

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARCOS DAMASCENO SILVA

O NASCIMENTO DO SAMBA: CULTURA POPULAR NEGRA NO RIO DE  
JANEIRO NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX.



Natal/RN

2008

MARCOS DAMASCENO SILVA

**O NASCIMENTO DO SAMBA: CULTURA POPULAR NEGRA NO RIO DE JANEIRO NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX.**



Monografia apresentada como requisito de avaliação da disciplina Pesquisa Histórica II (DEH 0046) do Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Professor Dr. Durval Muniz de Albuquerque, para fins de obtenção do Título de Licenciado e Bacharel em História.

Natal/RN

2008

## AGRADECIMENTOS

Início este momento do trabalho, agradecendo primeiramente e intensamente ao meu orientador maior, grande pai, confidente e amigo de todas as horas, Deus, que deu-me a vida e forças para fechar mais este ciclo de minha existência.

Continuo, externando meus mais sinceros agradecimentos ao meu, paciente e compreensivo orientador, professor Dr. Durval Muniz de Albuquerque, que soube me guiar, desde o projeto de pesquisa, com muita destreza por todo o período que envolveu a feitura deste trabalho monográfico.

Agradeço a todos os professores, tanto do Departamento de História, como de outros departamentos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte que participaram ativamente da minha caminhada durante o curso, mostrando-me o caminho do conhecimento e fazendo-me perceber o grau de importância que a formação acadêmica tem na vida profissional de uma pessoa. Em especial a professora Aurinete Girão, que com muito carinho, apoiou-me e incentivou-me a concluir mais este desafio da minha vida.

Aos poucos, mas muito sinceros, amigos que conquistei durante o período do curso, José Petrúcio, com sua eterna descontração e bom-humor, Flademir Dantas com sua solicitude nos momentos que necessitei de auxílio e, em especial, a meu compadre Sidney Sandro, companheiro fiel, desde o dia em que começamos nossa grande amizade durante a confirmação da matrícula, até os dias atuais, quando me deu a grande honra de batizar seu filho João Lucas.

Ao meu nobre irmão, de que muito me orgulho, o jornalista Jacson Damasceno. Agradeço simplesmente por ser o meu primeiro modelo de intelectualidade e profissionalismo, que inspirou-me e continua inspirando-me na ânsia de crescer mentalmente e de me apaixonar cada dia mais pela profissão que escolhemos para atuar em nossas vidas.

Aos meus estimados parentes que moram distante desta cidade que há dezoito anos me acolheu, pela enorme força dada, ainda que de longe, nos momentos difíceis. Em especial ao meu querido sobrinho e afilhado Davi Batista que seguindo seu exemplo de alegria e serenidade me faz querer ser um pessoa melhor.

Expresso os meus mais sinceros sentimentos de ternura e agradecimento à minha amada noiva, amiga, companheira, incentivadora, Alinne Pompeu. Por estar

ao meu lado em todos os momentos, desde o vestibular que me fez ingressar na universidade até o último ponto final deste trabalho. Por viver intensamente comigo durante estes anos de curso, aos meus momentos de alegria, tristeza, stress, preocupação, raiva, satisfação e outros tantos sentimentos. Tenho certeza que não conseguiria finalizar este trabalho se não contasse com seu irrestrito apoio e afeição. Deixo aqui registrado, também, um especial agradecimento à sua família que me acolheu em seu seio há alguns anos, seus pais Romildo Pompeu e Rejane Cunha, seus irmãos Lilson Pompeu e Laísa Pompeu e sua filha muito querida Ariel Louise.

Para finalizar meus agradecimentos, deixo meu profundo sentimento de gratidão à pessoa de maior importância da minha vida estudantil, desde o aprendizado das primeiras letras e números, até a finalização deste trabalho, a minha pequena grandiosa mãe, Aurelina Damasceno. Seu cuidado sempre alerta, sua educação passada de maneira exemplar que me tornou um homem digno, seu afeto transparecido em seus gestos, sua perseverança nas horas de dificuldade, sua presença constante e seu amor incondicional, me fazem dedicar este trabalho inteiramente à sua vida e a sua pessoa.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>CAPÍTULO 1</b> O Negro na Proclamação da República, Modernidade e Abolição da escravatura .....	14
<b>CAPÍTULO 2</b> O nascimento do samba – ranchos e festas nas casas das <i>Tias Baianas</i> .....	25
<b>CAPÍTULO 3</b> Profissionalização dos sambistas: Indivíduos Mediadores Culturais – Pixinguinha .....	36
<b>CONCLUSÃO</b> .....	53
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	55

## INTRODUÇÃO

Em fins do século XIX as mudanças sociais e políticas porque passa o Brasil vão criar as condições necessárias para o surgimento de novas manifestações culturais já no início do século XX.

No âmbito social tem-se a abolição da escravatura – em 13 de maio de 1888 – na qual milhares de negros são libertados e passam a aumentar a faixa da população carente e sem estrutura das grandes cidades. O Rio de Janeiro, capital federal, vai receber grande parte da mão-de-obra vinda da Bahia e do Vale do Paraíba. Dessa forma, grande será a dificuldade de integração dos negros na sociedade de classes, eles passam a enfrentar um racismo mal-encoberto, sem oportunidades de melhorar a sua situação material, formando assim a camada mais explorada das classes populares, situando-se, em grande número, frequentemente próximos da marginalidade.

No âmbito político tem-se o movimento republicano, realizado pelo encontro de liberais burgueses e uma facção do conflituado exército nacional, particularmente incompatibilizada com o governo monárquico, que sem a força e atuação popular, consegue proclamar a república em 15 de novembro de 1889 mudando profundamente a vida política brasileira. Soma-se a esse contexto de abolição e república a chegada da modernidade no Brasil, onde a nova classe média urbana das grandes cidades adota práticas e costumes importados das grandes cidades européias. Modo de vestir, culinária, música, arte, arquitetura e comportamento são influenciados pelos modelos vindo de fora, pois era sinônimo de modernidade o fato de seguir tais modelos e símbolo de *status*.

A grande cidade no novo Brasil república vai se tornar o grande centro de encontro cultural, muito devido ao confronto dos antigos e novos segmentos populares. Para a nova classe média urbana, era montada uma indústria de divertimento e informação, tinha-se nesta camada social a intenção de trazer para o Brasil as novas tendências da Europa moderna, A *Belle Époque* nacional podia ser vista em várias representações cotidianas e culturais, como o próprio carnaval do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, com os préstitos, as batalhas de fiôres e brincadeiras do entrudo.

A camada popular e mestiça, como num outro Brasil é de certa forma, mantida fora da vida política nacional. Não eram oferecidas alternativas para a reordenação e estruturação de suas vidas, a não ser aquelas por eles mesmos construídas. Mesmo assim, as manifestações culturais vindas dessa parte da população não desaparecem, pelo contrário, no Rio de Janeiro, por exemplo, a população pobre e discriminada – especialmente os que descendiam dos guetos da escravidão e que habitavam os cortiços negros da zona da Cidade Nova e da Central do Brasil, em especial na Praça XI – continuava a exercitar-se nos seus batuques e nas rodas de pernada e de capoeira. No carnaval vão aparecer os ranchos, que eram organizações carnavalescas inspiradas nos reisado do norte que vão surgir em fins do século XIX, – o samba teria surgido da necessidade de se ter uma música que acompanhasse a cadência dos desfiles destes ranchos – e outros blocos desordenados, como os cordões, cujos desfiles terminavam quase sempre em brigas de capoeira e em terríveis cenas de sangue. Para analisar a importância dos ranchos dentro do contexto do surgimento do samba, iremos avaliar o papel de alguns personagens, como Hilário Jovino Ferreira, um dos fundadores dos primeiros ranchos cariocas, que vai buscar a preservação das tradições baianas inicialmente dentro das festas natalinas passando, devido a protestos e a interdições, para o período do carnaval. Esses ranchos foram os precursores das modernas escolas de samba que vão começar a aparecer no Rio de Janeiro a partir da segunda década do século XX.

No interior dessas manifestações culturais é que vai nascer o samba, que tem como berço as festas que se realizavam nas casas das até hoje reverenciadas *Tias Baianas* – após a libertação dos negros, o Rio de Janeiro vai receber muitos negros vindos principalmente da Bahia onde se concentravam grande parte, somados a vinda, logo em seguida, de muitos soldados que lutaram na Guerra de Canudos com suas mulheres baianas. Essa comunidade baiana, formada por negros e mestiços em sua maioria, que se impôs na comunidade humilde do Rio de Janeiro em torno de seus líderes vindos do candomblé e dos grupos festeiros, fixou residência em bairros próximos à zona portuária (Saúde, Cidade Nova, Morro da Providência) onde havia justamente a demanda do trabalho braçal e por conseqüência, a possibilidade de emprego –. Dentre elas, destacava-se a casa de Tia Ciata, uma das mais importantes, festejadas e bem freqüentadas da época. As *Tias Baianas* eram em geral, senhoras gordas, grandes quituteiras que davam festas para comemorar

datas importantes do candomblé, que acabadas as obrigações, as reuniões de músicos tinham lugar.

Não demorou muito para que o novo gênero começasse a ganhar adeptos não só nas camadas populares, mas aos poucos, também, nas camadas privilegiadas da capital brasileira. Graças ao talento e a abertura na alta sociedade de alguns precursores do samba como: Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, Ernesto dos Santos, o Donga, e José Barbosa Silva, o Sinhô, o samba pode com perspicácia infiltrar-se nas festas, comemorações e casas de apresentações da alta sociedade da elite carioca consolidando seu estilo.

Este processo de infiltração do samba na alta sociedade carioca, fez parte de uma tendência de profissionalização dos primeiros músicos sambistas, que vai surgir devido à indústria de divertimento que nasce como exigência das novas classes médias urbanas da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Para atender essa demanda, vão surgir na cidade teatros de revista, casas de cafés, chopes, cinemas e outros espaços. O processo de profissionalização, que acaba se tornando uma esperança de melhora de vida para muitos músicos vindo das classes pobres da periferia carioca, só foi possível devido à intervenção dos chamados indivíduos mediadores culturais, que são pessoas de camadas sociais distintas, com objetivos diversos, que interagem na busca de se fazer um intercâmbio entre suas culturas.

Para falar de profissionalização dos primeiros sambistas e de mediadores culturais, recorri ao relato da vida e obra de um grande mestre da música popular brasileira, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Ele foi um dos primeiros músicos da primeira geração de sambistas – tendo participado efetivamente do processo de criação do samba, já que era freqüentador assíduo das festas na casa das tias baianas – que conseguiu romper a barreira do preconceito e do racismo com sua genialidade musical, fazendo admiradores em todas as classes que tiveram a oportunidade de assistir uma de suas apresentações.

Vai ser analisado o papel de alguns indivíduos, consideradas também mediadores culturais, como empresários, admiradores e jornalistas que foram fundamentais para a perpetuação do samba dentro da sociedade e da cultura carioca do início do século XX.

Dentro de uma sociedade passando por intensas transformações sociais, torna-se riquíssimo o estudo das formas artísticas e culturais que surgem e interagem neste período. Dentro deste trabalho monográfico buscarei pesquisar e



analisar a conjuntura da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX, de que forma e em que locais surge este novo gênero musical, e de que maneira o samba, como gênero recém criado no meio da camada popular, conseguiu infiltrar-se numa sociedade fortemente carregada de preconceitos e discriminação.

O trabalho vai se delimitar a estudar o contexto criado para o nascimento do novo gênero, começando com a abolição da escravatura em 1888, que vai libertar a população negra, responsável direta e exclusiva pela criação do samba como mais uma manifestação cultural de sua raça, até o ano de 1922 com o embarque de Pixinguinha e seu grupo *Oito Batutas* para Paris, o que representou o auge da carreira deste músico e de seus companheiros, dando como consolidada a penetração do samba e de outros gêneros nascidos advindos das camadas populares na alta sociedade carioca.

Os ritmos, danças e outras manifestações culturais que iriam dar origem ao samba vão ser trazidas pelos negros e mestiços saídos da Bahia em direção à capital Rio de Janeiro. A cidade que, na virada do século, já tinha quase um milhão de habitantes, era o centro vital do país, principal sede industrial, comercial e bancária, principal centro consumidor e produtor de cultura; a cidade que melhor expressava a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira. Teve como ponto importante na história da capital neste momento, as reformas de remodelação, embelezamento e saneamento da capital, que são empreendidas pelo prefeito Pereira Passos, que vão botar abaixo os cortiços habitados por populares, deslocando-os obrigatoriamente de seus bairros tradicionais no centro para a periferia, para o subúrbio e para as favelas que se formariam. Nestes novos redutos da camada popular, vai se dar o surgimento do samba, portanto o presente trabalho se delimitará ao espaço da capital do país, o Rio de Janeiro.

O nascimento e o início da ascensão do gênero que trato neste projeto – o samba – foi e continua sendo tema de amplo debate historiográfico no decorrer dos anos posteriores ao seu surgimento. Diversos autores debateram a respeito de suas origens e sua relevância cultural em nossa sociedade. Alguns tratam de temas mais específicos como à origem etimológica da palavra samba, o local exato de nascimento do samba, a identidade dos primeiros sambistas, já outros, buscam

temas mais amplos, como as mudanças sociais no meio em que surgiu o samba e a transformação deste em gênero de identidade nacional.

Como obras historiográficas clássicas a respeito da música brasileira, incluindo o samba, têm-se algumas obras de José Ramos Tinhorão, destacando-se *Pequena História da Música Popular*, onde o autor, de modo muitas vezes polêmico, buscou delimitar as marcas de origem da música brasileira. A sua idéia básica partia em definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre autenticidade cultural e base social – grupo de negros e pobres. Tinhorão deu ênfase também ao problema da expropriação da cultura musical de origem negra e dos morros, incluindo o gênero samba, por parte da classe média branca internacionalizada, dando um tom de denúncia em suas obras direcionadas contra os rumos da chamada MPB.

