

AUTOR**Walcler de Lima
Mendes Junior***walclerjunior@
hotmail.com**Juliana Michaello
Macedo Dias****jumichaello@
hotmail.com

* Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil). Professor do programa de pós-graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas (SOTEPP/UNIT) do Centro Universitário Tiradentes (Alagoas, Brasil).

** Doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil). Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL, Brasil) e do programa de pós-graduação em Dinâmicas do Espaço Habitado da UFAL.

Os lugares sem lugar do samba: embates do cancionero popular com as transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX

Los lugares sin lugar del samba:
choque del cancionero popular con las transformaciones urbanas
de la ciudad de Río de Janeiro en la primera mitad del siglo XX

*The places with no place for samba:
the clashing of popular songs with the urban transformations
in the city of Rio de Janeiro in the first half of the 20th century*

RESUMO:

O artigo discute a importância do samba como chave de leitura da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, parte-se de dois processos cruciais de transformação urbana na cidade, a reforma Passos e o Plano Agache, como períodos exemplares da transformação do samba de marginal a cronista urbano. Os lugares do samba serão apresentados sob os seguintes recortes: enquanto representação da população excluída dos discursos burgueses da *Belle Époque*, como marca do hibridismo cultural brasileiro na intelectualidade das décadas de 1920 e 1930 e como cronista das transformações urbanas da primeira metade do século XX.

RESUMEN:

El artículo discute la importancia del samba como clave de lectura de la ciudad de Río de Janeiro en las primeras décadas del siglo XX. Para ello, se parte de dos procesos cruciales de transformación urbana de la ciudad, la reforma Pasos y el Plan Agache, como períodos ejemplares de la transformación del samba de marginal a cronista urbano. Los lugares del samba se presentarán bajo los siguientes recortes: en cuanto representación de la población excluida de los discursos burgueses de la *Belle Époque*, como marca del hibridismo cultural brasileño de la intelectualidad de las décadas de 1920 y 1930 y como cronista de las transformaciones urbanas de la primera mitad del siglo XX.

ABSTRACT:

This article discusses the importance of samba as a key to interpret the city of Rio de Janeiro in the first decades of the twentieth century. To do so, we start with two crucial moments of urban transformation in the city: the Passos Reform and the Agache Plan, as exemplary periods of the transformation of the samba from marginal to urban chronicler. The samba will be presented under the following topics: as a representation of the population excluded from the bourgeois discourses of *Belle Époque*, as a mark of Brazilian cultural hybridity in the intellectuality of the 1920s and 1930s and as a chronicler of urban transformations of the first half of the 20th century.

1. O samba como chave de leitura

Da singularidade das correspondências pessoais à pândega espalhafatosa dos discursos políticos em público, são inúmeros os temas que já se prestaram como ferramenta ao ofício de ler e interpretar a cidade do Rio de Janeiro, uma cidade que, do fim de século às primeiras décadas do século XX, se despedaçava ao ritmo voraz das transformações urbanísticas que a modernidade impunha. Se podemos ler a cidade a partir de diferentes óticas, neste artigo o cenário urbano será visto a partir do lugar do samba. E porque o samba? O samba é um ritmo híbrido que nasce nos espaços não oficiais ou excluídos da cidade (subúrbios, favelas e terreiros) tocados por músicos populares que carregavam o estigma da malandragem, da vadiagem e da ilegalidade em festas e encontros que a sociedade burguesa desqualificava sob a tutela do combate a orgia, a desordem, em defesa da moral da família burguesa, social e economicamente sintonizada com a elite europeia, em particular a francesa. Por essas características o samba é o grande antagonista eleito pela elite carioca, o vilão da modernidade, o monstro que se quer extirpar das ruas de uma cidade que sonha em ser Paris.

A importância do samba, como expressão social e afetiva do indivíduo pobre e negro oriundo das favelas cariocas é indiscutível. Primeiro pela forma como opera signos da solidão/exclusão reservada às classes populares no Brasil, em sua luta por ocupar espaços e quiçá legitimar-se. Segundo pelo próprio estilo musical, paradoxalmente alegre e melancólico, expressão de uma época em que o compositor popular era vítima de perseguições policiais e de ações discriminatórias por parte da elite intelectual e econômica. Exploraremos no artigo em mais detalhe a primeira questão, que se coloca no limiar entre o processo de legitimação do samba e sua maneira de enfrentar através de pequenos golpes a sua condição marginal.

Em se tratando dos signos de exclusão, Mendes Junior (2015) expõe relações entre o discurso oficial e marginalidade, para além da percepção de adesão ou de enfrentamento. A percepção de adesão apaziguadora é ilustrada pelo encontro icônico de Gilberto Freyre com Donga e Pixinguinha e pela imagem do “biombo cultural”, (Vianna, 1995; Sandroni, 2001). Ambas as imagens sugerem certa porosidade e infiltração entre valores da burguesia e das classes populares. A percepção de enfrentamento, enquanto posição de ruptura entre cultura popular e erudita, expressaria esse autoexílio do discurso oriundo das classes populares como modo de defender e preservar a “pureza” da cultura popular frente as ameaças da influência da cultura burguesa, seja erudita, seja de massa (Tinhorão, 1969).

Nesse artigo buscamos perceber nuances nessas relações focadas especificamente nas questões urbanas ligadas às mudanças propostas pelas reformas. Compreendemos que um primeiro conjunto de discursos expressos no samba expressaria uma relação de emulação da moral e da estética da elite. O objetivo desses discursos parece ser se destacar dentro da classe popular, a qual pertence, se legitimando como um autêntico “barão da ralé, que se apresenta como mais “moderno e civilizado” que seus pares. O segundo grupo de discursos propõe enfrentamentos “astutos”, que buscam ridicularizar a moral civilizatória e produtivista da burguesia, mas sem necessariamente propor ações de enfrentamento claro, muito menos revolucionário. Essa compreensão do samba como discurso que opera em diálogo, com diferentes graus de tensão, (não necessariamente hibridizado) com os discursos hegemônicos será fundamental para a leitura que faremos sobre o modo como o samba narra as mudanças na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.

A segunda questão diz respeito à solidão descrita no samba, que nos orienta para duas possibilidades de interpretação. Primeiro, deve-se considerar a popularidade e respeito que

PALAVRAS-CHAVE

Samba; cidade;
cultura popular;
urbanidade;
planejamento
urbano.

PALABRAS CLAVE

Samba; ciudad;
cultura popular;
urbanidad;
planificación
urbana.

KEYWORDS

Samba; city;
popular culture;
urbanity; urban
planning.

