pavuna,
> Na Pavuna,
> Tem um samba
> Que só dá gente reúna
>
> Na Pavuna tem escola para o samba
> Quem não passa pela escola não é bamba
> Na Pavuna tem
> Canjerê também
> Tem macumba, tem mandinga e candomblé (...)[14]

De acordo com Almirante, foi a primeira gravação realizada com "a batucada própria das escolas de samba". O surgimento da expressão *escola de samba* era recente. Em meados de 1928, (ou seja, apenas um ano antes da gravação do *Na Pavuna*) os sambistas Ismael Silva, Alcebíades Barcelos e Nilton Bastos, que eram moradores do Bairro do Estácio, criaram a Escola de Samba *Deixa Falar*. (ALENCAR,1979) O fato de a letra da canção *Na Pavuna* remeter à uma expressão que não era muito utilizada (visto que no período não existiam outras escolas de samba) reforça nossa interpretação sobre a influência dos sambistas do Estácio na gravação desse samba.

Vários estudos sobre esse gênero musical consideram que existem dois tipos de samba, a exemplo do que Carlos Sandroni (2001) e João Máximo (2010). O primeiro tipo diz respeito aos sambas criados no reduto das comunidades baianas, cujos precursores e divulgadores foram especialmente os compositores moradores do Bairro da Cidade Nova, como Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres e João da Baiana. O

[14] Cf. CD *Carnaval - Sua História, sua Glória.* Vol. 30. Faixa 3. Título: *Na Pavuna*; Gênero musical: Choro de carnaval; Autoria: Homero Dornellas e Almirante ; Interpretação: Bando de Tangarás. Acervo *Revivendo Músicas*. Segundo Almirante, o termo *reúna,* presente na primeira estrofe, dizia respeito a uma gíria muito utilizada no bairro ao qual o samba se refere. (ALMIRANTE, 1977: 61)

segundo tipo de samba surgiu no Bairro do Estácio, e teve como principais representantes os fundadores da escola de samba *Deixa Falar*, e os músicos Brancura[15] e Baiaco [16]. A marcação mais acentuada, verificada nos sambas que emergem a partir da década de 1930, constitui o aspecto que mais caracteriza o samba que se tornou conhecido como "Samba do Estácio".

Não obstante tal aspecto que diferencia os sambas da "Cidade Nova" em relação aos sambas "do Estácio", quando observamos/ouvimos as canções do final dos anos 1920, encontramos dificuldade de delimitar as fronteiras dos respectivos sambas. Um exemplo que pode ilustrar esse aspecto são os sambas *Ora vejam só,* (gravado em 1925),[17] e *A malandragem* (gravado em 1928).[18] O primeiro foi composto por Sinhô (Cidade Nova), e o segundo criado por Alcebíades Barcelos (Bide) (sambista do Estácio). Quanto às citadas canções, consideramos que o aspecto que as diferencia diz respeito ao andamento mais rápido verificado na segunda canção relativa à primeira. No primeiro samba o intérprete prolonga algumas vogais, o que provoca uma desaceleração na entoação da letra. Já no segundo samba não percebemos tal aspecto.

Consideramos que a possibilidade de incorporar diferentes instrumentos de percussão nas gravações dos sambas contribuiu para os cancionsitas incluírem nessas canções uma maior diversidade de variações rítmicas. Esse aspecto constituiu um importante elemento que passou a caracterizar os sambas que emergem a partir do final da década de 1920. No depoimento do sambista Bide ao MIS, ele assinala essa questão: "A gente batia o samba por intuição. (...) o nosso samba era muito melhor. (...) Demos mais vida ao ritmo". [19] Entendemos que Bide se refere ao fato de que as batidas rítmicas puderam ter um destaque maior nos sambas.