Outro autor de grande importância dentro da historiografia da música brasileira é Muniz Sodré, que na década de 1960 publica *Samba, o dono do corpo*, que se encontra entre as obras clássicas que tratam do tema origem do samba. Sodré trabalha também com a questão da expropriação cultural, mas deu mais importância ao núcleo de sincopação como elemento musical-cultural que garante uma identidade do samba e, do mesmo modo, a influência do negro na formação do samba e seus vínculos religiosos, que se mantém como marca de origem. O samba é visto como um movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, uma cultura não oficial e alternativa, que seria uma forma de resistência cultural ao modo de produção dominante da sociedade carioca do início do século XX.

Se os autores até as décadas de 1960 produziram várias obras, nas quais o problema central é determinar o lugar da origem e as formas evolutivas da música que conseguem recolocar a identidade sócio-musical brasileira, as revisões historiográficas recentes têm procurado criticar a própria categoria "origem", como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira. A produção que se iniciou nos anos 70 e se consolidou nos anos 80, procurou enfatizar os novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram.

Uma obra que se perfila nesta nova perspectiva com que se trata o tema, é: "Getúlio da Paixão Cearense". *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)* de José Miguel Wisnik, onde o autor mostra uma preocupação básica em esboçar uma reflexão sociológica e estética que não caísse nas armadilhas da busca das

origens e tentativa de se evitar trabalhar com espaços sociais polarizados – morros versus cidade ou terreiros versus sala de concerto. O modelo de Wisnik destaca o jogo social ora de reconhecimento, ora de exclusão entre sambistas e elite.

Este trabalho monográfico não se restringirá a debater as idéias que já foram tratadas como as formas evolutivas do gênero samba. Mas tem como objetivos: analisar a conjuntura social do Rio de Janeiro da época do surgimento do samba, estudando o ambiente sócio-cultural das camadas populares e das elites cariocas, a partir da avaliação da sociedade e do ambiente da cidade do Rio de Janeiro no período proposto; observar os locais onde surgem as manifestações culturais empreendidas pela camada popular da cidade que dariam origem ao samba; estudar como se deu a passagem do samba de gênero reprimido e enclausurado nos morros cariocas para gênero que conquista as camadas mais privilegiadas de uma sociedade altamente preconceituosa e discriminadora dominada pela elite branca carioca, da capital brasileira. Examinar que pessoas agiram como indivíduos mediadores culturais no contexto cultural da cidade do Rio de Janeiro e quais eram suas intenções.

O tema deste trabalho, por estar totalmente vinculado a expressão cultural da população negra que vivia na capital do Brasil – o Rio de Janeiro – na época citada, enquadra-se no campo historiográfico da História Cultural.

A História Cultural é um campo historiográfico derivado do campo da História das Mentalidades. É considerado principal refúgio deste depois que fora considerado campo ultrapassado no final do século XX.

Ronaldo Vainfas fala sobre algumas características da História Cultural:

“Ela se apresenta como uma “Nova História cultural”, distinta da antiga “história da cultura”, disciplina acadêmica dedicada a estudar as manifestações “oficiais” ou “formais” da cultura de determinada sociedade: as artes, a literatura, a filosofia etc... não recusa de modo algum as expressões culturais das elites ou classes “letradas”, mas revela especial apreço, tal como a história das mentalidades, pelas manifestações das massas anônimas: as festas, as resistências, as crenças heterodoxas... sobretudo, pelo popular... a sua preocupação em resgatar o papel das classes sociais, da estratificação, e mesmo do conflito social, característica que sem dúvida a distingue da história das mentalidades.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: \_\_\_\_\_; CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. cap. 5. p. 148-149

O mesmo autor destaca que o grande problema da História Cultural é a questão da pluralidade, apresentando diversos e alternativos caminhos de investigação histórica, o que acaba resultando, muitas vezes, em uma série de desacertos.

Desta forma, ele apresenta três linhas distintas possíveis de se tratar a história cultural. Uma delas, a linha praticada pelo autor italiano Carlo Ginzburg, parece mais aplicável a este trabalho.

Carlo Ginzburg afirma que a história das mentalidades nos força a considerar apenas elementos comuns homogêneos, da mentalidade de um certo período histórico, negligenciando as diferenças e peculiaridades entre as mentalidades das várias classes, dos vários grupos sociais, colocando tudo numa mentalidade coletiva. Assim, em certo momento de sua pesquisa, ele abandona o conceito de mentalidade e passa a adotar o de cultura popular, definido-a como “o conjunto de atitudes, crenças códigos de comportamento próprio das classes subalternas num certo período histórico...”.

É de grande interesse para o presente trabalho, buscar aliar ao estudo do surgimento do samba como manifestação cultural das classes populares no Rio de Janeiro do início do século XX, às idéias de Ginzburg, quando ele fala da dinâmica existente entre os níveis culturais, onde cada classe filtra a cultura da outra de acordo com seus próprios valores e condições de vida. É a propósito desta dinâmica que Ginzburg propõe o conceito de *circularidade cultural*.

Para a realização do presente trabalho foi levantada uma bibliografia básica que continha informações dos mais variados tipos a respeito do tema que propiciou uma abordagem criteriosa do mesmo.

Por buscar tratar este projeto do surgimento de um novo gênero musical, incluindo-se, deste modo, num processo de manifestação cultural de uma certa camada social, neste caso, camada formada pela população que vivia à margem da sociedade carioca do início do século XX, foi levantado material bibliográfico que trata da sociedade da época, contemplando suas diversas características, como modos de vida, aspectos econômicos, relações sociais e outros.

Fez-se necessário, para complementação do estudo a respeito do tema, um levantamento de alguns relatos de pessoas da época e que participaram dos processos que desencadearam no surgimento do samba e sua conseqüente perpetuação na sociedade carioca, o uso de fontes de jornais da época, mostrando

as repercussões a respeito dos músicos que iniciavam suas apresentações nas casas freqüentadas pela elite do Rio de Janeiro.

Dentre o material bibliográfico utilizado, estão obras que tratem da história da música brasileira, que abordem as características do novo gênero e influências de outros estilos. Como o exame de biografias de precursores do samba, pois é necessário entender a origem destes músicos e como se deu o processo da “invenção” do novo gênero na prática.

Deste modo, no primeiro capítulo, intitulado: *O Negro na Proclamação da República, Modernidade e Abolição da Escravatura*, para embasar a análise do Rio de Janeiro no período da virada do século XIX para o XX e as conseqüências dos processos de abolição da escravatura, proclamação da república e advento da modernidade, principalmente para a população negra da cidade, iremos utilizar, dentre outros trabalhos, os de Nicolau Sevckenko e José Ramos Tinhorão.

No segundo capítulo, que recebeu o título de: *O Nascimento do Samba – Ranchos e Festas nas Casas das Tias Baianas*, para fundamentar a observância do surgimento dos chamados ranchos e das festas dadas em oferecimento aos orixás, nas casas das Tias Baianas, em especial a da Tia Ciata, utilizarei, essencialmente, trabalhos de Roberto Moura e novamente José Ramos Tinhorão.

No terceiro e último capítulo, que tem o título: *Profissionalização dos Sambistas: Indivíduos Mediadores Culturais – Pixinguinha*, para auxiliar no estudo da profissionalização dos primeiros sambistas, da intervenção dos indivíduos mediadores culturais e do relato da vida e obra de Pixinguinha, utilizarei obras de Sérgio Cabral, biógrafo de Pixinguinha, e Hermano Vianna.



## CAPÍTULO 1

### O NEGRO NA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA, MODERNIDADE E ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA.

O Rio de Janeiro, no início do século XX passava por um momento ímpar na sua história. Três acontecimentos que ocorrem quase que simultaneamente – a abolição da escravidão, a proclamação da república e o advento da modernidade - transformavam substancialmente a estrutura da cidade, o modo de vida da população, as relações sociais e a cultura daquele local. Deste modo, sendo a capital e o centro vital do país neste momento, acaba por influenciar transformações em todo o território nacional.

Estes três processos simultaneamente colocariam antigos e novos segmentos populares em confronto com a implantação de um processo de proletarianização nas cidades que acabaria por unir em mesmos locais homens diversos em um interessante encontro cultural.

O Império, com seu sistema político administrativo, não conseguia acompanhar o sistema econômico internacional, representado principalmente pelos ideais burgueses e pelo capitalismo europeu e norte-americano. Assim, em novembro de 1889, liberais burgueses organizados em um movimento juntamente com uma facção do exército nacional que não compactuava com o governo monárquico dão o golpe republicano, mesmo sem qualquer apoio das camadas populares. Com o pronto reconhecimento de países centrais e posteriormente de bancos ingleses era dada carta branca ao novo sistema de governo brasileiro que transformaria profundamente a nação brasileira. Esse momento marca o início da modernidade no país. Essa modernidade que se torna a nova perspectiva para a elite das grandes cidades, vai passar distante de grande parte da população que vai ficar à margem desta nova realidade.

Um processo de proletarianização nas cidades é iniciado, com segmentos populares vindos desde a colônia e migrantes estrangeiros, deixando os homens que não eram absorvidos no mercado de trabalho entregues à marginalidade. Classes médias urbanas crescem e se sofisticam através do reaparelhamento estatal e com o progresso industrial, enquanto o povo visto como a plebe, a malta, a

ralé e a população negra recém liberta, que não receberia se quer um pedaço de terra para cultivar, nem investimentos em educação ou treinamento técnico para serviços especializados, passariam a conviver nos cantos das grandes cidades brasileiras, nas ruas, nos seus bairros populares e nas recém formadas favelas.

Vão ser mantidos fora do mercado de trabalho e da vida política nacional. Assim, por algumas vezes, essa parcela da população reunindo-se em grupo de rebelados, vão revoltar-se contra este sistema e empreender revoltas como a de Canudos no sertão baiano e a da Vacina, na própria cidade do Rio de Janeiro. Sem conhecimentos valorizados ou bens, totalmente afastados dos setores burgueses, dentro deste novo sistema vigente nas grandes cidades, esta população humilde vai, através de suas cozinhas e oficinas, buscar por si sós, meios de sobrevivência e sustento de suas famílias.

O Rio de Janeiro, que se mantém como capital do país depois de proclamada a república, se transforma no grande centro vital do Brasil, principal sede comercial e bancária, grande centro consumidor e produtor de cultura, torna-se o célebre exemplo do momento de transição e transformação que passava o Brasil e a sociedade brasileira na virada do século XIX para o século XX. Após o momento de grande instabilidade que o país passou devido a sua dependência do preço internacional do café, Campos Sales estabiliza a economia do Brasil, deixando oportunidade para uma reestruturação do sistema e das elites. O sistema republicano, enfim, se consolida com o apoio das oligarquias estaduais. E o novo presidente Rodrigues Alves consegue, através de empréstimos ingleses e de seu ministro da fazenda, Leopoldo Bulhões, condições financeiras para dentre vários investimentos, remodelar o Rio de Janeiro.

Desde metade do século XIX, que o Rio de Janeiro já recebia investimentos para o desenvolvimento da cidade. Intervenções urbanísticas nas áreas de infraestrutura de serviços urbanos e transporte já tinham começado a serem feitos buscando atender as necessidades do capitalismo internacional. A exemplo de Paris, que sob a administração do prefeito Haussman vivia diversas modificações visando mudanças na sua estrutura de cidade medieval para uma cidade moderna. O presidente Rodrigues Alves vai adotar as ações semelhantes às de Paris na cidade do Rio de Janeiro, buscando adaptá-la ao conceito de modernidade da época.

Para a direção das obras na cidade é escolhido o prefeito Pereira Passos, que recebe plenos poderes, governando inclusive nos primeiros meses com o Conselho Municipal fechado. Dentre as ações propostas pelo governo, as mais importantes são: a total remodelação do porto da cidade (o porto do Rio de Janeiro, nesta época, era considerado obsoleto por não mais suportar o volume crescente de suas transações comerciais, as grandes embarcações não conseguiam se aproximar do seu antigo cais devido sua pouca profundidade, dificultando o embarque e desembarque das mercadorias); a abertura da Avenida Rodrigues Alves; a construção da Avenida Central; a reconstrução do centro comercial e financeiro do Rio; a completa ampliação dos serviços urbanos com a pavimentação da cidade (as reformas em relação à abertura de novas avenidas, alargamento de outras já existentes e a pavimentação da cidade visava acabar também com o problema do escoamento das mercadorias vindas do porto, pois precisava-se atravessar toda a cidade até as linhas de trem que às remeteriam para todo o país, era complicado fazer esta travessia numa estrutura viária que provinha ainda, em grande parte, do período colonial, composta de vielas tortuosas e múltiplas ruelas de pouco espaço); e a mais polêmica medida na época, a campanha de saneamento da cidade visando o combate da febre amarela, realizadas pelo médico sanitariano Osvaldo Cruz, que previa dentre outras medidas, a demolição dos casarões habitados por pessoas humildes localizadas no centro do Rio. Tal medida visava atender a duas preocupações dos governantes, primeiro, realizar um projeto urbanístico moderno no centro da cidade seguindo a chamada estética *art-nouveau* – transformando os prédios do centro do Rio em um concurso de fachadas que o cercou de um décor arquitetônico moldados na citada estética, em mármore e cristal, combinando com os elegantes lampiões da moderna iluminação elétrica e as luzes das vitrines das lojas de artigos finos e importados – segundo, visava atacar a ameaça à saúde pública proporcionada pelas condições sanitárias precárias em que viviam a população humilde nas áreas centrais da cidade (por ser o Rio o principal porto de exportação do país, grande vitrine nacional, a cidade recebia estrangeiros de toda a parte que buscavam investimentos e negócios, assim ela era considerada perigosa à estadia destes por conta das endemias que assolavam a cidade, existiam focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo e as mais ameaçadoras, varíola e febre amarela que se espalhava consideravelmente nos verões), deste modo, os cortiços e os casarões habitados por boa parte da



população humilde que vivia no centro, foram demolidos, causando um deslocamento desses populares para a periferia da cidade, o subúrbio e para as favelas que aos poucos começam a ser formadas por toda a cidade. Nicolau Sevcenko fala sobre esses casarões e as pessoas que às habitavam:

Essa população, extremamente pobre, se concentrava em antigos casarões do início do século XIX, localizados no centro da cidade, nas áreas ao redor do porto. Esses casarões haviam se degradado em razão mesmo da grande concentração populacional naquele perímetro e tinham sido redivididos em inúmeros cubículos alugados a famílias inteiras, que viviam ali em condições de extrema precariedade, sem recursos de infra-estrutura e na mais deprimente promiscuidade. Para as autoridades, eles significavam uma ameaça permanente à ordem, à segurança e à moralidade públicas<sup>2</sup>.