Recibido:
26/04/2018

Aceptado:
02/07/2019

o compositor de samba desperta em seus pares sociais à época, malandro, prostituta, pedinte, operário, estivador, ambulante, biscateiro, moradores de favelas, cortiços e demais áreas desvalorizadas da cidade, como os bairros populares dos subúrbios. É pouco provável que tais compositores compartilhassem da mesma solidão misantrópica que inspirou os poetas parnasianos, pelos idos do século XIX, isolados e físicos em seus bolorentos quartos de pensão, definindo pela atenção de donzelas inalcançáveis da alta sociedade oligárquica. A solidão do compositor popular carioca, nas primeiras décadas do século XX, é outra. Ao mesmo tempo em que trata de desilusões amorosas, encontros e desencontros da vida particular do sambista, a solidão do samba expressa sentidos de exclusão social em territórios que também funcionam como defesa contra a violência oficial do Estado. Um isolamento promovido pelas políticas públicas de higienização e embelezamento da cidade, medidas de aburguesamento do espaço público que se estendem desde a Reforma Passos (1902-1906), passando pelo Plano Agache (1928-1930), até a urbanização de Copacabana, iniciada ainda na década de 1920 com a construção do hotel de luxo Copacabana Palace.

O período histórico compreendido entre as primeiras décadas da virada dos séculos XIX e XX e as subsequentes décadas de 1930 e 1940 comporta um ponto de inflexão do poder no trato da cultura popular, em particular com o samba urbano. Se durante as primeiras décadas da República a voz popular do samba é excluída e marginalizada nos circuitos de produção da cultura formal, a partir do Estado Novo, ela vai ser catapultada à condição de ícone nacional. O samba de norte a sul do país assume a função de instrumento de unificação do território e do povo, símbolo da soberania nacional. Entendendo a cidade do Rio na primeira metade do século XX, não só como capital federal da república, mas, como capital cultural do país, investiga-se a mudança das relações entre o poder formal, exercido pela polícia, pela política, assim como, por certa intelectualidade urbana, em contraste com o discurso do cancionero popular expresso no samba. Essas mudanças de olhar para o samba e a *partir* do samba serão discutidas a seguir.

2. A Belle Époque tropical e o lugar do (batuque) marginal

As primeiras décadas do século XX, começando com a Reforma Passos, são caracterizadas por uma grave crise habitacional, sem paralelos na história da cidade. Essa crise atinge em cheio a camada mais pobre da população, através da demolição de inúmeros casarões de cômodos, cortiços e pensões que se prestavam como moradia a população de poucos recursos. Os processos de interdição e demolição desses, inspirados na Reformas parisienses do Barão de Haussmann, ocorrem sob justificativas de base urbana e médica: higienização, modernização, embelezamento da cidade. Essas reformas tiveram como consequência direta o deslocamento e reacomodação de um enorme contingente populacional, principalmente da população pobre do Centro da cidade, ou para a periferia, enfrentando a falta de infraestrutura mínima de transporte, saneamento, oferta de emprego, educação, segurança e saúde, ou para a favela cujas condições não eram nem um pouco mais animadoras, apesar da centralidade dos morros, o que aumentava as chances de acesso a algum tipo de trabalho.

Os executores dessa transformação se apressaram em classificá-la de regenerativa, apoiados no discurso científico e progressista característico das renovações urbanas do período sob o signo da modernização recente da cidade de Paris. Seus adeptos defendiam a europeização da sociedade a partir dos valores de uma burguesia emergente que nega e envergonha-se tanto das tradições de origem popular, quanto de consequências étnico raciais da sociedade brasileira oriundas da miscigenação, mirando simbolicamente os *boulevares haussmannianos*. As imagens românticas do século XIX relativas aos tipos caboclo, mulato, cafuzo, mameluco, sem falar do negro e do índio da literatura de José de Alencar, cedem lugar ao ideal branco e europeu - se possível com leve sotaque francófono.

O processo de “modernização” da cidade, capitaneado por Pereira Passos, incluía o embelezamento e o saneamento higienizador do centro da cidade, mas também mirava numa “civilização” dos hábitos, o que incluía no “bota-abixo” do cortiços a remoção da população pobre. Parte dessa população buscará abrigo nos morros, constituindo um dos espaços mais emblemáticos do Rio de Janeiro especialmente como reduto do samba: as favelas.

Aos olhos da burguesia, a favela seria um lugar a ser evitado, um território ilegal, transgressor e perigoso. A favela é estigmatizada por uma burguesia que não a reconhece e que sequer percebe o crescimento das casas de pau, de barro, de zinco e latas de querosene que se erguem silenciosas nos morros. Casas que materializam um Brasil teimoso, de quilombos e remanescentes da senzala. Um lugar descrito pela crônica “Os livres acampamentos da miséria”, de João do Rio, como exótico, misterioso, de gostos cítricos e apimentados, de gestos e maneirismos malemolentes a caminhar sem tino ao ritmo dos batuques. O sincopado dos tambores desafia o som repetitivo das máquinas de tear de nosso capitalismo tardio. O bonde e as fundições a impulsionar o frenesi urbano de forma obediente e disciplinada. A modernidade feérica, tão desejada pela sociedade burguesa, contrasta com o meio da mata escura da favela cercada pelas luzes da cidade moderna. O teimoso batuque mantém-se quase inaudível por sob o estalar do carvão e da madeira queimada nas carenas de ferro dos vapores que chegam do mar trazendo as novidades do mundo civilizado. Mas o batuque aos poucos faz-se ouvir, e insiste, traduzindo o desejo das vozes que ali se escondem.

É cronicamente característico e justificável que o primeiro samba gravado, “Pelo telefone”, de Donga, em 1917, fale não só de um instrumento da modernidade, o telefone, como também expresse a comunicação ilícita entre o mundo marginalizado e ilegal do samba e do jogo (“o chefe da *folia* pelo telefone manda avisar...”) e o mundo oficial da ordem burguesa e da legalidade (“o chefe da *polícia* pelo telefone manda avisar...”). Antes ainda do samba se fazer criar, em 1899, Chiquinha Gonzaga daria o primeiro grito de liberdade de uma cultura estigmatizada e restrita às franjas da sociedade, e que agora pedia passagem para se apresentar no Palácio da República, não sem a reprovação pública da intelectualidade¹: “Ô abre alas que eu quero passar, eu sou da lira, não posso negar...”

Se em termos urbanísticos os “miasmas” a serem destruídos são as aglomerações de habitações excessivamente populosas e insalubres, em termos civilizatórios o maior inimigo da ordem burguesa da sociedade em processo de modernização capitalista será o ócio, precisamente o das classes populares. Contra esse ócio, a ordem burguesa arma-se de forma sócio espacial, de cima para baixo, da elite para as classes populares, e de dentro para fora, do centro para a periferia. Augusto Malta, fotógrafo contratado pela prefeitura para registrar o processo de transformação durante a reforma de Pereira Passos produzirá uma síntese desse desejo de reformar a cidade, mas também seus moradores. Ao fotografar as áreas a serem demolidas, Malta procurava registrar igualmente as práticas cotidianas consideradas indesejáveis. Enquanto suas fotografias das áreas renovadas costumam apresentar um cenário ordenado e passeios burgueses pelos novos bulevares, ao fotografar o que se deveria demolir (ou “passar a picareta”, como diz em um de seus comentários às fotos), faz questão de incluir os frequentadores ociosos dos bares e os maltrapilhos moradores amontoados nos cortiços, o oposto do trabalhador, desejado pela sociedade burguesa. O “saneamento moral” passará por legislações, normas e sanções que colocarão o pobre em conflito com a modernização proposta pela prefeitura e abraçada pela burguesia.