O destaque dado às marcações rítmicas compreende um aspecto significativo quanto às modificações estéticas incluídas nas canções de samba. No entanto,

[15] Silvio Fernandes (1908-1935). Compositor e flautista.
[16]Osvaldo Caetano Vasques. (1913-1935). Compositor e ritmista.
[17]Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Ora vejam só*; Gênero musical: samba; Autoria: Sinhô; Intérprete: Francisco Alves; Ano de gravação: 1925-1927; Disco 76 rpm. Coleção José Ramos Tinhorão.
[18] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *A malandragem*; Gênero musical: samba; Autoria: Bide; Interpretação: Francisco Alves; Data da gravação: 1928, Disco 78rpm. Coleção José Ramos Tinhorão.
[19] Cf. Depoimento de Bide concedido ao MIS, em 21/03/1968.

supomos que essa questão não constituiu uma mudança a ponto de influenciar a emergência de sambas distintos dos que vinham sendo gravados até então. As duas últimas canções que acabamos de citar, sinalizam que, num primeiro momento, os representantes dos dois tipos de samba não tinham diferenças marcantes.

Há que se levar em conta outra questão importante. Se os primeiros sambas gravados não tinham marcações rítmicas mais acentuadas, possivelmente isso não aconteceu exclusivamente por vontade dos sambistas. O próprio Bide (sambista do Estácio) afirmou em seu depoimento concedido ao MIS, que os sambas executados por Sinhô (representante da Cidade Nova) tinham mais ritmo do que os sambas gravados. Desse modo, não podemos considerar o ritmo presente nos sambas do final da década de 1920 como uma grande novidade, visto que possivelmente eles já faziam parte das rodas de samba. A precária captação de sons dos primeiros aparelhos de gravação também comprometia a utilização dos instrumentos percussivos.

Entendemos que a criação/incorporação de novas batidas rítmicas nas canções de samba faz parte do processo de criação/aprendizado dos sambistas o qual ocorreu concomitantemente ao desenvolvimento da técnica de gravação. Já ressaltamos que a entoação mais natural das canções também constituiu um elemento importante no processo de construção do samba, que foi possível pela chegada da gravação elétrica dos discos com 78 rotações por minuto. Conforme assinalamos, as canções de Sinhô foram as primeiras a utilizarem essa maneira de cantar. Quanto ao elemento rítmico, as canções desse músico já compreendiam características que seriam utilizadas por compositores do Estácio. Essa questão foi assinalada por Sandroni. (SANDRONI, 2001:210).

No Carnaval de 1931, a expressão batucada, bem como a presença dos instrumentos de percussão, constituiu o tema de quatro canções. Possivelmente o destacado sucesso do samba de Almirante serviu de inspiração para as canções *Batucada* (Eduardo Souto e João de Barro, *Eu vou pra vila* (Noel Rosa), *Lataria* (João de Barro e Almirante), *Batente* (Almirante). (ALENCAR, 1979)

No samba *Batente*, Almirante ressalta quais eram os instrumentos musicais característicos de um “batuque verdadeiro”.

Queria te ver no batente

Sambando com a gente
Do Morro do Salgueiro
Queria te ver sem orgulho
Fazendo barulho
Batendo pandeiro

Sobe lá no morro
Para ver o que é orgia
Ver a bateria
Ver o tamborim
Ver o cavaquinho
Que só faz din-din-din

Samba só é samba
Com batuque verdadeiro
Quando tem pandeiro
Marcando a cadência
Quando o centro é feito
Por chocalho e por barrica
Veja como fica
Acompanhado pela cuíca.[20]

No samba *Eu vou pra Vila*, Noel Rosa utiliza as expressões "roda do samba", "bamba" e "batucada", relacionado-as ao bairro Vila Isabel, no qual residia.

Não tenho medo de bamba
Na roda do samba
Eu sou bacharel
Sou bacharel
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel.