Mesmo com o deslocamento das famílias que viviam nos antigos casarões do centro da cidade para as favelas, a ameaça à saúde pública, na visão do governo, continuava a existir, assim a prefeitura do Rio de Janeiro vai iniciar uma campanha maciça para a erradicação da varíola, utilizando-se da força policial, invadindo casas, sob pretexto de apenas vistoriar e vacinar seus residentes. Se fosse constatada a precariedade de condições sanitárias, o que era praticamente inevitável, era dada a ordem de despejo dos moradores e de demolição da casa ou cortiço que se encontrava naquela condição, sem ser oferecida qualquer indenização aos proprietários. Isso causou a fúria da população pobre, que marchou para o centro da cidade, onde as obras prosseguiam e enfrentam a polícia. Tal revolta ficou conhecida como a Revolta da Vacina de 1904.

É de fundamental importância para o estudo da problematização deste trabalho, entender que tais medidas tomadas pela administração da cidade, que visava à remodelação do Rio de Janeiro conforme os moldes políticos e econômicos e estéticos burgueses adotados na Europa, demonstrava que, apesar de terem sido feitos esforços priorizando os trabalhadores assalariados, como a construção das vilas operárias, a expansão dos serviços de trens suburbanos, e a campanha sanitária beneficiando a todos, não houve preocupação com questões relativas à moradia, abastecimento e transporte, com a parcela humilde e significativa da população que ficou à margem do advento da modernidade chegada ao Rio de

<sup>2</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prejúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: República: da Belle Époque à era do rádio. p.21.

Exatidão morosa

Janeiro. Este fato aliado ao racismo das elites, à falta de perspectiva a ser oferecida a esta população da República e a necessidade crescente de mão-de-obra barata para as fábricas, plantações e serviços domésticos nas casas das famílias burguesas, faz com que a nova sociedade que se formava, se conforme com a popularização da miséria em escala nunca vista antes no Brasil. Sevckenko comenta a falta de preocupação da administração pública com a população humilde do Rio de Janeiro no processo de transformação da capital brasileira, acarretando na formação das primeiras favelas:

iniciou-se então o processo de demolição das residências da área central, que a grande imprensa saudou denominando-o com simpatia de a "Regeneração". Para os atingidos pelo ato era a ditadura do "bota-abaixo", já que não estava prevista quaisquer indenizações para os despejados e suas famílias, nem se tomou qualquer providência para relocá-los. Só lhes cabia arrebanhar suas famílias, juntar os poucos bens que possuíam e desaparecer de cena. Na inexistência de alternativas, essas multidões juntaram restos de madeiras dos caixotes de mercadorias descartados no porto e se puseram a montar com eles toscos barracões nas encostas íngremes dos morros que cercam a cidade, cobrindo-os com folhas-de-flandres de latões de querosene desdobrados. Era a disseminação das favelas<sup>3</sup>.

As obras iniciadas no Rio de Janeiro são de tamanha expressão que chegam a utilizar metade do orçamento que a União detinha, e vai necessitar de uma grande massa de trabalhadores, o que acaba sendo a chance de muitos de adquirir um trabalho regular naquele momento, o que era um grande privilégio.

Todo esse processo de reforma da cidade do Rio de Janeiro fazia parte do verdadeiro surto internacional do capitalismo. O enriquecimento baseado no crescimento explosivo dos negócios formou aquilo que ficou conhecido como "os belos tempos", a "*Belle Époque*". Tais transformações na cidade ofereciam à elite nacional, a sensação de que o país estava dentro do contexto da civilização e do progresso mundial advindas com a Revolução Científico -Tecnológica, consolidando a República e rompendo com a sonolência do seu passado e andando ao lado das nações modernas. Corroborando esse pensamento das elites em relação ao progresso, advinham juntamente a urbanização, o crescimento econômico, a

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 23.

industrialização e o grande fluxo de imigrantes estrangeiros, mudando consideravelmente o padrão demográfico e cultural do país.

É de fundamental importância a análise da situação do negro na cidade do Rio de Janeiro concomitantemente com o estudo de sua relação com os mestiços, com o proletariado europeu e principalmente com os brancos, após consolidada a abolição para o entendimento de como se deu o processo dos encontros culturais que deram origem à criação do novo gênero musical – o samba.

Pouco antes do processo abolicionista se iniciar no Brasil, ocorre um processo de migração de negros do norte brasileiro, mais precisamente da cidade de Salvador, para a região sul. Oficialmente, o fim do tráfico negreiro internacional se dá no ano de 1850 com a Lei Eusébio de Queirós, porém, os negros continuavam a serem trazidos ilegalmente. Só, aliada à enérgica fiscalização inglesa, às revoltas contínuas na cidade de Salvador, tornaria inconveniente a continuação da imigração negra para o Brasil. Assim o governo imperial aceita o fim do tráfico de fato e se dá início ao comércio de negros no âmbito interno, estes seriam primordialmente vendidos para o trabalho escravo nas plantações de café no sul brasileiro.

O Rio de Janeiro, com sua vasta plantação de café no Vale do Paraíba, num primeiro momento torna-se o principal comprador, seguido por São Paulo que optará logo em seguida pela mão-de-obra imigrante européia.

A abolição da escravatura do negro no Brasil ocorre devido principalmente a pressões internacionais que tornam insustentável a manutenção do regime, e após o acontecimento dela, o fluxo de baianos em direção ao Rio de Janeiro cresce vertiginosamente. José Ramos Tinhorão fala sobre a emigração de negros para o Rio de Janeiro neste período:

Assim, como a abolição da escravidão, em 1888, havia permitido o início das ondas migratórias de trabalhadores negros do campo para a cidade, o Rio de Janeiro – capital da República do Brasil desde 1889, com o título de Distrito Federal – transforma-se nos últimos anos do século XIX no centro de convergência do maior número dessas migrações internas. E como grande parte dos ex-escravos e seus descendentes trabalhadores do campo – que ajudaria a dobrar a população da capital em vinte e oito anos, fazendo-a passar de 522.651 habitantes em 1890 para 1.077.000 em 1918 – continuavam a ser os baianos antes trazidos para o Vale do Paraíba com a expansão da cultura do café, seria entre tais comunidades (em 1897 acrescidas com a desmobilização de tropas recrutadas pelo exército na Bahia para lutar contra o fanático Antônio Conselheiro) que iriam surgir no Rio as duas maiores criações coletivas do povo miúdo no

Brasil: o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas, e o ritmo do samba<sup>4</sup>.

A nova capital brasileira, neste momento, vai representar na visão de muitos baianos negros a esperança de novas oportunidades para uma melhoria de vida considerável, nesta visão, eles conseguem observar também uma sociedade de certa forma mais aberta onde teriam a oportunidade de se firmarem superando os traumas da escravidão. Os primeiros negros que chegam e conseguem se estabilizar, neste momento vão oferecer moradia e alimentação para os que chegam posteriormente, colaborando assim, com um fluxo migratório regular, gente que se identificava com a nova cidade e que seria de extrema importância para a nova organização do Rio popular subalterno, em volta do cais e nas velhas casas no centro.

Juntamente com essa imigração pós-abolição, o crescimento urbano-industrial, provoca no Rio um crescimento populacional acelerado. Os baianos vão se situar na parte da cidade onde a moradia era mais barata, no bairro da Saúde, perto do cais do porto, onde os homens podiam se empregar na estiva. O grupo baiano representava uma nova liderança, a vivência de muitos deles como alforriados desde a cidade de Salvador seria uma garantia para o negro no Rio de Janeiro em sua vida mística e lúdica, eles representavam a síntese de uma nova cultura nessa cidade. Tinhorão fala sobre a população baiana no Rio de Janeiro nesta época, fins do século XIX e início do século XX:

Desde a década de 1870 os baianos constituíam, em verdade, a segunda maior colônia de emigrados da capital do país (a maior, de fluminenses, explicada pela proximidade da área de economia açucareira decadente do Rio); eram os baianos 2.120 numa população local de 274.972 em 1870; 10.633 na população de 522.651 em 1890, e 12.926 entre 1.157.873 de habitantes recenseados em 1920<sup>5</sup>.

Na cidade do Rio de Janeiro, devido à força de trabalho que representava a camada negra da população, esta passa a se concentrar em alguns pontos específicos da cidade, a “pequena África” – termo utilizado para denominar os

---

<sup>4</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 264.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 264.

bairros de predominância negra no início do século XX – abrangia os bairros da Cidade Nova, Gamboa, Saúde e adjacências.

Durante o Império, a região restringia-se aos arredores do Paço e possuía um alto grau de concentração de africanos, crioulos e mestiços. Em 1849, por exemplo, de cada três habitantes, um era africano. A área da Saúde era uma parte antiga da cidade, a princípio habitada por pescadores e marinheiros serviu ao Centro Administrativo da cidade até como prisão eclesiástica, o Aljube, e depois cadeia comum. Por muito tempo foi o grande mercado de escravos do Valongo. Definitivamente quem daria cara ao bairro seria o porto, onde seria feita toda a movimentação de mercadorias na cidade, entrada e escoamento de produtos. O bairro cresce muito com a crescente chegada de migrantes, transformando mansões em moradias coletivas e casinhas construídas em ladeiras. Após a construção das primeiras docas, estivadores transitam nas ruas tortuosas e becos do bairro, na maioria nas vizinhanças da Pedra da Prainha, onde ficam os primeiros negros vindos da Bahia, formando uma grande vizinhança de baianos e africanos. As reformas de Pereira Passos mexem substancialmente com o bairro, envolvendo a construção de uma enorme avenida em frente ao porto com armazéns e a linha férrea. Devido a destruição de grande parte das velhas casas onde habitavam os negros do bairro, muito sobem a Rua do Sabão, do porto até ao Campo de Santana, indo até a Cidade Nova. Tinhorão também cita os bairros habitados pelos negros no Rio de Janeiro:

O refluxo dessa força de trabalho, à partir do fim da escravidão às vésperas da década de 1890, levara os contingentes atraídos pela vida urbana da capital a concentrar-se no bairro da Saúde, que compreendia então toda a curva da praia do Valongo (onde se dava o desembarque dos que chegavam por mar) até à atual Praça Mauá e Bairro da Gamboa, seguindo a rua Sacadura Cabral. E era aí nessa orla litorânea - num tempo em que não existia cais acostável para a atracação de navios - que se situavam as dezenas de trapiches através dos quais se escoava, à viva força de milhares de braços, toda a produção de café do Vale do Paraíba. Assim, como o transporte à cabeça dos sacos de setenta e três quilos exigia um tipo de trabalhador rijo e musculoso, a maior parte daqueles ex-escravos e seus descendentes pôde encontrar trabalho no local, levando-os a procurar moradia em pontos próximos, na própria Saúde, no Centro, em cortiços que começavam a formar-se na Rua Senador Pompeu, em casinhas de porta e janela das ruas da América, Providência, Bom Jardim e D. Feliciano<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 265.

O negro, no estágio de pós-abolição, vai sofrer na cidade grande devido a falta de uma política institucional voltada para estruturar sua vida após sua libertação, as transformações são diversas no contexto urbano, os negros encontram dificuldades na inserção e adaptação ao mercado livre de trabalho que se reformula, a nova linguagem trabalhista lhe é desconhecida e a competição no comércio e indústria frente aos brancos e mestiços lhe é desfavorável. Assim, muitos negros, neste período de transição vão se congregam na massa de desocupados que lutam pela sobrevivência, ocupando as inúmeras formas de subemprego que subsistem à margem das ocupações regulares, registradas e reconhecidas pela legislação brasileira.

No Rio de Janeiro, especificamente, os negros se ocupavam em alguns ofícios, em algumas indústrias, para os negros mais claros, cargos na polícia, e vaga para todos que almejassem no exército. O negro se empregou em torno do cais do porto, trabalho este antes exercido por escravos, após abolição vai se tornar emprego regular para o negro e ponto de escoamento das exportações e entradas dos produtos importados, o que necessitava de um grande número de trabalhadores para o seu funcionamento.

Para os que ficavam à margem, restavam ser prostitutas, cafetões, malandros e artistas. Vale salientar que muitos negros não buscavam uma relação regular com o trabalho, forçados pela nova racionalidade social, eventualmente buscavam as rodas de vagabundagem e muitas vezes a criminalidade - o expediente desta parecia lhes garantir uma maior dignidade que a mendicância, por exemplo, que era reservada na maioria das vezes aos idosos e às mulheres com filhos pequenos - o reconhecimento de sua dignidade pela recém liberdade conquistada, contrastava com as dificuldades da vida a que o ex-escravo é submetido na cidade.

Para as mulheres, fora herdado o serviço doméstico desde a época da escravidão, elas vão se valer da rede de empregos estabelecida em torno da infraestrutura da casa das famílias, se mantendo como criadas e lavadeiras geralmente. No mundo do subemprego, era esperado por parte de algumas mulheres a mesma atitude de subserviência do tempo das mucamas, dando como alternativa para muitas a prostituição em prostíbulos de todas as classes.

É fato interessante a ser observado na questão do trabalho neste primeiro momento pós abolição, o papel da mulher negra, que achariam dentre as

alternativas de trabalho, a de sobreviver a partir de suas habilidades na culinária, uma forma interessante de se ganhar a vida, transformando-se em pequenas empresárias do ramo de doceria e quituteria e no ramo de artesanato. No início do século XX no Rio de Janeiro, é muito comum a imagem da baiana quituteira que sobrevive e sustenta a família com a venda ambulante de doces e comidas tradicionais da culinária baiana voltada para as tradições do candomblé. Surge nesse contexto o papel das Tias baianas, que era o título dado às mulheres que se sobressaíam aos olhos da comunidade devido a sua experiência, ora pela idade, ora por seu sucesso financeiro pessoal – era bastante comum que essas mulheres tivessem melhores condições financeiras que seus companheiros devido a venda de doces e quitutes, o que as faziam assumir muitas vezes o aluguel de seus casarões – o que dava a elas prestígio, o dever de proteção da comunidade e condições de promover festas em suas casas. A existência dessas “Tias” representava a sobrevivência da ordem familiar matrilinear africana, onde o controle da casa ficava totalmente nas mãos das mulheres, o que explica a predominância dessas negras baianas dentro das comunidades negras no Rio de Janeiro no início do século XX.