Demonstração do delírio autoritário das elites no período (...) foi a criação de uma lei de obrigatoriedade do uso do paletó e sapatos para todas as pessoas, sem distinção, no Município Neutro. O objetivo do regulamento era pôr termo a vergonha e a imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade. O projeto de lei chegou a passar em segunda discussão no Conselho Municipal e um cidadão, para o assombro dos mais céticos, chegou a ser preso ‘pelo crime de andar sem colarinho (Sevcenko, 1989, p. 33).

Durante as duas primeiras décadas do século XX, as relações interdiscursivas do batuque com o discurso dominante expressavam-se de forma mais direcionada para a polícia que atuava no controle dos espaços públicos e do corpo do pobre. Enunciados como “Pelo telefone” (Donga, 1917), “Quando a polícia vier” (Baiana, 1915), “Paladinos da Cidade Nova” (Neves, 1912b), expressam invariavelmente a relação entre o pobre e a polícia. A primeira canção trata do espaço público da viração, do jogo ilícito, “O chefe da polícia pelo telefone mandou avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar”. A segunda, do espaço privado, inadequado para os padrões morais da sociedade aburguesando-se: o refrão “quando a polícia vier e souber, quem paga a casa pro homem é a mulher” expressa a condição de um lar fora do padrão patriarcal e que por isso deve receber a visita da polícia. A terceira canção fala do controle da festa e do corpo também sob a tutela da moral: “Eu vou beber eu vou me embriagar, eu vou fazer barulho pra polícia me pegar”. Nos

três casos a polícia é citada explicitamente como o discurso localizado no contexto que mais nitidamente interfere e obriga a adoção de certa estratégia de sobrevivência do nascente samba.

Parece bastante claro que a perseguição sofrida pela cultura popular por parte do poder público passava por transformar o escravo do século XIX no trabalhador livre e remunerado do início do século XX. A ideia do aburguesamento da cidade se via ameaçada, segundo a visão da elite dominante, pelo comportamento arredo de um tipo social expresso pela figura do malandro que se opunha ao padrão de vida burguês baseado na disciplina do trabalho, na ordem, na lei e na moral familiar.

Para o liberto se tornar bom cidadão deve significar, acima de tudo, amar o trabalho em si, independente das vantagens materiais que possam de aí advir. Educar o liberto significa transmitir-lhe a noção de que o trabalho é o valor supremo da vida em sociedade; o trabalho é o elemento supremo da vida civilizada (Chalhoub, 1986, p. 47).

Assim o primeiro discurso de dominação posto em prática pelo poder vigente é o que busca confundir a ideia de liberdade com a de libertinagem, levando o samba, que nasceu junto com as reformas de Pereira Passos, a tomar a posição do libertino, do inconforme, daquele que desafia os códigos e a autoridade.

A polícia não quer que eu sambe aqui.
Eu sambo ali. Sambo acolá (Neves, 1912b).

Na ótica burguesa, se o trabalho civiliza, ao samba, caberia o estigma da degeneração e do atraso que, depositado no ventre civilizado da sociedade burguesa, servia para aprofundar o abismo que separava o Brasil da Europa. O malandro surge como imagem do degenerado, em quem a sociedade burguesa deposita os males do atraso. O Malandro de Eduardo das Neves (1912) trabalha de dia e a noite toca e dança. Sequer essa dualidade é aceita. Tudo que possa interferir na eficiência e civilidade do trabalhador deve ser combatido.

Eu estava no botequim ao lado de uma mulata
Chegou um major na ronda e acabou com a serenata
Era grito de socorro e toda gente a gritar
Pegue o desordeiro não me deixe ele escapar
(...)
De dia prego calçada de noite eu faço arrelia
Me chamam quebra calçada
Prega e canta Ave-Maria (Neves, 1912a).

A barbárie expressa pela desordem da vadiagem, da orgia e do ócio ameaça os valores da família burguesa. Por essa lógica, ao pobre, negro e mestiço, não caberia propriamente ser civilizado, mas ser domesticado, higienizado. Em síntese, o pobre é castigado pelo pecado inventado pelo rico, haja visto que a falta de emprego e o excedente de oferta de mão-de-obra só não eram maiores que a falta de moradia, desencadeada pela reforma de Pereira Passos, que atira às ruas, exclui, expolia e segrega uma considerável fatia da população pobre da cidade que morava em casas de cômodos estalagens e cortiços devidamente postos abaixo sob justificativas higienistas e de embelezamento da cidade.

É claro que, sempre que pôde, o batuque tratou de dar o troco e provocar os valores da burguesia e do progresso, repercutindo em letra e canção a incompetência do poder público e da elite preconceituosa. Voltemos ao que se estabeleceu historicamente como sendo o primeiro samba gravado. Em 1916, Aureliano Leal, o então, chefe de polícia da cidade do Rio de Janeiro ordenou que os infratores, donos das casas de jogo e apostas, fossem avisados com antecedência e pelo telefone, sobre as operações de apreensão do material usado no jogo de roleta. A atitude antiética e corrupta do chefe de polícia acabou gerando uma letra extraoficial da música “Pelo telefone” de Donga, a chamada “versão do povo”, como ficou conhecida.

O chefe da polícia, pelo telefone, mandou avisar
que na Carioca tem uma roleta para se jogar,
ai, ai, ai, o chefe gosta de roleta ó maninha,
ai, ai, ai, ninguém mais fica forreta é maninha,
Chefe Aureliano, sinhô, sinhô,
é bom menino, sinhô, sinhô,
prá se jogar, sinhô, sinhô,
de todo jeito, o bacará, o pinguelim é tudo assim.

Através de uma crítica irônica e sarcástica, o samba revida e resiste a processos de exclusão e domesticação de forças difusas presentes nas classes populares urbanas, denunciando paradoxos dentro do discurso moralista de adesão ao trabalho. *A Belle Époque* corresponde ao período que se segue à abolição. Sobre esse período pós-abolicionista, Cunha (2001) argumenta que a meta da abolição, antes de ser alcançada, mantinha coesa a elite republicana e abolicionista na crença discursiva de que a partir do reconhecimento de todos como cidadãos livres, a tão sonhada unidade do povo naturalmente se expressaria. Porém, essa interpretação da elite não se sustentou e o que se seguiu do episódio abolicionista foram mais diferenças, marcadas por múltiplas singularidades culturais e heterogeneidades sociais que até então operavam longe das ruas e do olhar civilizatório, encobertas sob o manto escravista. Frente esse fenômeno, a elite divide-se e testemunha a cizânia de seus discursos e opiniões sobre como lidar com a liberdade dos “novos cidadãos”, ainda que a “sinhá moderna” das primeiras décadas prefira manter o batuque longe da sua cozinha.