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra vila
Onde o samba é da coroa
Já mudei de piedade
Já saí de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura[21]

No livro de Francisco Guimarães o termo "bamba" é utilizado para se referir aos músicos que tinham intimidade com a roda de samba. Segundo esse autor, "bamba de verdade" eram os compositores de samba que moravam nos morros localizados na região periférica da capital republicana. É interessante notar que Noel Rosa inicia esse

[20]Cf..http://www.ims.uol.com.br. Título: *Batente*; Gênero musical: Samba; Autoria: Almirante; Interpretação: Bando de Tangarás; Ano de gravação: 1930, Disco 78rpm. Coleção José Ramos Tinhorão.
[21] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Eu vou pra Vila*; Gênero musical: samba; Autoria: Noel Rosa; Interpretação: Bando de Tangarás; Ano de gravação: 1930; Disco 78 rpm; Coleção José ramos Tinhorão.

samba ressaltando que mesmo não sendo "bamba" (no sentido a que acabamos de nos referir) ele era um catedrático do samba, e que sambista bom é o de Vila Isabel. Constatamos que está evidente o interesse do músico em demonstrar que também sabia fazer samba, bem como o fato de reivindicar ao bairro de Vila Isabel como um dos redutos desse gênero musical.

A canção intitulada *Com que roupa?* lançada por Noel Rosa no Carnaval de 1931, apresentou uma novidade quanto às possibilidades de compor e cantar os sambas. Entendemos que Noel Rosa explorou mais as possibilidades de unir letra, melodia e ritmo. Um exemplo desse aspecto é o aumento da letra da canção, compreendendo seis estrofes a partir da utilização da mesma melodia. Quanto à forma com que a letra é entoada, caracteriza uma maneira de cantar que é quase "falada".[22] Segundo Alencar, o samba foi o maior sucesso do Carnaval de 1931, conquistando rápida popularidade. A seguir, destacamos a primeira estrofe da canção:

> Agora vou mudar minha conduta,
> Eu vou pra luta
> Pois eu quero me aprumar,
> Eu vou tratar você com a força bruta
> Pra poder me reabilitar,
> Pois esta vida não está sopa,
> E eu pergunto: Com que roupa?
> Com que roupa eu vou
> Pro samba que você me convidou
> Com que roupa eu vou
> Pro samba que você me convidou [23]

Entendemos que a interpretação de Noel Rosa contribuiu para tornar mais evidente a aproximação entre o cantor e a canção. Esse aspecto pode ser notado pelo fato de que, ao ouvirmos o samba em questão, verificamos que o canto mantém o ritmo e as sílabas fortes das palavras[24] tal como são pronunciados nas conversas

[22] Lembramos que este aspecto pôde ser verificado no samba *Gosto que me enrosco*, no qual Mário Reis impôs ao canto uma entoação mais simples do que as utilizadas pelos intérpretes pertencentes à tradição mais operística. Porém, a letra desta canção compreendia pouca melodia.

[23] O ano de gravação é 1930. Cf. CD MÁXIMO, João. *O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa*. Orgs. KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009/2010 Faixa: 1; Interpretação: Noel Rosa.

[24] Ressaltamos que nas canções analisadas anteriormente foi possível observar que em alguns momentos a acentuação gramatical das palavras era mantida. Quanto ao ritmo das palavras, na maior parte das vezes ele ficava comprometido pelo prolongamento de algumas vogais, ou pela utilização da entoação forçada, característica dos intérpretes de tradição operística.

cotidianas, realçando a "voz que fala" dentro da "voz que canta". O canto, dessa forma, revela o gestual do intérprete.

No samba *Com que roupa?,* a entoação próxima da fala e o emprego de um vocabulário coloquial, preservando as sílabas fortes das palavras – tal como são utilizados no dia a dia - aliados à utilização de ritmo e melodia não somente no acompanhamento, mas também na letra da canção, contribui para reforçar o caráter de *naturalidade* presente no samba. Percebemos tal efeito ressaltado por Tatit, ao afirmar que "(...) a pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes, tudo em função de um encadeamento regular que convida a uma participação física [do intérprete]".(TATIT, 2002:14) Ao tornar mais evidente a participação de quem a interpreta, esses recursos contribuem também para o efeito persuasivo da canção. De acordo com Tatit:

> (...) Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. (...).(TATIT, 2002:14)

Entendemos que a *naturalidade* incorporada de forma gradativa nos sambas, permitiu que a personalidade do intérprete pudesse ser revelada por meio da canção. Tal como no samba de Noel Rosa,[25] a "gestualidade oral" também pode ser notada nas composições de Ismael Silva, destacado sambista do bairro do Estácio. Essa característica, incorporada aos sambas, contribuiu para que o ouvinte pudesse perceber na canção "a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do embevecido, a voz do folião todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador." (TATIT,2004:76) Esse aspecto pode ser observado ao ouvir as canções *Se você jurar*[26], *Ando cismado,* [27] *Escola de Malandro ,*[28] *Feitio de oração,* [29] dentre outras.