Para o estudo da cultura do negro no Rio de Janeiro no início do século XX, é imprescindível o relato e a análise da comunidade baiana que se forma na cidade, explorando o ponto que essencialmente influencia a cultura desta comunidade: a religião.

Desde o início da escravidão no Brasil que a religião negra, representada essencialmente pelo candomblé, se funde com o catolicismo, o negro se utiliza de símbolos, cerimônias e tradições católicas, sendo esta a religião dos senhores, para poder praticar a sua crença ficando livre de perseguições. Assim vão existir as fundições de orixás com santos católicos, e sinais de sincretismo religioso na presença de filhas-de-santo em irmandades de Nossa Senhora e a transformação de missas católicas em preâmbulos de festas africanas. No candomblé tradicional não vai existir essa união, mas na chamada “macumba carioca”, surgida no início do século XX, a partir do encontro de vastos contingentes populares no Rio de Janeiro, elementos místicos de origens diversas vão se juntar numa nova síntese.

A comunidade baiana se impunha nos bairros negros do Rio através dos líderes vindo dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se fixando como um dos únicos grupos da cidade com coesão e tradições comuns, cuja influência se estenderia a toda comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do

cais do porto e depois na Cidade Nova. O objetivo dos chefes das religiões afros nessas comunidades era promover a continuidade do culto aos orixás perpetuando a coesão do grupo e dando um sentido central partindo da atividade religiosa. Pode-se dizer que enquanto uma parcela pequena, proletarizada das classes populares tentava se organizar em sindicatos e em convenções trabalhistas, a maior parte da camada popular - na maioria negros e mulatos - do Rio que se deslocou da região do Cais para a Cidade Nova, subúrbio e favelas, também se organizava politicamente, a partir dos centros de religião e das organizações festeiras.

Foram dentro dessas comunidades religiosas e centros de candomblé que surgiram os festejos que deram origem aos primeiros sambistas e ao samba. Eram festas em geral em homenagens a santos e orixás, encontro de música e conversa onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão.

Dentro deste contexto religioso, muito influente nestas primeiras comunidades negras do Rio de Janeiro, há de se destacar o papel das mães-de-santo, são as conhecidas Tias Baianas, eram, em geral, em suas casas que se davam as grandes festas de santo que daria origem ao samba. A Tia Baiana mais importante desta época foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, sua vida e sua importância para o nascimento do samba serão analisadas no segundo capítulo deste trabalho.

Os indivíduos vindos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontram, com a modernização da cidade e com a situação de transição social do país, em lugares comuns promovendo a formação de uma cultura popular carocca. Novas sínteses culturais surgem provenientes dessa ralé – dando origem a manifestações culturais como os ranchos e novos gêneros musicais como o samba – que em sua plasticidade, incorporaria elementos de diversos códigos culturais sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança, e dariam coesão e coerência. Será visto no próximo capítulo como se deu o surgimento dos ranchos que juntamente com as festas de santo do candomblé deram origem ao novo gênero musical; o samba.





## CAPÍTULO 2

### O NASCIMENTO DO SAMBA – RANCHOS E FESTAS NAS CASAS DAS TIAS BAIANAS.

Os primeiros gêneros de música que se pode reconhecer como sendo tipicamente cariocas, o samba e a marcha, vão surgir a partir da década de 1870, quando ocorreu a decadência do café no Vale do Paraíba, o que vai liberar a mão-de-obra escrava engrossando as camadas populares no Rio de Janeiro, o que já foi analisado no primeiro capítulo deste trabalho. Tais gêneros vão representar a contribuição cultural tipicamente de caráter urbano das primeiras camadas urbanas da capital brasileira, pois o que se tinha até então no meio cultural da cidade, em termos de gêneros musicais, eram de origem estrangeira, como a polca, *shottishes* e quadrilhas importados para o uso das camadas médias e “populares” e o batuque, de sabor africano, exclusivo dos negros, que formavam a camada mais baixa.

É certo que desde o século XVIII existia a música de barbeiros, que era cultivada por negros escravos e forros e a maneira de executar estes gêneros chegaria até meados do século XIX aos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. A síntese destes gêneros acabaria por desenvolver o maxixe, que seria um ritmo para dançar e um gênero, que logo cairia em decadência pela dificuldade de seus passos, quedas e parafusos.

O samba e a marcha não surgiram como desdobramentos de uma maneira de tocar, mas como gêneros criados, a princípio, de maneira consciente para atender a necessidade de se ter um ritmo capaz de servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos. Estes ranchos, que devem sua estilização aos baianos que habitavam no bairro da Saúde no Rio de Janeiro, podem ser considerados como a primeira manifestação popular que surgiu na cidade, e eram nada mais que uma adaptação dos Ranchos dos Reis do Norte. Tinhorão em seu livro *Música Popular: Um Tema em Debate* fala sobre a criação dos ranchos e a criação do samba para atender a essas organizações carnavalescas:

Enquanto durou o entrudo, que era extremamente individualista (a graça era molharem-se e sujarem-se uns aos outros), a festa que depois seria o carnaval era brincada em casa pelas famílias, e na rua pelos escravos e a ralé. Quando, porém, a crescente complicação da estrutura social destruiu este esquematismo, através do aparecimento de camadas diversificadas, o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva. Então apareceram os ranchos, os blocos e os cordões, e esses grupamentos precisaram de ritmo próprio.

A marcha e o samba foram produtos do carnaval. A nascente classe média do Segundo Reinado desde meados do século resolvera o problema de participação na festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem recursos financeiros para a armação de carros alegóricos, tiveram que criar uma forma própria de expressão. E eis como nasceram os ranchos<sup>7</sup>.

Os primeiros ranchos carnavalescos vão surgir por volta da década de 1870, tendo os baianos como criadores, eram procedentes de núcleos rurais, onde se cultivavam os ranchos de Reis, mas que souberam adaptar tais manifestações folclóricas ao ambiente urbano nas festas do carnaval. Cantavam-se nestes ranchos, em marcha, as quadras e as solfas mais populares entre os negros da Bahia e também se arrojava o samba, um ritmo que poderia se classificar como uma simples coreografia do batuque. Na Bahia, para se ter noção, estes ranchos faziam cerimônias na Praça do Palácio em cumprimento ao governador. Na essência, esta manifestação popular, com seus cortejos de músicos e dançarinos religiosos, lutaria carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas do Rio de Janeiro.

Alguns personagens ganham destaque neste primeiro momento, quando da criação dos primeiros ranchos, o principal deles é Hilário Jovino Ferreira, o mais fecundo fundador de ranchos e sujeitos do carnaval carioca. Ele nasceu no terceiro quarto do século XIX em Pernambuco, foi levado pelos pais para Salvador e foi parar no Rio de Janeiro já adulto, onde se tornou uma das figuras mais importantes no meio baiano. Ao chegar ao Rio em 1872 para morar no Morro da Saúde, ele descobre que na casa do vizinho saía um rancho chamado Dois de Ouros, e que ainda havia outro formado por estivadores nortistas nas proximidades, o Rancho da Sereia. Tais manifestações o faziam lembrar de sua terra natal, dos bailes pastoris, ternos e reisados, que tanto no Recôncavo baiano como no Rio de Janeiro se apresentavam como atos do ciclo natalino que se iniciavam a partir do dia 25 de

<sup>7</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 18.

dezembro e iam até às vésperas do dia de Reis, em 6 de janeiro. Esses pastoris na cidade de Salvador, a partir da intromissão dos negros crioulos nos autos de origem européia, que foram trazidos pelos colonizadores brancos, passaram a se chamar ranchos. Tinhorão fala mais sobre as características destes ranchos:

E eram em verdade ranchos, no sentido de farranchos de foliões representando pastores e pastoras em roupas de cores vivas, e que, a caminho da lapinha, dançavam e cantavam carnavalescamente chulas ao som de violão, viola, cavaquinho, garizá e prato raspado com faca, tendo à frente a figura do bicho de que tirava o nome – Rancho do Galo, do Cavalo, do Veado, etc. –, mais o mestre-sala, porta bandeira, porta machados, balizas “e ainda um ou dois personagens que lutam com a figura principal que dá nome ao rancho”<sup>8</sup>.

Hilário, inicialmente, vai buscar a preservação das tradições do grupo baiano através da ligação proposta com a festa natalina cristã, caracterizada pela procissão dramática no dia de Reis, porém com a forma dionisíaca com que o negro se apresenta nestas festas católicas, protestos e interdições logo começam a serem feitos, provocando o deslocamento das principais festas negras para o carnaval. Assim Hilário vai lançar no Rio seu rancho de estilo popular negro-baiano não no período natalino, mas durante o carnaval. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1913 Hilário fala:

“Fundei então o Rei de Ouros, que deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de Janeiro, porque o povo não estava acostumado com isto. Resolvi então transformar a saída para o carnaval. / Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros”<sup>9</sup>.

A boa organização do Rancho Rei de Ouros, que muito se deveu a presença feminina, foi o que possibilitou o sucesso de sua passeata pelas ruas da cidade que só conhecia a solenidade africana dos afoxés e a anarquia dos cucumbis e dos cordões-de-velho.

As cantigas tocadas nos ranchos eram inicialmente músicas, na maioria chulas, adaptadas para serem executadas nos desfiles, as pastoras eram quem ditavam o ritmo vivo das chulas marchadas ao som das quais dançavam, sacudindo castanholas de cabo.

<sup>8</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, p. 269.

<sup>9</sup> FERREIRA, Hilário Jovino apud *Ibid.*, p.269.

Em fins da primeira década do século XX, as marchas de rancho começariam a ter sua parte melódica mais valorizada com a fundação de um rancho carnavalesco, o Ameno Resedá, do Bairro do Catete, que era formado em geral por trabalhadores da baixa classe média carioca – este grupo, foi responsável durante o século XIX pelo aparecimento do choro – ligada ao funcionalismo público e ao trabalho qualificado em fábricas de tecidos e no Arsenal da Marinha.

Os ranchos se desenvolvem e se sofisticam, chegando à forma acabada do Ameno Resedá. Fundado em 1907, monta uma verdadeira ópera ambulante com coro e orquestra, mobilizando para tais artistas e intelectuais da nascente burguesia, pretendendo explicitamente uma retradução das tradições populares em códigos mais modernos, mantendo a forma processional a que é imposto um estilo novo, alegórico e pomposo, e um samba lento de grande força melódica<sup>10</sup>.

Este rancho, ao invés de dar ênfase ao ritmo das castanholas, vai exhibir em sua estréia no carnaval de rua carioca de 1908, orquestra de vinte figuras, com seção de sopros e coro de pastoras ensaiado a várias vozes, para entoar um repertório de catorze marchas. As orquestras de rancho foram responsáveis também por desenvolver uma nova forma de marcha adaptada a lentidão dos desfiles, que mais tarde, trabalhada pelos compositores da era do disco e do rádio dariam origem à chamada marcha-rancho.

A partir da segunda década de 1900, com a proliferação de novos ranchos da baixa classe média e da elite operária, os antigos ranchos baianos, com a concorrência sofrida, vão se dispersar em numerosos grupos carnavalescos chamados de cordões. Assim ficou nitidamente estabelecida uma linha de classes entre os negros, mestiços e brancos mais pobres distribuídos entre as centenas de cordões e a elite em ranchos bem comportados que eram aplaudidos pelo grande público. A partir daí, o poder público vai intervir na manifestação desses cordões.

Segundo depoimento unânime dos velhos foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a norma policial comum era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso. Os chefes de terreiros do culto afro-brasileiro do candomblé (nome de origem baiana substituído no Rio de Janeiro pela designação menos respeitosa de macumba) precisavam tirar

---

<sup>10</sup> MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1995. p. 104.

licença nas delegacias para a realização de suas cerimônias ou festas nos fins-de-sémana, mas nem assim garantiam seu direito. Por comodidade de ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem<sup>11</sup>.

É interessante notar que já neste primeiro momento de manifestações negras nos bairros periféricos cariocas, as características organizacionais das novas instituições populares, como os ranchos, por exemplo, já demonstravam a preocupação de legitimação ante o poder público, aceitando em sua estrutura interna algumas de suas regras, como alianças dos populares destas instituições, nascidas nestes bairros, com indivíduos solidários vindos das camadas superiores, capazes de avalizá-los e oferecer proteção contra a perseguição da polícia. Assim os ranchos, que vêm de uma base tradicional familiar baiana que se originavam da tradição processional dramática de origem religiosa, vão acabar sendo vistos com bons olhos pelas autoridades policiais, pela sua organização em contraposição aos anárquicos “grupos” e “cordões” que eram compostos, em suma, por trabalhadores irregulares, biscateiros, desocupados, malandros, a gente estrangulada no mercado de trabalho e a “molecada esperta”, que tinham quase sempre no desfecho de seus desfiles brigas sangrentas. Tinhorão comenta a respeito disso:

Esses encontros de “grupos” e “cordões”, no retângulo da praça, resultavam – como era natural, numa época em que o excedente de mão-de-obra gerava a figura do “malandro” – em brigas sangrentas em que a polícia era obrigada a intervir. A repetição desses conflitos, alarmando as autoridades pelo número de mortos que originavam, obrigou a polícia das duas primeiras décadas do século a agir contra os cordões, ao mesmo tempo que prestigiava os ranchos, por sua boa organização e exemplo de ordem e “bom gosto”<sup>12</sup>.

Instituída a perseguição policial sistemática às manifestações culturais negras neste período no âmbito público, vão se tornar mais seguras a prática de tais manifestações nas casas das famílias dos baianos mais bem sucedidos, as casas das famosas Tias Baianas, que até início da década de 1920 funcionavam como verdadeiras casas de diversão popular. Dentre as casas das baianas mais famosas têm-se a casa de Prisciliana de Santo Amaro (mãe de um dos primeiros sambistas, o

<sup>11</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, p. 274.