Batuque na cozinha sinhá não quer.
Por causa do batuque eu quebrei meu pé.
Não moro em casa de cômodo não é por medo não.
Na cozinha muita gente sempre dá em alteração (Baiana, 1923).

Sem trabalho e sem moradia restou ao pobre ocupar os morros como opção à distância e ao isolamento dos subúrbios da zona Norte. Nos morros se cria uma cultura de excluídos que, na cidade, só encontraria eco no conjunto de bairros de resistência da cultura negra conhecidos como “Pequena África”, Saúde, Gamboa e terreiros da Praça Onze, além do Estácio e de Vila Isabel, habitados por operários e pela pequena burguesia do comércio de secos e molhados, armazéns e botequins. Trata-se de um Rio expresso em ruínas, camadas geológicas, invisibilidades da cidade, um Rio de Janeiro que se reconfigura na forma dos escombros da nova metrópole.

A partir da década de 1930, dois caminhos se abrem para o samba: o de esgarçamento da cidade reservada aos sambistas, ao samba e o carnaval, explicitando precariedades e opressões determinadas pelo planejamento urbano; e o de sua ascensão como parte da identidade nacional, que remodela a relação das elites com o cancionero popular, escamoteando a visibilidade da marginalidade do samba. Discutiremos a seguir esses dois percursos.

3. O samba como cronista da cidade

Se é possível afirmar que o samba nasce paralelamente às primeiras iniciativas de remodelamento urbano e à expulsão e deslocamento das populações do centro da cidade para bairros distantes ou para as favelas, nas décadas de 1930 e 1940 o samba começa a assumir uma posição de cronista da cidade, cantando as mazelas geradas pelo urbanismo, cuja ação desloca os pobres pelos espaços marginais da cidade e cuja inação condena os lugares do samba à precariedade.

Minha cabocla a favela vai abaixo,
quanta saudade tu terás desse torrão
Da casinha pequenina de madeira que nos enche o coração
Que saudade ao nos lembramos das promessas

que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar por nós
da malandragem e pelo morro da Favela
Vê agora a ingratidão da humanidade,
o poder da flor somítica, amarela
Quem sem brilho vive na cidade
impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela (Sinhô, 1927).

O samba de Sinhô fala da remoção do morro da favela planejada pelo urbanista francês Agache. Este samba diz muito sobre o antagonismo entre cidade e morro, ricos e pobres que disputam o espaço urbano carioca, mas também da territorialidade restrita ao samba. O Plano Agache², primeiro grande plano urbanístico de fato destinado à cidade do Rio de Janeiro, tinha como um dos seus princípios a sedimentação dos subúrbios no entorno do sistema ferroviário onde os trabalhadores morariam sob controle do Estado e do patrão, e para tanto visava a destruição por completo das favelas já que para Agache “a sua lepra suja a vizinhança das praias e os bairros mais graciosamente dotados pela natureza (...)” (Agache, 1930). O samba de Sinhô ainda não propõe enfrentar, seja com revolta ou ironia, o poder hegemônico constituído pela ação de planejamento. Lamenta, ainda entre pares e em tom quase nostálgico, o desmanche do morro, mas não destaca até então um agente concreto da ação.

A favela, que acomoda a população pobre removida do centro pela reforma de Pereira Passos, será alvo das transformações da década de 1930, e aparecerá cada vez mais nos sambas. Da perspectiva do samba, as suas condições precárias de moradia serão cantadas ao mesmo tempo que se falará da favela como lugar autorizado do samba³. Oriundos das remoções iniciadas por Pereira Passos, os moradores dos morros afirmarão seu lugar sempre no tensionamento com a explicitação da precariedade e da vulnerabilidade aos humores do poder público, que se apresenta ora como a polícia, ora como planejador urbano que os remove e ameaça continuamente.

O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu
E também vão sumindo, as estrelas lá no céu
Tenho andado tão mal, *a minha cama é uma folha de jornal*
Meu cortinado é o vasto céu de Anil e o *meu despertador é o guarda civil* (Rosa, 1930).

Como já afirmamos, a questão urbana passa a ser tema recorrente no samba na década de 1930, inclusive com menção direta ao Plano Agache e sua “remodelação urbana”, transformando o samba numa espécie de cronista das transformações da cidade a partir de suas diferentes consequências. A ideia de remodelação urbana para o embelezamento da cidade fica clara para o samba, que percebe, tal qual ocorrera nas remodelações de Pereira Passos no início do século, que não há lugar para a “feia” favela na cidade dos urbanistas. Aos poucos, seu enfrentamento passa a nomear ironicamente seus antagonistas como Agache e seus planos de embelezamento da capital.

Já chegou o Seu Agache quem quiser que fale mal,
vai fazer dessa cidade uma linda capital,
seu Agache anda solto e preparado
quem for feio fuja dele pra não ser remodelado,
encontrei na prefeitura uma velha encarquilhada
procurando o seu Agache para ser remodelada (Castro, 1927).

O esquema de Agache para a região do centro intencionava interligar três eixos viários de grande porte: a avenida Rio Branco, a avenida Mem de Sá (ambas resultado das reformas de Pereira Passos), e uma nova avenida a ser construída conectando a Praça da Bandeira com o porto, que viria a ser a avenida Presidente Vargas. Ainda que o Plano Agache não tenha sido implantado, deixou raízes profundas nas ações urbanísticas adotadas na cidade posteriormente, principalmente como diretriz urbanística que se consolida na década de 1940. Dentre as ações que já estavam previstas no Plano e que afetaram principalmente a

região central do Rio de Janeiro podemos destacar a abertura da avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944 e a derrubada do morro de Santo Antônio, na década de 1950.

Se desde as reformas da *belle époque*, o morro vai estar em constante ameaça, povoando o samba dos medos do desalento, no mapa da cidade “formal” alguns lugares serão expressivos para o samba. A partir da nova leva de transformações urbanas incitadas pelo Plano Agache e estruturadas sob a égide do Estado Novo, alguns desses lugares serão também ameaçados. Um dos exemplos mais significativos é o da Praça Onze, região onde ficava a casa da Tia Ciata e o lugar onde teve início o desfile anual das escolas de samba, em 1933, sendo considerada o “berço do samba”.