[25] Consideramos que a *naturalidade* presente nos sambas não constitui um aspecto exclusivo das canções de Noel Rosa, mas que foi consolidada especialmente nos sambas desse compositor.
[26] Cf. Acervo *site* do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Título: Se você jurar; Gênero musical: samba; Autoria: Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos; Intérprete: Francisco Alves e Mário Reis; Ano de gravação: 1932; Disco 78rpm; Coleção José ramos Tinhorão.
[27] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Ando cismado*; Gênero musical: samba; Autoria: Ismael Silva e Noel Rosa; Intérprete: Francisco Alves; Ano de gravação: 1932; Disco 78rpm; Coleção Humberto Franceschi.

No samba *Feitio de Oração*, Noel Rosa demonstra um sentimento mais íntimo que compreende ao mesmo tempo paixão e exaltação em relação ao samba.

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que, por infelicidade,
Meu pobre peito invade

Refrão: Por isso agora lá na Penha
Vou mandar minha morena
Pra cantar com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba em feito de oração

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

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.

O caráter filosófico dos versos *Sambar é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia* pode sugerir que o compositor se refere à possibilidade de expressar emoções mais profundas por meio dos sambas, reconhecendo ao mesmo tempo o preciosismo dessas canções.

Além dessas questões, a letra reforça a nossa compreensão de que o universo do samba – naquele início dos anos 1930 – havia de fato se transformado. Nos versos *O samba na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade/ (...) o samba então nasce do coração*, Noel Rosa transmite a perspectiva de que o samba não pertencia a um determinado grupo social, do morro ou da cidade, pois estava no coração de quem o quisesse criar. Entendemos que no samba *Feitio de oração*, a combinação de

[28] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título: *Escola de Malandro*; Gênero musical: samba; Autoria: Orlando Luiz Machado; Intérprete: Ismael Silva e Noel Rosa; Ano de gravação; 1932; Disco 78rpm; Coleção Humberto Franceschi.
[29] Cf. http://www.ims.uol.com.br. Título*: Feitio de oração*; Gênero musical: Samba; Autoria: Noel Rosa e Vadico; Interpretação: Francisco Alves e Castro Barbosa; Data da gravação: 1933. Disco: 78 rpm; Coleção Humberto Franceschi.

elementos rítmicos e melódicos, tanto na letra quanto no acompanhamento da canção, contribuíram para o efeito de autenticidade da emoção expressa, transmitindo a sensação de que ela foi vivida pelo compositor.

A atuação de compositores como Almirante e Noel Rosa, sinalizava que o samba havia ultrapassado as fronteiras do grupo social a partir do qual emergiu e começou a ser difundido, a saber, as comunidades negras. O destaque das composições de samba dentre os diversos ritmos populares que coexistiam na cidade do Rio de Janeiro, aliado ao poder enunciativo dessas canções, certamente constituem fatores importantes para um debate sobre o papel da canção popular no projeto de construção de identidade nacional, circunscrito especialmente no decorrer na década de 1930.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2ª edição. Rio de janeiro: Francisco Alves, 1977.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In.: *Tempo e história*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de janeiro: Funarte, 1978. p- 124.

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

MÁXIMO, João. *O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa*. KAZ, Leonel e LODDI, Nigge Orgs. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009/2010.

MORAES, José Geraldo da Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000

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

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Que cara tem o Brasil? Culturas e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:UFRJ, 2004.

Páginas eletrônicas

Http://www.dicionariompb.com.br (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira)

Http://www.ims.uol.com.br (Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro)

Recebido em: 09/04/2014

Aprovado em: 27/06/2014