<sup>12</sup> Id. *Música Popular: Um tema em debate*, p. 90.

João da Baiana), a de Tia Amélia (mãe do Donga que assinaria a composição de "Pelo Telefone", considerado o primeiro samba registrado com indicação expressa do gênero), a de Tia Dadá, da Pedra do Sal (onde o famoso compositor Caninha afirmava ter ouvido samba pela primeira vez) e, principalmente, a de Tia Ciata. Sobre essas casas Tinhorão explica:

Nos casarões alugados por essas tias baianas – antigos prédios burgueses construídos ao tempo do II Império, ainda obedecendo ao esquema conciliador das relações com o campo, através do quintal plantado com árvores frutíferas –, os emigrados da área do Recôncavo da Bahia e seus descendentes cariocas iriam poder, aliás, realizar a sùmula mais completa da sua trajetória sócio-econômica, com todas as contradições a que se sujeitavam. É que, como as casas obedeciam ao esquema longitudinal, com sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha, tal disposição permitia, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sócio-cultural. Ou seja, na sala ficava os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão<sup>13</sup>.

É de fato dentro dessas casas nas festas de comemoração das datas mais importantes do Candomblé que vai nascer o samba. E para analisar tais festejos que propiciou o nascimento do samba, se faz necessário a análise da vida e da importância da mais famosa e respeitável tia baiana da época, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata.

Nascida em Salvador em 1854 no dia de Santo Hilário, daí a homenagem ao santo em seu nome, ela vai chegar ao Rio de Janeiro no ano de 1876 com 22 anos. Tia Ciata vai aliar uma crescente sabedoria de vida, um talento para liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários. Ela se afirma no meio negro do Rio de Janeiro ao se casar com o também baiano, João Batista da Silva, que era um negro bem situado na vida que chega a ocupar, graças a Tia Ciata e ao presidente da República, Wenceslau Brás, um posto privilegiado do baixo escalão, no gabinete do chefe de polícia. Com João Batista teve quinze filhos.

---

<sup>13</sup> Id. *História social da música popular brasileira*, 1998. p. 276.

Com grande iniciativa, Tia Ciata se torna, juntamente com outras baianas de sua geração, parte da tradição carioca das baianas quituteiras, atividade de cunho religioso que teve grande aceitação na sociedade do Rio de Janeiro. Além da venda de doces, ela vai se firmar alugando roupas de baiana para os teatros e o carnaval, para as cocotes chiques que saíam nos Democráticos, Tenentes e Fenianos, as associações carnavalescas da pequena classe média carioca. No candomblé, foi também muito influente, era a primeira Iya Kekeké, mãe pequena, na casa de João Alabá – grande líder do candomblé que tinha casas na Bahia e no Rio de Janeiro – responsável pelas obrigações das feitas no santo, pela instrução sobre as oferendas propiciatórias que cada um devia fazer à medida que avançasse no culto, influenciando sobre as questões espirituais e materiais dos fiéis. Sua força dentro do candomblé seria fundamental para o desenvolvimento de sua influência dentro da comunidade baiana, o que lhe dá possibilidade de organizar desde a jornada de trabalho como a preparação dos ranchos.

Tia Ciata, era considerada festeira, pois nunca deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa nas imediações da Praça Onze, quando depois de encerrada a cerimônia religiosa, frequentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se aprontava o pagode. Era boa dançarina, onde nas danças dos orixás aprendeu a mostrar o ritmo no corpo, cantava, respondendo os refrões nas festas, estas que podiam durar dias, tendo que alguns participantes sair para trabalhar e voltar depois.

Como já foi citado, havia nesta época uma grande repressão policial em relação às manifestações culturais negras que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro. As festas de santo também foram vistas como coisas perigosas, como marcas primitivas que deviam ser extintas. Porém no caso das festas na casa de Tia Ciata, a respeitabilidade de seu marido, funcionário público depois ligado à própria polícia como burocrata, garantia que o local ficasse livre das batidas policiais, fazendo das festas na casa de Tia Ciata um local privilegiado para as reuniões. Pode-se dizer um local de afirmação do negro dentro da comunidade, onde se desenrolam atividades coletivas tanto de trabalho quando de candomblé. João da Baiana, um dos primeiros grandes sambistas do Rio de Janeiro, relata sobre as festas de Tia Ciata, enfocando a repressão policial na época:

[...] cantavam muito, pois sempre estavam dando festas de candomblé, as baianas da época gostavam de dar festas. A Tia Ciata também dava festas. Agora, o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o chefe de polícia. Era preciso ir até a Chefatura de Polícia e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. Daquele samba saía batucada e candomblé porque cada um gostava de brincar, à sua maneira (Entrevista de João da Baiana em *As vozes desassombradas do museu, Museu da Imagem e do Som/R.J.*)<sup>14</sup>.

Freqüentar, ou simplesmente ir aos pagodes da Tia Ciata, se torna folclórico no Rio de Janeiro do início do século XX, porém só se conseguia entrar através de algum conhecimento, e passa a ser interessante para a alta sociedade carioca a consulta com “feiticeiros” africanos e a freqüência aos candomblés. Assim, a partir dos conhecimentos de seu marido e ao seu prestígio no meio negro, Tia Ciata começa a ter relações com pessoas que não pertenciam à sua realidade e de sua comunidade, pois era necessário ter aliados no meio branco elitizado da sociedade, estes não eram vistos como inimigos nem responsabilizados pela escravatura. As festas de Tia Ciata eram freqüentadas por negros considerados de origem, ou seja, da comunidade baiana, e pelos negros que a eles se juntavam, estivadores, artesãos, alguns funcionários públicos, policiais, alguns mulatos e brancos de baixa classe média e até por doutores atraídos pelo exotismo das celebrações.

A casa de Tia Ciata era considerada grande. Roberto Moura em seu livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, traz uma descrição dos cômodos da casa e da separação de eventos e sambas que ocorriam em cada um deles:

Com a morte de Bebiania, Ciata ficava sozinha, sua mudança para a casa na Visconde de Itaúna simboliza a passagem do desfile e de todo “pequeno Carnaval”, o grande Carnaval da gente pequena, para a praça Onze. A casa que alugava era bastante grande, fosse um pouquinho maior o senhorio teria logo feito um albergue, uma cabeça-de-porco para arranjar mais dinheiro. Depois de uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa se encompridava para o fundo, num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por uma pequena área por onde entrava luz, através de uma clarabóia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto. Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que

<sup>14</sup> MOURA, Roberto. Op. cit., p. 93.



freqüentavam a casa. No terreiro, o samba raiado e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços<sup>15</sup>.

Nos sambas que ocorriam na casa de Tia Ciata, se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais que se renovam e se transformam de acordo com o novo gênero criado, e se tocava também com qualquer coisa que se estivesse disponível, como: pratos de louça, panelas, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas dos negros. Surgem nestes sambas, ainda crianças, os grandes personagens do mundo musical carioca: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres. Eles vão aprender as músicas tradicionais baianas as quais depois vão dar uma nova forma: a carioca. Donga relata em uma entrevista ao Museu da Imagem e do Som sobre as festas que eram dadas na casa de sua mãe, a Tia Amélia, que seguiam os moldes das festas da casa de Tia Ciata:

Lá em casa se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista e sim, pessoas que festejavam um ritmo que era nosso, não eram como os sambistas profissionais de agora. Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneos de minha mãe. Eu fui crescendo nesse ambiente. (Entrevista de Donga em *As vozes desassombradas do museu, Museu da Imagem e do Som/ RJ*)<sup>16</sup>.

A família de Tia Ciata, no carnaval, saía no Rosa Branca e “O Macaco é Outro”, ranchos que saíam com ajuda e o trabalho de criação de seus familiares, já que a família se envolvia com a costura, os bordados das roupas, a confecção dos ornamentos e instrumentos de percussão e na criação do enredo e das músicas. Os ranchos desta época, já se utilizavam de instrumentos de corda que se integravam na orquestra aos tamborins, chocalhos e cuícas. Os componentes impunham um ritmo e um sapateado, estilizando a vigorosa coreografia do batuque. A casa de Tia Ciata, passa a ser um ponto de grande importância no itinerário dos ranchos, onde estes passavam prestando reverência a sua pessoa.

A casa de Tia Ciata era o centro cultural da comunidade negra baiana do Rio de Janeiro, ela se cercou de alguns privilégios, devido seu prestígio na própria comunidade e num certo momento à ocupação de seu marido, isso possibilitou a manutenção de uma certa privacidade e das manifestações culturais, que envolvia,

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 102.

<sup>16</sup> Ibid., p. 93.

música, dança, religião e interação social, pois lá se cruzavam pessoas das mais diversas camadas sociais do Rio de Janeiro – Tia Ciata recebeu visitas ilustres durante o tempo que deu suas festas, inclusive do presidente Hermes da Fonseca –.

Dentro de sua casa podiam se reforçar os valores do grupo, afirmando seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Surgiram concretas alternativas de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominava a cultura negra que vinha da experiência da escravidão, do encontro com o migrante nortista de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário europeu, com quem o negro partilhou os azares de uma vida de sambista e trabalhador. Esse grupo coeso se constituía uma verdadeira elite nessa comunidade que veio do Centro para a periferia, forçado a se estruturar com as grandes mudanças advindas das reformas na cidade.

A força das tradições desse grupo permitiu que se mantivesse viva uma identidade negra durante a história cultural do Rio de Janeiro moderno nos anos subseqüentes, mesmo que conflitos, que chegam com essa modernidade interfiram nessa cultura em suas formas fundamentais de expressão. É possível observar que o candomblé vindo da Bahia consegue se manter, mesmo que de forma sincretizada nas macumbas dos morros, e depois na umbanda das classes médias. Os ranchos acabam por desaparecer dando lugar às escolas de samba, e o samba, novo gênero musical criado a partir dessas formas de expressão cultural, consegue se firmar junto à todas as camadas sociais da capital brasileira. Assim os descendentes dos primeiros baianos que chegaram ao Rio de Janeiro conseguem manter um orgulho de suas origens, hoje dissolvido nas instituições religiosas e carnavalescas, nas artes e no temperamento profundo da cidade.

Na intenção de manter suas raízes culturais, este grupo vai vedar a princípio a inserção de pessoas de outras classes em seu meio, mas com a sucessão de gerações junto com a massificação cultural imposta pelo desenvolvimento da cidade, este isolamento vai ficar cada vez mais difícil, assim indivíduos de diversas procedências, a partir da solidariedade despertada tanto nas órbitas de vizinhança e trabalho, quanto a partir da complexidade de encontros que se apresenta na cidade do Rio de Janeiro vão se inserir e participar destas manifestações.

A partir de manifestações artísticas e culturais, como as que se iniciaram na casa de Tia Ciata, que deram origem ao samba, novas possibilidades para esse grupo começam a serem elaboradas, grupo este que se encontrava excluído das

grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade do Rio de Janeiro. Um sinal dessas novas possibilidades que se abre para esse grupo excluído da sociedade vinha se revelar com o início do processo de profissionalização dos músicos com talento criador saídos das camadas populares. Era uma tomada de consciência, por parte dos antigos músicos amadores, da possibilidade de aproveitamento comercial de suas produções pelo teatro de revista, pelos editores de música e pelos fabricantes de discos. Um grande horizonte vai ser apresentado aos músicos que saem do âmago dessas manifestações populares representadas pelas festas nas casas das Tias Baianas, com as transformações ocorridas na capital brasileira neste período.

No próximo capítulo vai ser feita uma análise desse processo de profissionalização dos primeiros músicos do novo gênero, o samba, dando ênfase ao papel dos chamados indivíduos mediadores culturais, através do relato da vida e da obra de um dos primeiros grandes sambistas do Rio de Janeiro, Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha.



### CAPÍTULO 3

#### PROFISSIONALIZAÇÃO DOS SAMBISTAS: INDIVÍDUOS MEDIADORES CULTURAIS – PIXINGUINHA.

Com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o século XX, gerando grande diversificação social em meio à sua população, vai surgir um público novo ansioso por novos tipos de divertimento, que não mais se satisfaziam com os dias do entrudo e as festas religiosas que existiam nas paróquias. Para o público composto pelas novas classes médias urbanas, a partir da última década do século XIX, vão surgir na cidade uma infinidade de teatros de revista e vaudevilles, de cafés-concerto, cafés-cantantes, chopes berrantes ou cantantes e cinemas. Tinhorão fala sobre esse surgimento:

No Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro – onde no limiar do século XX se encontrava o maior foco de vida noturna do país – a novidade dos cafés-cantantes não chegou a evoluir para a dimensão mais pretensiosa dos cafés-concerto europeus, mas, ao contrário, tendeu a projetar socialmente a sua influência para baixo, fazendo nascer com os *chopes*, concentrados na Rua do Lavradio e depois na Avenida Gomes Freire, em pleno centro da cidade, o mais autêntico e democrático gênero moderno de diversão popular<sup>17</sup>.

Acompanhando esta tendência cultural na moderna cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, a produção musical também se transforma a partir deste momento, principalmente com o contato direto que vai existir nesta época com a música europeia. Assim a música feita no Rio de Janeiro, que durante o período colonial se limitava quase que totalmente ao hinário religioso católico, aos toques das marchas militares e às músicas africanas nacionalizadas pelos negros escravos em separado, vai passar a ser estruturada em forma de canção, tocada por músicos profissionais e registradas em pautas e em discos.

A indústria da diversão progressivamente vai começar a absorver artistas e gêneros musicais do povo, antes restritos a grupos particulares. Essa tendência causou a profissionalização de alguns artistas do povo que desde então puderam ser explorados comercialmente devido a essa indústria de divertimento. Tinhorão

<sup>17</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo. Ed. 34, 2005. p. 136.

fala desse momento relatando inclusive os locais onde era possível a exposição destes músicos que buscaram a profissionalização.

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatros de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (como o Assírio, no subsolo do Teatro Municipal), casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo também, de estúdios de rádio –, provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização<sup>18</sup>.