Como parte das demolições relativas à construção da avenida Presidente Vargas, a Praça Onze sofre um encolhimento. Juntamente com a proibição dos desfiles das escolas na praça, a ameaça de desaparecimento do lugar, marco afetivo do carnaval carioca, é cantada em diversas canções, como *Praça Onze*, emblemática composição de Grande Otelo e Herivelto Martins (1942): “Vão acabar com a Praça Onze, não vai haver mais escola de samba, chora o tamborim, chora o morro inteiro, guardai os vossos pandeiros guardai, porque a Escola de Samba não sai”. Ou ainda:

Acabaram com a Praça Onze,
demoliram praça de rua que eu sei,
derrubem todos os morros,
derrubem meu barracão,
silenciar a Mangueira, não (Martins & Otelo, 1943).

Habitados a serem removidos, remodelados, expurgados da cidade formal, os moradores do morro reivindicam ao menos a permanência do samba e do carnaval, reduto das memórias urbanas silenciadas pelas sucessivas reformas.

Eu vi a Favela desaparecer,
eu vi a Lapa se transformar
eu vi morrer a Praça Onze,
eu vi tudo isso sem reclamar,
mas felizmente com o samba
ninguém pode acabar
pois nele existe uma lembrança singela
da Praça Onze, da Lapa e da Favela (Marques Junior & Pinto, 1944).

Os lugares de memória do samba, descaracterizados pela ação dos urbanistas, serão louvados em inúmeros sambas, que compreendem a existência de uma outra memória, praticada nas escolas de samba, através da cantoria e do pandeiro, mas que se quer fazer ouvir na cidade formal.

Eu vou mandar
na parede daquele edifício pregar
uma placa de bronze
para render a minha homenagem a Praça Onze...
na placa eu quero três nomes consagrar
Herivelto, Cartola e o saudoso Noel,
que sempre defenderam os nomes de morro
e de Vila Isabel,
salve a Praça Onze
teus nomes vão ficar gravados no bronze (Costa & Mutt, 1947).

A abertura da avenida Presidente Vargas será cantada tanto pela nova feição dada à cidade pela avenida, cuja obra demoliu cerca de quinhentas edificações do centro da cidade, mas também pelos efeitos que suas

obras produziram no desfile das escolas de samba. O samba pergunta se ao ser retirado da Praça Onze, seu tradicional reduto, teria seu lugar garantido na Avenida, álibi para a destruição de parte de sua memória.

*Lá vem a nova Avenida remodelando a cidade
rompendo prédios e ruas os nossos patrimônios e saudades
é o progresso e o progresso é natural,
a União das Escolas de Samba
respeitosamente faz o seu apelo,
três e duzentos de selo,
requereu e quer saber
se quem viu a Praça Onze acabar
tem direito a Avenida em primeiro lugar,
nem que seja depois de inaugurar (Martins & Otelo, 1943).*

*a Escola de Samba assistiu a cidade nascer,
aquele requerimento que o nosso chefe mandou
a escola inteira de samba endossou
pedimos deferimento e ninguém ligou
por isso a Escola de Samba não sambou,
mas esse ano a escola parece que vai sair,
se você Avenida consentir (Martins, 1944).*

O carnaval a pedir espaço, já ciente da sua importância para a cidade, como iremos discutir adiante, irá oscilar do tom de ameaça à subserviência com os poderes institucionalizados. Aqui o samba é o lugar do “fraco”, que teme afrontar os poderes, ainda que siga reivindicando seu espaço.

*Se a turma lá do morro fizer greve e não descer
a cidade vai ficar triste carnaval vai morrer,
todos os morros estão querendo saber
qual é a ordem que tem que prevalecer,
se as escolas não tiverem liberdade
carnaval vai ser no morro ninguém desce pra cidade (Martins & Oliveira, 1936).*

*Ai seu prefeito da cidade,
por favor, não leve a mal,
nós pedimos com muito respeito
seu auxílio para o nosso carnaval,
o carioca passa mal o ano inteiro,
mas nesses dias quer bater o seu pandeiro,
nessa festa que alivia a nossa dor,
por favor, seu doutor (Borges, 1947).*

Além da Praça Onze, a demolição do morro de Santo Antônio na década de 1950 irá marcar o imaginário do samba como ameaça constante a todos os morros. Havendo sido um dos primeiros morros ocupados por favelas, sua derrubada além de desalojar os moradores, marcou um novo ciclo de medo da remoção.

*Ai a quem eu vou pedir socorro,
estão botando abaixo o morro
e eu não tenho onde morar
se eu fosse sozinho eu não ligava,
a Maria e as crianças onde é que vão ficar? (Brasil & Tourinho, 1955).*

*Eu soube que venderam
o morro de Mangueira
que bobagem que asneira,
ficou sem teto a gente lá do barracão,
nem respeitaram a velha tradição (Martins, 1945).*

Se o samba canta as transformações em marcha com as renovações da cidade e seus desdobramentos no carnaval, canta também as dificuldades enfrentadas diariamente como resultado do espraiamento da cidade, que empurra os trabalhadores para mais longe, com as demolições das moradias populares no centro.

*Tá vendo como é que dói,
trabalhar em Madureira
viajar na Cantareira
e morar em Niterói,
vou aprender a nadar
eu não quero me afogar (Silva & Warthon, 1960).*

A falta de estrutura da cidade de quem vive na favela é cantada no samba com a ironia de quem está atento aos jogos que o poder estabelece com o morro, prometendo e não cumprindo uma “cidade maravilhosa”: “Rio de Janeiro, cidade que me seduz, de dia falta água, de noite falta luz” (Martins & Simon, 1954). Os acordos, conchavos e acertos entre morro e asfalto produzirão também uma série de denúncias sarcásticas.

*O morro todo comprou
uma lata nova pra inaugurar
uma bica lá no asfalto
cortaram a fita que discursseira
e quando acaba não tem água na torneira,
só vendo a cara que ficou o Claudionor,
foi o cabo eleitoral do doutor vereador
que ganhou as eleições com o voto de Mangueira
veio inaugurar a bica não tem água na torneira (Palma & Antônio, 1955).*

Se por um lado, nas décadas de 1930 a 1950 o samba se consolida como cronista urbano, que canta suas mazelas, o amor aos seus lugares e a sua relação com o planejamento urbano; por outro, é nesse momento também que ele passa aos espaços oficiais e burgueses da cidade, pelas mãos da intelectualidade modernista do país. A eliminação da distinção entre morro e cidade como território do samba ocorre em paralelo ao choro pelos espaços tradicionais que vão sendo pouco a pouco reduzidos e desmontados.

4. Modernidade à brasileira e o samba como cultura nacional

A “favela é um exemplo de um resto de Rio de antes de Pereira Passos, pendurado por cima do Rio novo” (Freyre *apud* Vianna, 1995, p. 23). Esta citação data da década de vinte, pós Semana de 1922, quando as elites intelectuais, inspiradas pelos mesmos princípios do movimento modernista europeu, despertam para a importância da cultura popular, traduzindo-a sob um filtro modernizante e cosmopolita.