A profissionalização veio com a verificação espontânea de que a arte musical-popular dos grupos da periferia carioca assumia um valor de troca que podia ser usado pela gente da outra classe como uma mercadoria. Essa passagem da música gratuita como mera representação cultural de um grupo para uma música possível de ser comercializada, já era anunciada há algum tempo desde a criação do Grupo do Caxangá, um conjunto de músicos e foliões que saía durante o carnaval por diversão fantasiados com trajes nortistas – na formação deste grupo se destacavam os músicos Donga, Caninha e Pixinguinha, músicos negros saídos do subúrbio carioca – que logo fez sucesso junto ao público, e que acabou ajudando-os mais tarde neste processo de profissionalização.

O processo de profissionalização dos músicos das camadas mais baixas se confunde com o processo de aceitação do samba na sociedade carioca, são dois processos que tem bases e características comuns. Ambos são parte de uma tendência do início do século XX de valorização da cultura brasileira, incluindo a valorização do negro e sua cultura, que passa a ser a cultura do Brasil autêntico. Tal movimento de valorização é amparado por pessoas influentes, da classe intelectual e política do país. Como Gilberto Freyre, intelectual pernambucano, autor de *Casa-grande e senzala*, que fala adotando o estilo de manifesto: “pela valorização das cantigas negras, das danças negras, misturadas a restos de fados; e que são talvez a melhor coisa do Brasil”<sup>19</sup>.

Essa valorização que faz do samba um gênero antes discriminado, perseguido e reprimido pela polícia, que antes se restringia aos morros cariocas, um

<sup>18</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, p. 279.

<sup>19</sup> FREYRE apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 28.

gênero cultuado após alguns poucos anos é parte de estudos de alguns antropólogos, escritores e estudiosos da música e da sociedade carioca deste período, entre eles Hermano Vianna, escritor de *O mistério do samba*, que vai fazer uma análise do processo de nacionalização do samba, com ênfase no período compreendido entre as décadas de 1910 e 1930. Ele vai focar a especificidade do padrão de relações raciais no país e a vinculação entre música popular e a construção da identidade nacional. Para Vianna, a nacionalização do samba é a coroação de um processo secular de fusão das culturas popular e erudita, proporcionada pela atuação dos chamados mediadores culturais, que são responsáveis pelo intercâmbio de elementos entre essas duas esferas de cultura.

A historiografia do campo da História Cultural nos fala muito a respeito do conceito de indivíduos mediadores culturais. Tal conceito se refere àqueles indivíduos, de interesses, em princípios, potencialmente divergentes que coexistem harmoniosamente dentro de um ambiente sócio-cultural, em geral heterogêneo, buscando uma síntese desta mesma cultura. Michel Vovelle em seu livro *Ideologias e mentalidades*, fala:

“Esses indivíduos “radicais” e extremamente sigularizados podem elaborar projetos que tenham como objetivo a facilitação das trocas e outros tipos de relações entre dois ou mais “mundos” que participam da heterogeneidade cultural das sociedades complexas”<sup>20</sup>.

Ele chama de indivíduos mediadores culturais principalmente os personagens que colocam em relação o erudito e o popular.

Vianna embasa suas explicações a partir de um encontro entre membros da elite intelectual da época e músicos populares em uma noitada de violão ocorrida no Rio de Janeiro em 1926. Gilberto Freyre, um dos presentes à reunião relata:

Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além de francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

<sup>21</sup> FREYRE apud VIANNA, Hermano. Op. cit., p. 28.

Para melhor entendimento, é bom que se esclareça que, Sérgio é o historiador, Sérgio Buarque de Holanda; Prudente é o promotor Prudente de Moraes Neto (neto do ex-presidente Prudente de Moraes); Villa-Lobos é o compositor Heitor Villa-Lobos; Gallet é o compositor clássico e pianista Luciano Gallet; Patrício é o sambista Patrício Teixeira e Donga e Pixinguinha são dois sambistas considerados da primeira geração dos artistas que difundiram este novo gênero. O tal encontro reunia em um só local, dois grupos bem distintos da sociedade brasileira da época, representantes da intelectualidade e da arte erudita, e do outro, músicos negros e mestiços saídos das camadas mais pobres da capital brasileira.

É de grande importância para o entendimento de como se deu a profissionalização dos primeiros sambistas e a aceitação do samba entre a sociedade carioca a análise, em especial, da atuação dos indivíduos que agiram como mediadores culturais e de espaços sociais onde essas mediações foram implementadas. Recorri à vida e a obra de um dos personagens do encontro relatado no livro de Hermano Vianna, Pixinguinha – acompanhando desde o seu nascimento em 1897, observando o ambiente em que nasceu, o início de sua carreira até o seu auge quando do seu embarque para Paris com o Grupo *Oito Batutas* em 1922 – ele que fez parte da geração dos primeiros artistas que participaram do processo de criação do samba – Pixinguinha aparece, como foi relatado no capítulo anterior, em vários relatos a respeito das festas nas casas das tias baianas, em especial a da Tia Ciata, como freqüentador assíduo dessas manifestações festeiras que deram origem ao samba – e disseminador deste novo gênero.

Alfredo da Rocha Viana Filho, o famoso Pixinguinha, para muitos e para um de seus biógrafos, Sérgio Cabral: “É, sem dúvida, um dos pais da música popular brasileira. Assim, é também um dos pais da nossa nacionalidade”<sup>22</sup>. Exímio flautista e compositor, passou por vários outros instrumentos e respondeu pela orquestração de músicas em gravadoras, orquestras, ranchos e conjuntos, o que o fez grande músico.

Nasceu no dia 23 de abril de 1897 – e não 1898 como por muito tempo se acreditou, tendo como prova uma certidão de nascimento, cujos dados foram fornecidos pelo próprio Pixinguinha, afim de ingressar em uma Escola de Música em

---

<sup>22</sup> CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. p. 13.

1933 – na cidade do Rio de Janeiro, sem que se tenha exatidão do bairro. Inexatidão também ronda a verdadeira origem de seu apelido. Alguns defendem que seu apelido foi colocado por uma prima, a Eurídice, que o chama de *Pizindim*, já outros atribuem o apelido a sua avó africana que não dominava o português.

Morou em sua infância, dentre alguns bairros, no Catumbi, onde teve sua casa transformada em pensão, a “Pensão Viana”, um casarão de oito quartos e quatro salas em que seu pai, o velho Alfredo da Rocha Viana, abrigava a sua família e alugava quartos para os amigos músicos, dentre eles o compositor e sambista Sinhô, o José Barbosa da Silva – que anos mais tarde teria desavenças com Pixinguinha e um de seus irmãos, Otávio da Rocha Viana, o China –, e o instrumentista e compositor Irineu de Almeida, que foi o primeiro a perceber o talento do menino e o incentivou a estudar música. Esta pensão foi um local de moradia e reunião de músicos que acabaram por influenciar na escolha da carreira do pequeno Alfredo. Segundo ele mesmo, ficava apreciando os músicos nas reuniões que eram freqüentes em sua casa, e quando seu pai o mandava dormir, ficava de seu quarto, acordado, ouvindo os chorinhos.

Seus irmãos, Henrique e Léo, tocadores de violão, foram quem o iniciaram na música, ensinando-o a tocar cavaquinho. Na verdade Pixinguinha era membro de uma família de músicos, quase todos os seus irmãos sabiam tocar algum instrumento.

Ao perceber que seu filho tinha jeito para a música, o velho Alfredo começou a levá-lo em festas que eram promovidas por seus amigos, para acompanhá-lo no cavaquinho. Pixinguinha ao perceber que seu pai não tinha grande talento para flautista, começou a se interessar pelo instrumento, a princípio tocando uma flauta bem simples, de “folha” como ele mesmo a definia.

Seu segundo professor de música, foi o grande compositor e músico Irineu de Almeida, conhecido no meio do choro como Irineu Batina – um dos músicos amigos de seu pai que se tornou certa vez inquilino da “Pensão Viana” – foi ele quem ensinou Pixinguinha a ler e escrever música. Impressionado com a capacidade do pequeno Alfredo, Irineu o incorporou ao grupo musical de que ele fazia parte e que se apresentava em reuniões festivas e em bailes. Quando estava próximo de completar quatorze anos, no ano de 1911, Irineu levou Pixinguinha para tocar flauta na orquestra do rancho carnavalesco Filhas da Jardineira, rancho que merece lugar de grande importância na vida de Pixinguinha, pois além de lá permanecer por



muitos anos, foi onde conheceu duas grandes figuras do meio do samba, que se tornariam seus amigos por toda a vida, João Machado Guedes, o João da Baiana e Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga e onde, segundo o seu grande amigo João da Baiana, Pixinguinha conheceu e se apaixonou pela mulher (Irene Nascimento, uma pastora do rancho) que o inspirou a fazer seu primeiro choro, gravado por ele mesmo em 1917, "*Sofres porque queres*".

O mesmo ano de 1911, ainda marcaria a carreira de Pixinguinha brilhantemente, ele estreou em uma casa de Chope, *A Concha*, que ficava no bairro da Lapa, convidado por seu irmão Otávio para tocar com ele e outros músicos, entre eles, Bonfiglio de Oliveira que tocava pistom e contrabaixo (Bonfiglio se torna grande amigo de Pixinguinha, companheiro de choros, quando passa a residir na "Pensão Viana"). Nesse período é interessante notar o ingresso de Pixinguinha nas casas de chope, que também eram conhecidas como *chopes berrantes*. Era o início do seu processo de profissionalização como músico, e essas casas foram os primeiros locais que lhe proporcionaram esta oportunidade. Casas estas que tiveram seu período áureo em fins do século XIX e que na época que Pixinguinha começou a tocar nelas, passava por um processo de decadência.

É possível notar que nessas casas, devido sua característica menos formal e muito popular, se aceitava a presença de público e apresentação de artistas negros e mestiços vindos das camadas pobres do Rio de Janeiro, como Pixinguinha, diferentemente de outros locais, onde o acesso do artista negro ainda era visto com reservas e preconceitos. Roberto Moura fala sobre essas casas de diversão que os negros e mestiços começam a freqüentar no início do século XX:

Teatros sérios ou quase sempre burlescos, casas de jogo, casas de espetáculo caras ou francamente populares, progressivamente freqüentadas por um público mais heterogêneo, onde o mestiço, trajado com malícia e com algum dinheiro, começava a se igualar com o branco em atenções e preferências. E circos, palcos levantados dentro de galpões, chopes berrantes, cinemas, ao acesso dos negros, tanto no palco como na platéia, que se misturavam à gente vinda de todas as partes atraídos pela variedade dos espetáculos baratos, onde no meio da banalidade e do copismo reverente dos espetáculos chiques surgiam novidades surpreendentes e alguns grandes talentos<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> MOURA, Roberto. Op. cit., p. 76.

Ainda no ano de 1911 Pixinguinha deu mais um passo ousado em sua carreira quando começa a se apresentar em teatros, onde se encontrava o maior mercado para músicos na época, à convite de Artur Nascimento, músico conhecido como Tute. Sérgio Cabral, biógrafo de Pixinguinha, traz em seu livro, *Pixinguinha: vida e obra*, um depoimento do músico ao Museu da Imagem e do Som, que narra o convite feito para ele tocar no Teatro Rio Branco, onde mostra a inocência de um garoto de 14 anos frente a um convite tão honroso e inesperado e a perspicácia como músico que impressionava até os mais experientes e reconhecidos músicos da época:

Morava na Rua Assis Carneiro, em Piedade. Tute tocava bombo e prato na orquestra do Teatro Rio Branco e violão comigo, na casa de chope. Era um grande violonista, vocês devem saber disso. Um dia, faltou o flautista do Teatro Rio Branco, Antonio Maria Passos, que ficou doente. Era um grande flautista. Foi então que Tute chegou perto do seu Auler, dono do cinema, e disse: "Olha, eu tenho aí um rapaz que toca bem e pode dar conta do recado." Sem saber de nada, eu estava em Piedade soltando um papagaiozinho, quando chegou uma pessoa mandada por seu Auler me procurando. Bateu na porta e perguntou: "É aqui que mora seu Pixinguinha?" Minhas irmãs estranharam, mas responderam: "Tem um Pixinguinha aqui que está soltando pipa." Então, ele me disse para comparecer ao Teatro Rio Branco, porque havia sido indicado para tocar flauta. "Eu?" Levei um susto, não é? Respondi: "Não, não vou, não. Eu, Hem!" Naquele tempo, o Teatro Rio Branco tinha muito prestígio. Mas minhas irmãs ficaram em cima: "Vai" Deixa de ser tolo!" Acabei aceitando. No dia marcado, vesti minha calça curta, peguei a caixa da flauta e fui pra lá. Tute me apresentou ao seu Auler, que estava na sala de espera: "Este moço é que vai tocar no lugar do Antônio Maria." Seu Auler admirou-se: "Mas ele não é moço, não é nada. É um fedelho!" Fiquei com tanto medo que cheguei a tremer. Depois, ele me mandou lá pra dentro, onde estavam os músicos e fui apresentado a Paulino do Sacramento, o regente da orquestra. Ele olhou pra mim com cara desconfiada e deu ordens à orquestra: "Vamos ensaiar." Eu já lia música muito bem, porque vinha estudando com Irineu de Almeida. Foi um grande professor. O maestro Paulino do Sacramento gostou de mim e até aprovou umas bossas que inventei por fora."

Hermínio Belo de Carvalho, um dos que colhiam o depoimento, perguntou se Pixinguinha seguiu a partitura: "Não", respondeu, "você sabe que eu era do choro. Mas o maestro gostou" Prosseguiu: "No Rio Branco passava um filme e, depois, era apresentada a revista teatral em que eu trabalhava com a orquestra. Quando Antônio Maria Passos voltou, cedi o lugar a ele. Na primeira apresentação, aconteceu o seguinte: havia uma valsa em que eu saía da partitura e fazia uma espécie de contraponto. Maria Passos era um grande flautista, mas não saía da partitura. Quando ele tocou a valsa, o pessoal da torrinha passou a fazer com a boca aquilo que eu fazia

com a flauta. Paulino do Sacramento também sentiu falta do contraponto e falou com ele. Resultado: Antônio Maria Passos saiu da orquestra e ficou chateado comigo”<sup>24</sup>.

Em 1912 Pixinguinha, com seus 15 anos, vai assumir um papel de grande destaque no cenário musical do Rio de Janeiro, por indicação novamente de seu amigo Irineu de Almeida, a direção da orquestra – ou, como noticiou a *Gazeta de Notícias* em sua edição de 8 de fevereiro, diretor de harmonia – do Rancho *Paladinos Japoneses* que estava previsto sair no carnaval deste ano, porém devido a morte do Barão do Rio Branco às vésperas da festa, o rancho saiu só no sábado de aleluia. A *Gazeta de Notícias* trazia a formação completa da orquestra dos *Paladinos Japoneses*, tendo o nome de Pixinguinha escrito erroneamente como “Alfredo Viana Júnior”:

“Diretor de Harmonia – Alfredo Vianna Júnior; Bernardo Guimarães, piston; Aníbal Júnior da Silva, piston; Henrique Vianna, violão; Bernardino Cardoso Dantas, violão; Alberto de Azevedo, bandolim; Honório de Matos, cavaquinho; Agostinho Saigado, flauta; Alfredo Vianna Júnior, flauta; Pedro Rodrigues, pandeiro; Júlio Ribeiro de Campos, bombardino; Alexandre Jardim, pandeiro”<sup>25</sup>.

Seu nome apareceria novamente estampado na imprensa, no mês de abril deste mesmo ano, quando o *Jornal do Brasil* se referiu a um tal Trio Suburbano que Pixinguinha fez parte.

Pixinguinha continua a dar grandes passos em sua carreira, quando em 1914, edita sua primeira composição, o tango *Dominante*, na Casa Editora Carlos Wehrs. Essa foi possivelmente a primeira música de Pixinguinha gravada em disco, por um tal Bloco de Parafusos, constituído de saxofone, clarinete e baixo. No carnaval deste mesmo ano, Pixinguinha, juntamente com Donga, João Pernambucano – grande músico da época – e outros músicos formaram o Grupo do Caxangá, inspirado no sucesso do carnaval de 1914 da canção *Caboca de Caxangá*, música de João Pernambucano e Catulo da Paixão Cearense. Com trajes típicos de nortistas o grupo percorreu os principais pontos da Avenida Rio Branco em três dias de desfile, entoando canções nortistas, que estavam na moda neste ano. Roberto Moura cita a profissionalização dos grupos de músicos da época, incluindo o Grupo Caxangá,

<sup>24</sup> CABRAL, Sérgio. Op. cit., p. 30.

<sup>25</sup> SILVA, Marília; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p. 32.

que participavam tanto do carnaval como de outras festas populares, como a Festa da Penha:

A festa passa a atrair músicos e grupos profissionais ou em vias de profissionalização, para quem seriam organizados concursos com o patrocínio do comércio e a cobertura da imprensa. O grupo Caxangá, que toma o nome em homenagem à música de João Pernambuco, celebrizada pela letra de Catulo da Paixão Cearense, é um desses primeiros conjuntos organizados com a participação de músicos que buscavam profissionalização, que dariam nova feição à festa, tornada definitivamente a lançadora dos sucessos do Carnaval carioca. Por trás de apelidos nordestinos[sic], formam o grupo alguns dos principais músicos e compositores negros do momento, como Donga, Caninha e Pixinguinha, entre outros, [...] <sup>26</sup>.

O Grupo Caxangá, em 1917 bastante modificado em relação à primeira formação, ensaiava na sede do clube *Kananga do Japão*, na Praça Onze, e apresentava como uma das principais músicas de seu repertório de carnaval a polêmica *Pelo Telefone* – de composição oficial de Donga e Mauro de Almeida, sendo contestada sua autoria por uma série de compositores que freqüentavam a casa de Tia Ciata, que seria o local onde tal música fora composta em uma das festas que lá ocorreram – que é considerado o primeiro samba gravado. O clube era freqüentado por todos os integrantes do grupo e ficava perto da casa de Tia Ciata, ponto tradicional, como já foi analisado no capítulo anterior, de encontro e reunião dos primeiros sambistas.

Passado o carnaval Pixinguinha foi convidado para tocar na orquestra de projeção do Cinema Palais que ficava na Avenida Rio Branco, fazendo acompanhamento dos filmes mudos. Porém, em outubro, devido o surto de gripe espanhola ocorrida neste ano, o cinema, como os teatros, os colégios, as repartições e qualquer ambiente que se aglomerasse gente se fecharam a fim de reduzir o contágio da doença. A gripe matou no ano de 1918 no Rio de Janeiro, um total de 12.720 pessoas.

Em 1919, o presidente da grande sociedade Tenentes do Diabo, Manuel Muratoni Barreto, o Quinzinho, quando do período do carnaval, solicitou a Donga, amigo e colega de Pixinguinha do Grupo Caxangá, um conjunto para tocar durante os três dias de carnaval num coreto armado no Largo da Carioca e que fosse feita uma música para os Tenentes do Diabo. Donga reuniu 19 músicos, entre eles,

<sup>26</sup> MOURA, Roberto. Op. cit., p. 112.

Pixinguinha e seu irmão Otávio, o China, mas não pode se incumbir da composição da música, pois estava empenhado na divulgação de um samba seu e de Pixinguinha, feito para aquele carnaval, *A Pombinha*. A tarefa da composição, então, passou para as mãos de Pixinguinha e China que fizeram o samba *Já te digo*, que foi o maior sucesso do carnaval deste ano. Curiosamente, a letra do samba era uma resposta a um samba composto pelo grande sambista e compositor Sinhô – José Barbosa Silva – intitulado *Quem são eles?*.

A desavença entre Sinhô e a turma de Pixinguinha parece ter se iniciado na casa de Tia Ciata, devido à composição do samba *Pelo Telefone* – registrada no nome de Donga e do jornalista Mauro de Almeida como já foi relatado – do qual Sinhô afirmava ser o arranjador, e devido uma suposta competição entre este compositor e os sambistas de origem baiana, somando os nascidos na Bahia e os cariocas filhos de baianos como Donga e João da Baiana. O samba de Sinhô, *Quem são eles?*, inicia com os dizeres: “*A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui, laia*”<sup>27</sup>. Alguns sambistas, responderam à provocação, como Hilário Jovino Ferreira com o samba *Não és tão falado assim*, e Donga com o samba *Fica calma que aparece*. Mas a resposta mais contundente foi mesmo a do samba de Pixinguinha em parceria com seu irmão, o China. O samba *Já te digo* dizia:



Um sou eu/ E o outro já sei quem é/ Ele sofreu/ Pra usar colarinho em pé/ Vocês não sabem quem é ele/ Mas eu lhes digo/ Ele é um cabra muito feio/ Que fala sem receio/ E sem medo do perigo/ Ele é alto, magro e feio/ É desdentado/ Ele fala do mundo inteiro/ E já está avacalhado/ No Rio de Janeiro/ No tempo em que tocava flauta/ Que desespero/ Hoje ele anda janota/ Á custa dos trouxas/ Do Rio de Janeiro<sup>28</sup>.

O grande sucesso da apresentação do grupo que se apresentou naquele ano no coreto dos Tenentes do Diabo, encabeçado por Pixinguinha e Donga, fez chamar a atenção do gerente do Cinema Palais, Isaac Frankel, que desejava um grupo para tocar na sala de espera do cinema após a crise ocorrida no ano anterior devido à gripe espanhola. Isaac pediu a Pixinguinha e Donga que selecionasse oito músicos do grupo que fizera sucesso no carnaval para compor o grupo que iria tocar na sala de espera do cinema. O grupo foi batizado pelo próprio Isaac Frankel, de *Oito Batutas*, que tinha na sua formação os músicos: flauta, Pixinguinha; violão, Donga;

<sup>27</sup> CABRAL, Sérgio. Cp. cit., p. 43.

<sup>28</sup> PIXINGUINHA apud Ibid., p.43.

violão e canto China; cavaquinho, Néelson Alves; violão, Raul Palmieri; bandola e reco-reco, Jacob Palmieri; bandolim e ganzá. José Alves de Lima, o Zezé. O grupo começou a tocar no Cinema Palais no dia 7 de abril de 1919. O cinema era um dos mais elegantes da cidade, por lá passaram músicos de grande importância e por isso a presença dos *Oito Batutas* em sua sala de espera significava um grande passo na carreira de Pixinguinha e de seus colegas, e ao mesmo tempo despertava a indignação e revolta por parte de uma parcela da alta sociedade carioca – os frequentadores dos cinemas e teatros – que não via com bons olhos a apresentação de músicos negros vindos da camada pobre do Rio de Janeiro nessas casas. Deste modo, como era de se esperar, houve protestos, pois além de ter quatro negros na orquestra, o grupo tocava música popular trajando vestes sertanejas. Um dos críticos mais severos foi o compositor, maestro e pianista Júlio Reis, que em uma coluna que tinha no jornal *A rua*, escreveu que era “um escândalo” a presença dos *Oito Batutas* no Cinema Palais e que se sentia “envergonhado”. Sua indignação teve algumas respostas por parte de pessoas que eram favoráveis às apresentações do grupo, como a do jornalista Xavier Pinheiro da *Revista da Semana* que rebateu às críticas de Júlio a altura. Sérgio Cabral relata a brilhante resposta de Xavier Pinheiro em defesa dos *Oito Batutas*:

Xavier escreveu que Júlio Reis não tolerava, “pela sua fina educação artística, que o violão, o cavaquinho, o reco-reco, o chocalho e a flauta interpretem as modinhas, as chulas, os sambas, os tangos e outras composições que tenham cunho nacional, na sala de espera de qualquer cinema da Avenida, porque isso é ofensivo aos ouvidos educados da grande maioria da nossa sociedade e composta de uma boa parte de nossa aristocracia.”

“O defensor de nossa sociedade aristocrática”, prosseguiu Xavier Pinheiro, “está enganado na apreciação da orquestra dos Oito Batutas. Aqueles rapazes ‘morenos’, que levam horas a cantar as encantadoras modinhas da nossa terra e as executam na flauta, no violão, no reco-reco, no cavaquinho e no chocalho, tem sido apreciados pela nossa finíssima sociedade, não têm escandalizado, têm obtido ruidoso sucesso. [...] A orquestra dos Oito Batutas foi mal apreciada pelo aplaudidíssimo e popular maestro Júlio Reis porque aqueles rapazes tocam e cantam com clima, com sentimento, interpretam a música muito melhor do que certos e conceituados artistas que andam por aí. [...] O maestro Júlio Reis foi severo. Foi injustíssimo com os ‘morenos’ que ganham sua vida com brilho e aplauso no Cine Palais. Eles tocam bem, são da nossa terra, têm compostura, agradam a todos e o povo que ali vai e gosta da flauta

de Pixinguinha, do violão de Donga, do cavaquinho do Néilson e dos outros caboclos, seus companheiros”<sup>29</sup>.

No próprio jornal onde escrevia Júlio Reis, uma nota escrita em 10 de abril de 1919 fala das “colossais enchentes” de pessoas que iam até o Cinema Palais assistir as apresentações dos *Oito Batutas*.

Neste momento fica nítido o papel de indivíduo mediador cultural que assume tanto o gerente do Cinema Palais, Isaac Frankel, quando, ao ter uma visão comercial, enfrenta o preconceito racial próprio do público freqüentador do cinema, e coloca para entreter o público na sala de espera, um grupo que tinha em sua formação quatro músicos negros. Como o jornalista Xavier Pinheiro que sai em defesa do grupo rebatendo às duras críticas racistas feitas pelo músico Júlio Reis que representava a parcela da sociedade que era contrária a integração dos músicos negros em algumas casas de espetáculo da época. Saiu anunciado nos jornais da época o convite às pessoas para irem até o Cinema Palais assistir a apresentação dos *Oito Batutas*.

“Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot, Cine Palais, *Hall* de espera. Convidamos V. Excia. A vir ouvir no Cine Palais a Orquestra Típica Oito Batutas. Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira. Maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc”<sup>30</sup>.

A defesa feita em favor dos *Oito Batutas* também tinha um caráter de defesa das “coisas nacionais”. Alguns jornalistas que estavam engajados num movimento nacionalista, como Melo Moraes Filho e Afonso Arinos, viviam a escrever da importância da cultura nacional. Em uma matéria não assinada do jornal *Rio Jornal* saiu: “Batamos palmas agora a um grupo de moços brasileiros, que se manifestam nos mesmos a aplaudidos propósitos de zelar pelo que é nosso”<sup>31</sup>. Algumas figuras ilustres iam até o Cinema Palais ver os *Oito Batutas*, relatou o próprio Pixinguinha em um de seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som, dentre elas Rui Barbosa, Ernesto Nazaré e Arnaldo Guinle.

<sup>29</sup> CABRAL, Sérgio. Op. cit., p. 45-46.

<sup>30</sup> Ibid., p. 45

<sup>31</sup> Ibid., p. 46

Pixinguinha em um outro relato falou sobre as apresentações do *Oito Batutas* no Cinema Palais, enfocando o problema do músico negro nesses espaços:

[...] Cinema de luxo mantinha duas orquestras: uma ao pé da tela, para acompanhar o roteiro do filme, outra na sala de visitas para entreter os freqüentadores. Negro não era aceito na segunda orquestra. Lembro-me que os únicos pretos que tocavam no Cinema Palais era um tal de Mesquita (violinista) e um tio dele (violoncelista). Ambos haviam estudado na Europa, tinham chegado de lá com fama e só tocavam música erudita. Nós começamos a tocar nesse cinema porque começamos a ser exigidos pelo público freqüentador[...]<sup>32</sup>.

As apresentações no Cinema Palais deram grande prestígio aos *Oito Batutas*, em especial a Pixinguinha, tanto que a Odeon gravou seis músicas do grupo e vários outros trabalhos importantes foram feitos, tanto pelo grupo quanto pelos componentes em separado. Foi nessa época que Pixinguinha compôs o choro *Um a zero*, uma de suas obras primas, choro que por muito tempo seria executada apenas por ele mesmo, devido o seu grau de dificuldade na execução.