Obra de referência para os estudos do samba, em *O mistério do samba* (1995), Hermano Vianna evidencia o encontro entre intelectuais e sambistas que materializaria o início do fim do ostracismo e do isolamento imposto, pela classe dominante, ao samba e conseqüentemente ao pobre como produtor de discursos sobre a cidade. Gilberto Freyre teria protagonizado um encontro que expressa a ideia de Vianna.

Ontem com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, a tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira (Freyre *apud* Vianna, 1995, p. 27).

Assim Freyre narra sua introdução aos meandros do Rio, marcados pelo samba:

[...] me iniciei noutra espécie desses brasileirismos, no Rio por assim dizer afro-carioca e noturno. O Rio de Pixinguinha e Patrício. O Rio ainda de violões, de serenatas, de mulatas quase coloniais que à autenticidade brasileira acrescentavam, como as iaiás brancas de Botafogo e as Sinhás de Santa Tereza, uma graça que eu não vira nunca nem nas mulatas nem nas iaiás brancas do Norte. Era a graça carioca. Era o Rio de Villa-Lobos (Freyre *apud* Vianna, 1995, p. 26).

Peculiaridade bastante debatida da nossa modernidade à *brasileira*, essa busca por uma brasilidade no que se expressaria como um “Brasil profundo” marcaria nossa cultura moderna desde uma intelectualidade sociológica, da qual Freyre é expressão indiscutível, à arte moderna autodeclarada antropofágica e aos esforços de salvação de um “patrimônio cultural brasileiro”, sintetizados na figura transversal de Mário de Andrade. Oswald de Andrade, no “Manifesto Pau-Brasil”, de 1924 já incorporava as favelas à sua proposta de uma estética nacional: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.

É através desse intercâmbio de interesses entre intelectuais e expressões da cultura popular que *pari passo* vai se quebrando a solidão e o isolamento impostos ao samba enquanto expressão das classes populares. Porém, paralelamente a esse fenômeno de inclusão, o samba vai também sendo assimilado e se tornando ferramenta de expressão discursiva das elites intelectuais e da classe média branca cujo primeiro grande representante é o compositor Noel Rosa. O compositor oriundo da classe média de Vila Isabel põe em prática, a ideia de que o músico popular é o mediador cultural de mundos artísticos distintos. Rosa será uma espécie de síntese da disputa entre o morro e o asfalto, expressa na famosa pendenga com Wilson Batista, que afirmava o lugar marginal da favela e do batuque e reclamava o samba como exclusividade do morro. Batista contestará em várias canções a crítica à malandragem de Rosa e sua origem em Vila Isabel, distante do morro e da marginalidade a que o samba teria sido confinado até então.

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz (Batista, 1934).

Rosa buscará responder, também através de uma sequência de canções que tentavam desmontar a dualidade entre morro e asfalto e ampliar a territorialidade do samba.

Batuque é um privilégio ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia dentro da melodia (...)
O samba na realidade não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão sentirá que *o samba então nasce no coração* (Rosa & Vadico, 1933).

De certa forma, a solução encontrada pela cultura popular, em geral, e do samba, em particular, foi a de adequar-se também aos padrões da classe média e da sociedade capitalista burguesa, rendendo-se ao rádio, à indústria fonográfica, à medida em que se afasta dos signos marginalizantes sintetizados na figura do malandro.

Samba do partido alto só vai cabrocha que samba de fato
Só vai mulato filho de baiana e *a gente rica de Copacabana*
Dotô formado de ané de oro, Branca cheirosa de cabelo loiro (Pixinguinha & Baiano, 1932).

Como já discutimos anteriormente, a cultura da malandragem era, desde os primórdios do samba, o lado odiado, temido e combatido pelo poder formal. Seja através da repressão policial, seja pela exclusão ou isolamento social, o combate ao samba só será contestado pelo grupo de intelectuais contemporâneos de Freyre ao longo dos anos de 1920 e 1930.

A partir da convergência de forças operando sobre o cancionero popular, o samba, vai aos poucos sendo catapultado ao lugar de ícone da identidade nacional, síntese de um espírito de brasilidade que se prestaria a amalgamar culturas regionais servindo ao ideal nacionalista do Estado Novo de Vargas. Porém, nunca é demais lembrar que esse percurso foi lento e negociado com o poder do Estado e das elites burguesas. Esse aparente sincretismo social e cultural não se deu de forma tão democrática e livre de preconceitos.

O racha de caráter sócio espacial, sintetizado na discussão musical Rosa-Batista, se expressa em inúmeras canções que tratam da cidade partida entre zona Norte e zona Sul, centro e periferias, favelas e cidade formal.

Nasci no Estácio, fui educado na roda de bambas,
Fui diplomado na escola de samba...
Aqui no Estácio não posso mudar minha massa de sangue,
Você pode crer, *palmeira do Mangue não vive na areia de Copacabana* (Rosa, 1936).

Ora aderindo, ora provocando, é pela via desse dissídio de posições políticas, sociais e culturais que o samba vai ganhando voz e poder de expressão de tensões e possibilidades discursivas da cidade. Um bom exemplo disso é a marcha de carnaval “Cidade Maravilhosa”, de André Filho (1935), que acabou se transformando em hino extraoficial da cidade (“Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil, Cidade Maravilhosa, coração do meu Brasil”). Ou ainda a caçoadá ufanista de Alberto Ribeiro e Braguinha (1938) sobre a sociedade carioca francófona: “...Paris, Paris tens loiras mas não tens morenas, com tantas mulheres de olhos azuis, tu és a cidade luz, Paris, Paris, je’taime, mas eu gosto mesmo é do Leme”.

Apesar desse aparente apaziguamento, o lado marginal e excluído do discurso do samba continua presente. Compositores como Nelson Cavaquinho expressavam a voz dos excluídos, dos despossuídos, dos fracassados. O sucesso e o reconhecimento chegaram para Nelson tardiamente de forma contraditória. Mesmo depois de reconhecido como compositor, intérprete e instrumentista (muito por esforço de Cyro Monteiro e Beth Carvalho, artistas da classe média carioca) sua esposa continuou trabalhando como empregada doméstica para uma família em Copacabana, enquanto que ele próprio, foi reconhecido por admiradores tocando violão pelas mesas de restaurantes de Copacabana, defendendo um “tostão” ou um prato de comida. A tristeza lírica na poesia de Nelson Cavaquinho expressa a permanência do signo quase universal da perda até hoje presente no cancionero popular, mesmo em estilos distantes do samba como o *blues* e o *folk* norte-americanos.

Sei que amanhã quando eu morrer
Os meus amigos vão dizer
Que eu tinha um bom coração
Alguns até hão de chorar
E querer me homenagear
Fazendo de ouro um violão
Mas depois que o tempo passar
Sei que ninguém vai se lembrar
Que eu fui embora
Por isso é que eu penso assim
Se alguém quiser fazer por mim
Que faça agora (Cavaquinho & Brito, 1973).

Distante do Café Nice, os palcos de Nelson eram botecos como o Cabaré dos Bandidos, onde compôs o samba acima. Lugares baratos, “pés sujos”, onde as pessoas pobres e simples, como o próprio Nelson, se reuniam, para beber, cantar, namorar e, vez por outra trocar uns tapas e tiros. Por isso, consta na biografia de Flávio Moreira esta precisa afirmação que diz... “bem mais do que artista, Nelson era parte da cidade” (Costa, 2000, p. 136). Outro momento relevante da biografia é quando se relata o encontro, na década de 1960, entre Nelson e Tom Jobim, observando ali o encontro de dois países distintos: um rico e outro pobre. Um internacional, progressista, letrado, graduado, oficial e branco. Outro excluído, isolado, marginalizado, semianalfabeto, pobre e negro. Vale dizer ainda que enquanto Tom conhecia a fundo a música de Nelson Cavaquinho, Nelson, mal tinha ouvido falar em Tom Jobim. Este paradoxo expressa como a industrialização e o progresso decretam a morte do malandro.

O estilo lúdico-romântico de viver dessas capitais se modifica, as relações pessoais passam a ser mais formais e o próprio processo de urbanização virá a emprestar outra feição a elas tornando-as mais modernas e mais impessoais. Uma mudança cultural enfim, na qual a figura de malandros e boêmios românticos como Wilson Batista, entre tantos outros, passaria a ser uma espécie em extinção. Até mesmo os seresteiros amadores e eventuais das grandes cidades não sobreviveriam à urbanização e ao industrialismo no país. Sobraram apenas as lembranças, a memória e os registros deixados pelos boêmios românticos (Caldas, 1995, p. 34).

No período entre a malandragem mestiça e estigmatizada das primeiras décadas do século XX e a emergência do signo da Música Popular Brasileira (MPB), na década de 1960, explicitamente de classe média, universitária, urbana e politizada, o samba realiza o longo percurso que começa nos subúrbios, terreiros, morros, espaços da boemia e termina nas áreas burguesas, teatros, salões e universidades.

5. Considerações finais

Salve o morro do Vintém,
Pendura-a-saia que eu quero ver
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar (Valente, 1940).

Quando Assis Valente compôs “Brasil pandeiro” já durante o regime do Estado Novo e em plena sintonia com a política da boa-vizinhança promovida por Roosevelt, fechava-se um ciclo de perseguição, exclusão e isolamento da música popular. O que tentamos evidenciar é como e porquê o “pendura-a-saia” deixa de ser alvo de patrulhas e batidas policiais para se tornar um ícone nacional digno de menção aos primos ricos da próspera América do Norte. Ou ainda, porque o pandeiro, por vezes confiscado pela polícia⁴, não por se tratar de uma arma perigosa, mas por seu caráter simbólico, corruptível dos valores da moral burguesa, pôde ser colocado sem maiores cerimônias nas mãos do *Tio Sam*, que por sua vez, aprovou o tempero da baiana e a batucada de “ioiô” e “iaiá”.

Prestando-se como um instrumento da política nacional, o samba atinge seu apogeu no Palácio do Catete pela voz da portuguesa Carmem Miranda. Em 1941, Walt Disney vem conhecer as escolas de samba que desde o início da década de trinta já tinham seus desfiles patrocinados pelo governo. Da visita de Disney, obedecendo a política da boa-vizinhança de Roosevelt, concretiza-se a criação de um desenho (no qual o Pato Donald sobe a favela e dança ao som de “Os quindins de láia”, de Ary Barroso) e de um personagem, Zé Carioca, claramente inspirado no paradigma do malandro de morro de chapéu caído, lenço no pescoço, navalha no bolso e violão e pandeiro nos braços, o mesmo malandro que anos atrás seria tão duramente perseguido, temido e marginalizado pelo poder e pela sociedade burguesa.

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música nacional o Brasil tem sido, desde então, o Reino do samba (Vianna, 1995, p. 127).

Se, aparentemente, o governo, a economia nacional, a cidade do Rio de Janeiro e a cultura popular como um todo veem vantagens nessa nova condição do samba, vale perguntar, que tipo de vantagens específicas o pobre e o *ethos* da favela passam a usufruir sob essa nova condição de valorização da cultura popular e do samba em particular. O ponto de inflexão é que justamente nesse momento que o cancionero popular começa a tratar de temas do cotidiano, ora aderindo ao discurso e valores da elite, ora contrariando tais valores, é o momento em que mais a cultura popular é delegada a uma condição inferior. Os discursos do cancionero popular, a princípio, buscariam orientar-se, ideologicamente, segundo polos de afinidade/repulsa em relação aos valores repercutidos pelo discurso da elite, constituindo um jogo de disputas e negociações nos campos político, social e cultural. Mas, também pelo direito a disputar territorialmente a cidade, resignificá-la, pelo direito de ocupar, usar e dizer o que é ou como deve ser a cidade.

Seja na estigmatização da malandragem na sociedade da *Belle Époque*, seja na valorização do samba como cultura brasileira enquanto os espaços dos sambistas são arrasados pelo maquinário das reestruturações modernas, o lugar do samba persiste como lugar da “viração”. Não é à toa que a exemplo de Nelson Cavaquinho, que tocava por esmola e comida, Cartola chegou a ser flagrado pelo jornalista Sérgio Porto lavando carros em Ipanema na década de 1960, isso depois de já ter composto e gravado músicas como “As rosas não falam” e o “Mundo é um moinho”. Histórias tristes no mundo alegre do samba são muitas: Noel Rosa morre tuberculoso antes de completar trinta anos; Geraldo Pereira morre depois de uma briga na lapa com a travesti Madame Satã; João da Baiana morre aos 85 anos pobre e esquecido na Casa dos Artistas no Rio de Janeiro (espécie de asilo para velhos artistas abandonados pela família e pelo sucesso).

Se em alguns momentos o samba usa de astúcia para se opor aos poderes dominantes, em outros apazigua e é apaziguado pelo adoçamento dessas mesmas relações. No jogo entre o samba e a cultura erudita, sambistas e prefeitos reformadores, morro e asfalto, o samba parece gravado no espírito e na pedra da cidade. Demonstramos aqui como as transformações urbanas desdobram-se nas canções, demarcando e deslocando os lugares sem lugar do samba.

A quanto tempo eu não tenho onde morar
se é chuva apanho chuva se é sol apanho sol
Francamente pra viver nessa agonia
eu preferia ter nascido caracol
Levava minha casa nas costas muito bem
não pagava aluguel nem luvas a ninguém
Morava um dia aqui o outro acolá,
Leblon, Copacabana, Madureira ou Irajá (Texeira & Pan, 1951).

NOTAS

¹ É conhecido o discurso que Rui Barbosa proferiu desabonando o corta-jaca de Chiquinha Gonzaga por ter sido tocado no Palácio do Governo, desclassificando a música popular ao compará-la com a música erudita.