Uma pessoa, em especial, iria mudar a vida do músicos dos *Oito Batutas*, o milionário Arnaldo Guinle, que a partir dos saraus que fazia em sua casa com a presença constante do grupo, levou-os a excursionar pelo Brasil e até para o exterior. A primeira dessas viagens foi feita em fins de 1919 com o objetivo de se fazer uma pesquisa musical pelo interior do Brasil. A pedido de Arnaldo Guinle, o músico e compositor, João Pernambucano, foi incluído no grupo, acabou ocupando o lugar de José Alves de Lima, o Zezé, que passou a ser secretário do grupo. Primeiramente foram à São Paulo, na capital paulista fizeram grande sucesso, apresentando-se vários dias no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, um dia no Automóvel Clube, mais tarde no Teatro Boa Vista. Apresentaram-se também nas cidades de Santos, Campinas, Ribeirão Preto e Cravinhos. Voltaram a capital paulista e depois foram para Minas Gerais, iniciando suas apresentações em Juiz de Fora, depois Belo Horizonte – nesta cidade, atendendo ao pedido de Guinle de reunir material folclórico, foram até Morro Velho, onde se surpreenderam ao ouvir música parecida com embolada, quando imaginavam que este tipo de música só existia no Norte – logo em seguida retornaram a São Paulo para fazer novas apresentações na capital e em Jundiá. As excursões continuaram durante o ano de 1920, os *Oito Batutas* se apresentaram ainda em várias cidades do interior

<sup>32</sup> MOURA, Roberto. Op. cit., p. 84.



de Minas Gerais e São Paulo. Somente em maio retornaram finalmente ao Rio de Janeiro.

Neste momento o grupo já gozava de grande prestígio e conhecimento na sua cidade natal, desta forma foram convidados a se apresentar em várias peças de teatro e festivais de música. Neste mesmo ano de 1920, o grande acontecimento da vida política da cidade do Rio de Janeiro foi a visita dos reis Albert e Elizabeth da Bélgica. O presidente Epitácio Pessoa e o prefeito na época, Carlos Sampaio, tomaram todas as providências para passar aos visitantes a melhor imagem possível da cidade e do país. Uma grande programação foi feita para a visita, que durou 30 dias, dentre os artistas convidados a se apresentarem aos reis durante os almoços que eram oferecidos pelo presidente, estavam os *Oito Batutas*. Tal convite causou, inclusive, ciúmes ao grande cantor e compositor da época, Catulo da Paixão Cearense, que escreveu uma carta ao jornal *Gazeta de Notícias*, se lamentando por não ter sido ele o escolhido para cantar no almoço oferecido ao rei da Bélgica, já que a intenção da organização do evento era de mostrar a cultura sertaneja e “as canções de nossa gente” – pois segundo o próprio, seria ele o artista que melhor representaria tal gênero –.

O grupo continuou fazendo grande sucesso em apresentações no Rio de Janeiro e em outros estados – se apresentaram na cidade de Curitiba no Paraná – Pixinguinha, neste meio tempo, assumiu no carnaval de 1921 a direção de harmonia de outro rancho, o Rancho Reinado de Siva. Este carnaval antecedeu outra excursão do grupo *Oito Batutas*, essa seria para o Nordeste, com o objetivo novamente de além de se apresentar, pesquisar músicas locais. No dia 14 de junho, desembarcaram em Salvador para iniciar a série de apresentações. Em 6 de julho chegam a Recife. O *Jornal de Recife* destacou: “Estreou ontem no Cassino Moderno o magnífico grupo de exímios músicos[...] Muito tempo houve que não tínhamos uma trupe desse gênero[...]”<sup>33</sup>. Os jornais não economizavam nos elogios a Pixinguinha, *A Província* publicou: “[...]Os Oito Batutas agradaram imensamente a platéia pernambucana[...] ”Dispondo de uma extraordinária execução, Pixinguinha arranca da flauta as notas mais difíceis, sem esforço e com admirável naturalidade”<sup>34</sup>. Os *Oito Batutas* deixaram uma ótima impressão no nordeste, influenciando outros

---

<sup>33</sup> CABRAL, Sergio. Op. cit., p. 63.

<sup>34</sup> Ibid., p. 64.

grupos a se formarem na região, como o *Turunas Pernambucanos*, que lembravam o antigo Grupo do Caxangá, com seus trajes nordestinos.

Em agosto de 1921 o grupo está de volta ao Rio de Janeiro, onde começa mais uma maratona de espetáculos até o fim deste ano, incluindo uma apresentação no Palácio Guanabara, a convite do presidente da República, quando recebia a visita de um herói da Primeira Guerra Mundial, o general francês Charles Mangin.

No início do ano de 1922, começam os rumores de que os *Oito Batutas* fariam uma temporada em Paris patrocinada mais uma vez pelo milionário e entusiasta do grupo, Arnaldo Guinle. Mais uma vez, a exemplo do que acontecera quando estrearam no Cinema Palais, tal notícia causou revolta aos racistas brasileiros que diziam ser uma desmoralização a viagem e as apresentações na capital francesa. E mais uma vez um embate se travou nos jornais brasileiros, com ataque e defesas aos músicos negros e mestiços que cantavam e tocavam “coisas nossas”. No dia 29 de janeiro de 1922 embarcaram para a França, lá ficaram até agosto tocando em algumas casas, sendo que a maior parte no cabaré Sheerazade. Em Paris, Pixinguinha ganhou de Guinle, o saxofone que acabaria substituindo a flauta no início da década de 1940.

O grupo *Oito Batutas* conquistaram a fama de melhor conjunto típico da música brasileira da época. Pixinguinha seguiu com sua carreira brilhante onde, dentre tantas realizações, se tornou, em 1929, músico e arranjador exclusivo da RCA no Rio de Janeiro, onde, passou a orquestrar quase todos os discos de carnaval lançados por essa gravadora; diplomou-se em teoria musical no Instituto Nacional de Música em 1933; se tornou membro do Conselho Nacional de Cultura, órgão criado por Jânio Quadros em 1961; recebeu a Ordem de Comendador do Clube do Jazz e Bossa e o Diploma da Ordem do Mérito do Trabalho, conferido pelo presidente da República. Em 1967 tirou o 5º lugar no II Festival Internacional da Canção, com o choro *Fala Baixinho*; recebeu uma homenagem do Conselho Superior de Música Popular, quando este fez uma exposição em comemoração aos seus 70 anos.

No dia 17 de fevereiro, às vésperas do carnaval de 1973, Pixinguinha faleceu vítima de problemas cardíacos durante a cerimônia de batismo de um filho de seu amigo Euclides de Souza Lima, na Igreja Nossa Senhora da Paz em Ipanema. Boa

parte da crítica não deixou de aproveitar o mote: “O sanio da MPB morreu como tinha que ser, numa igreja...”<sup>35</sup>

Pixinguinha foi sem sombra de dúvidas um dos maiores nomes que a música popular brasileira já produziu. Compôs para suas necessidades próprias de músico e ao mesmo tempo criou uma linguagem singular para os outros, alicerçou uma cultura com suas obras. Gênio da flauta, tocava e improvisava em espetáculos em meio a músicos e instrumentistas que formavam a elite musical do início do século XX com a mesma tranqüilidade e agilidade com que tocava nas rodas de choro, quando criança, ao lado de seu pai.

Confirmou sua posição de liderança em nossa música quando foi convocado pelas gravadoras, em fins da década de 1920, para escrever as orquestrações das músicas a serem gravadas, numa época em que apenas arranjadores estrangeiros faziam esse papel, vestindo nossa música com trajes realmente brasileiros.

Foi para alguns, o maior compositor de choro de todos os tempos, “É o compositor do século”, disse Baden Powell, com sua autoridade de músico genial e magnífico compositor<sup>36</sup>.

No Rio de Janeiro, que crescia cada vez mais, moldada nos princípios da modernidade, casas de divertimento de diversos tipos eram abertas para satisfazer as ânsias de uma população sedenta de cultura e lazer. Os músicos de origem negra e humilde, que outrora se restringiam a manifestar suas produções apenas em festas populares e tradicionais dos bairros da periferia carioca, vêem no processo de profissionalização uma oportunidade de se obter notoriedade no meio artístico e uma ascensão que poderia significar melhores possibilidades nessa sociedade tão afunilada em oportunidade para o negro. Neste contexto é que nascem as relações destes músicos com a elite da sociedade carioca – que repercutia em todo meio popular da cidade – deixando transparecer a ação dos indivíduos mediadores culturais, que corroboram com a perpetuação do samba no seio desta sociedade que começava a se livrar das amarras do preconceito racial advindo da herança da escravidão.

Dentro deste turbilhão de relações entre classes buscando uma síntese cultural, surge Pixinguinha, que, juntamente com outros colegas músicos que se encontravam na mesma condição de músico negro vindo da periferia carioca,

---

<sup>35</sup> ALBIN apud CABRAL, Sergio. Op. cit., 62.

<sup>36</sup> CABRAL, Sergio. Op. cit., 14.

representou com muita clareza e brilhantismo o papel de indivíduo mediador cultural, quando, aos poucos, em um processo de profissionalização, infiltrou-se, com sua genialidade musical nos ambientes onde somente a classe média carioca freqüentava. Era notável, da mesma forma, sua humildade e perseverança enquanto durou este processo de infiltração, em mais um relato do músico é possível observar isto:

[...]Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro. O Guinle, muitas vezes, me convidava para ir a um ou outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse. E assim, por delicadeza também não aceitava. Quando era convidado para tocar em tais lugares, eu tocava e saía. Não abusava do convite<sup>37</sup>.

Com o convite, e a ajuda de outros indivíduos mediadores – estes já do outro lado da sociedade – representados pelos empresários das primeiras casas onde Pixinguinha começou a se apresentar, pelos amigos admiradores de seu trabalho que o chamava para animar os saraus em suas casas, e pelos jornalistas defensores de sua presença como músico nos estabelecimentos que recebiam apenas músicos brancos para se apresentarem, Pixinguinha e “sua turma” conseguiram reverter o contraste e a separação que existia na cultura popular carioca do Rio de Janeiro do início do século XX.

---

<sup>37</sup> MOURA, Roberto. Op. cit., p. 84.

## CONCLUSÃO

Os processos de abolição da escravatura, proclamação da república e o advento da modernidade que ocorrem no período proposto neste trabalho, que vai de 1888 à 1922, foram preponderantes para a criação de uma identidade cultural moderna na cidade do Rio de Janeiro.

A abolição vai romper as formas anteriores de convivência entre brancos e negros e entre os próprios negros, que se antes conseguiam manter dentro de seu núcleo social aspectos de sua cultura por estarem, de certa forma, segregados da sociedade, com o início de sua inserção no meio dela, ocorre a dispersão de seus aspectos culturais, primeiramente restringindo-se aos morros e bairros periféricos, dentro das festas e outras manifestações de cultura, depois invadindo os espaços e ambientes supostamente destinados à alta classe da sociedade carioca.

No processo de dispersão cultural negra na cidade do Rio de Janeiro, teve papel fundamental a comunidade baiana que surge nos bairros periféricos da cidade. Se valendo de uma liderança vinda naturalmente das representações festeiras e do candomblé, essa comunidade se impõe no mundo carioca e sua influência vai se estender a toda comunidade heterogênea que se formou nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, tocadas pelas transformações urbanas. Como referência dessa liderança tem-se as casas das *tias baianas* como a de Tia Ciata – local que teria dado origem de fato ao samba – que com seus festejos religiosos feitos em oferecimento aos orixás do candomblé, foi um dos baluartes da cultura negra baiana na cidade. As famosas festas na casa de Tia Ciata, tão bem freqüentadas por pessoas de todas as camadas populares, era o centro do encontro de diversas culturas e pessoas interessadas em formar uma cultura singular que representasse de fato o Brasil verdadeiro.

A proclamação da república que marca o início da modernidade no país, traz para a elite do Rio de Janeiro uma nova perspectiva, de modificar o meio em que vivem num pedaço da Europa em pleno território brasileiro, e vai junto ao governo, encabeçado pelo prefeito Pereira Passos, transformar o Rio de Janeiro num canteiro de obras, buscando adaptar a cidade aos moldes parisienses.

O negro recém liberto, morador dos antigos casarões do Centro da cidade, vai ser obrigado a se mudar para os bairros em torno do cais do porto, onde vai

firmar raízes fortes e plantar as sementes que desencadeou no nascimento do novo gênero musical nascido no início do século XX; o samba.

O samba, por sua vez, se perpetuou na sociedade carioca dominada pela elite branca como uma tentativa de vários grupos sociais de inventar a identidade e a cultura popular brasileira naquele momento histórico. Este processo foi um dos parâmetros fundamentais da mediação cultural pela qual o samba passou de música marginal a música de grande aceitação na sociedade carioca. Sem deixar de lado a questão da existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular negra, é importante mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão.

O processo na prática se deu no momento em que boa parte das elites intelectuais, ainda que sob o signo do exótico, sempre foram atentas aos sons das ruas, como por exemplo, o choro e a modinha, buscando uma identidade cultural que desse cimento a uma nova idéia de nação.

Aparece a figura dos indivíduos mediadores culturais que eram representadas pelos músicos que começam a se infiltrar nos espaços antes destinados a elite do Rio de Janeiro e pelas pessoas influentes desta sociedade carioca do início do século XX, como empresários de casas de divertimento, jornalistas e políticos, que eram adeptas e defensoras do novo gênero nascido no meio das camadas populares. Dentro dos espaços sociais, cada um com sua heterogeneidade cultural e interesses diversos, agiram, criando condição para a perpetuação de um novo gênero musical.

Pixinguinha vestiu magistralmente o traje de mediador cultural quando através de sua música encantou pessoas de grande influência no meio cultural do Rio de Janeiro. Negro, nascido e criado dentro das comunidades negras da cidade, ele conseguiu difundir o samba e outros gêneros de cunho popular dentro da preconceituosa sociedade da capital brasileira.



## BIBLIOGRAFIA

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Musica Popular, 1995.

NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. "O que o rei não viu": *música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República*. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 25, no 2, 2003.

SILVA, Marília; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Música Popular: Um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo. Ed. 34, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. *História das mentalidades e história cultural*. In: \_\_\_\_\_: CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

WASSERMAN, Maria Clara; NAPOLITANO, Marcos. *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, nº 39. 2000.

WISNIK, José M. "Getúlio da Paixão Cearense". In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.