² O Plano urbanístico, intitulado “Cidade do Rio de Janeiro: Remodelação, extensão e embelezamento”, ou Plano Agache, foi elaborado no final da década de 1920, por Alfred Agache, por solicitação do então prefeito da cidade, Antônio Prado Júnior e apesar de não ter sido implantado efetivamente, foi de significativa importância para posteriores ações urbanísticas na cidade do Rio de Janeiro e no restante do país.

³ É perceptível também que nesse momento começa a surgir um importante conjunto de sambas que enaltecem a favela, como território dos afetos. Pelo escopo deste artigo não daremos ênfase a esta questão neste artigo, mas recomendamos sobre o tema a leitura de (obra de um dos autores, omitida para avaliação por pares).

⁴ Há pelo menos um caso célebre ocorrido com o sambista João da Baiana, que não compareceu à festa do Senador Pinheiro Machado por ter tido seu pandeiro apreendido pela polícia, quando se dirigia para uma festa na casa do dito Senador.

MUSICOGRAFIA

- Baiana, J. (1915). Quando a polícia vier. [Gravado por Dalila]. Em Canto Chorando / Quando A Policia Vier [LP]. Rio de Janeiro: Copacabana. (1968).
- Baiana, J. (1923). Batuque na cozinha [Gravado por Joel & Gaúcho]. Em 11.518-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon. (1937).
- Batista, W. (1933). Lenço no pescoço. [Gravado por Silvio Caldas]. Em 33.712-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor.
- Borges, A. (1947). Por favor seu doutor. [Gravado por Cyro Monteiro]. Em 80-0558-a [78RPM]. Rio de Janeiro: RCA.
- Brasil, C., & Tourinho, W. (1955). Velho morro. [Gravado por Carlos Filgueira] Em 120-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Polydor.
- Castro, A. K. (1927). Seu Agache. [Gravado por Sylvio Salema & Orquestra Victor Brasileira]. Em 33214-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor.
- Cavaquinho, N., & Brito, G. (1973). Quando eu me chamar saudade. Em Quando eu me chamar saudade [LP]. São Paulo: EMI. (1990).
- Costa, J., & Mutt. (1947). Placa de Bronze. [Gravado por Marion]. Em 12.745-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Cruz, H. (1942). Vida no morro. [Gravado por Odete Amaral]. Em 12.149-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Filho, A. (1935). Cidade Maravilhosa. [Gravado por Aurora Miranda & André Filho]. Em 11.154-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Lacerda, B., & Barcelos, A. (1932). Nasci no samba. [Gravado por Leonel Faria]. Em 13.416-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Parlophon.
- Marques Junior, A., & Pinto, M. (1944). O samba não morre. [Gravado por Quatro Ases e um Coringa]. Em 12.459-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Martins, F., & Simon, V. (1954). Vagalume. [Gravado por Violeta Cavalcante]. Em 13.582-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Martins, H. (1943). Laurindo. [Gravado por Trio de Ouro]. Em 12.257-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Martins, H. (1944). Eu dei bom dia. [Gravado por Trio de Ouro]. Em 12.524-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Martins, H. (1945). Venderam o morro. [Gravado por Trio de Ouro]. Em 12.651-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Martins, H., & Oliveira, D. (1936). Se o morro não descer. [Gravado por Araci de Almeida]. Em 34.040-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor.
- Martins, H., & Otelo, G. (1942). Praça Onze. [Gravado por Os Irapurus]. Em 80-0177-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor (1944).
- Martins, H., & Otelo, G. (1943a). Bom dia, Avenida. [Gravado por Trio de Ouro]. Em 12.406-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon (1944).
- Martins, H., & Otelo, G. (1943b). Mangueira não. [Gravado por Francisco Alves & Trio de Ouro]. Em 12.393-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Mesquita, C., & Boscoli, H. (1941). O morro começa aí. [Gravado por Joel & Gaúcho]. Em 12.011-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Neves, E. (1912a). O malandro. Em 108.379 [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Neves, E. (1912b). Paladinos da Cidade Nova. Em 108.755 [78 rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Palma, D., & Antônio, L. (1955). Bica nova. [Gravado por Jamelão]. Em 17.061-a [78rpm]. São Paulo: Continental.
- Pixinguinha, & Almeida, C. (1932). Samba de fato. [Gravado por Patrício Teixeira & Trio T.B.T. Em 33.585-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor.
- Ribeiro, A., & Vermelho, A. P. (1938). Paris. [Gravado por Carmem Miranda]. Em 11.613-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Rosa, N. (1936). O X do problema. [Gravado por Araci de Almeida]. Em 34.099-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor.
- Rosa, N., & Kid Pepe. (1930). O orvalho vem caindo. [Gravado por Almirante]. Em 33.734-b [78rpm]. Rio de Janeiro: Victor (1934).
- Rosa, N., & Vadico. (1933). Feitio de Oração. [Gravado por Francisco Alves e Castro Barbosa]. Em 11.042-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Santos, E. (Donga). (1917). Pelo telefone. [Gravado por Banda Odeon]. Em 121.313 [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Silva, B., & Warthon, E. (1960). Mambo da Cantareira. [Gravado por Gordurinha]. Em 17.784-a [78rpm]. São Paulo: Continental.
- Sinhô. (1927). A Favela vai abaixo. [Gravado por Francisco Alves]. Em 10.096-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Odeon.
- Teixeira, A., & Pan, P. (1950). Marcha do Caracol. [Gravado por Quatro Ases e um Coringa]. Em 80-0728-a [78 rpm]. Rio de Janeiro: RCA Victor.
- Valente, A. (1940). Brasil Pandeiro. [Gravado por Anjos do Inferno]. Em 55.267-a [78rpm]. Rio de Janeiro: Columbia (1941).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agache, A. (1930). *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão-Remodelação-Embelezamento*. Paris: Foyer Brésilien.

Caldas, W. (1995). *Luz néon, canção e cultura na cidade*. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda.

Chalhoub, S. (1986). *Trabalho, lar e botequim*. Rio de Janeiro: Brasiliense.

Costa, F. M. (2000). *Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Costallat, B. (1990). *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca.

Cunha, M. C. P. (2001). *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Mendes Junior, W. (2015). *Rasuras e Refrões: Derrida e Deleuze entre bambas, matutos e foliões*. Maceió: Edufal.

Rio, J. (1997). A rua. In R. Antelo (Org.). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rio, J. (2005). Os livres acampamentos da miséria. In R. Cordeiro Gomes. *João do Rio* (coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir.

Rodrigues, A. E. M. (2000). *João do Rio, o olhar de Flaneur na Belle Époque Tropical*. Rio de Janeiro: FGV.

Sandroni, C. (2001). *Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zaher Ed.

Sevcenko, N. (1995). *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense.

Tinhorão, J. R. (1969). *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM Editores.

Vianna, H. (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ.