



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO  
DISCIPLINA: MONOGRAFIA  
PROFESSOR ORIENTADOR: Severino Francisco  
ÁREA: Música Popular

**Samba, a voz do morro**  
**A história do Brasil do início do século XX sob o ponto de**  
**vista dos excluídos**

Vinícius Elias dos Santos Silva  
RA: 2036378/6

Brasília, Maio de 2007

Vinícius Elias dos Santos Silva

## **Samba, a voz do morro**

Monografia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof.: Severino Francisco

Brasília, Maio de 2007

Vinícius Elias dos Santos Silva

## **Samba, a voz do morro**

Monografia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Severino Francisco  
Orientador

---

Prof. Adriane Lorenzon  
Examinadora

---

Prof. Ana Pimenta  
Examinadora

Brasília, Maio de 2007

## **Dedicatória**

Aos meus pais, Sonia e Francisco, que sempre fizeram da educação a prioridade na minha vida. Aos meus avós Nazaré e João que foram também meus pais me criando e sendo exemplos de caráter e dignidade. E por último, mas não menos importantes, a todos os meus amigos, meus irmãos (Michel e Sandro) e demais parentes que me apoiaram e me ajudaram nessa vida.

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus, primeiramente. Graças a minha fé Nele tudo isso foi possível.

Agradeço a minha família. Pessoas que, por algum divino motivo, fizeram parte da minha vida e que sempre estiveram do meu lado em todos os momentos.

Agradeço aos meus colegas de classe, mesmo os que ficaram pelo caminho e traçaram novos rumos.

Agradeço ao Bruno, a Mariam e ao Luís, juntos formamos o Quarteto e fomos invencíveis. Agradeço ainda a Thayane, ao Cubano, ao Vinícius Brasileiro, ao Fred Linhares, a Tia Rosário, a Carol (irmã gêmea), a Dri (Loló) e a Maíra. Figuras que se fizeram importantes e fundamentais nestes quatro anos.

Agradeço ao professor Severino Francisco. Figura inigualável, de imensa sabedoria, alegria e humor que compartilhou comigo a paixão pela música e pelas coisas brasileiras. Agradeço também a todos os professores, mestres que tanto me ensinaram.

“Samba, eterno delírio do compositor  
Que nasce da alma, sem pele, sem cor  
Com simplicidade, não sendo vulgar  
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural  
O samba floresce do fundo do nosso quintal

Este samba é pra você  
Que vive a falar, a criticar  
Querendo esnoabar, querendo acabar  
Com a nossa cultura popular”

Sereno – Adilson Gavião – Robson Guimarães, “A batucada dos nossos tantãs”

## **RESUMO**

Samba, ritmo brasileiro nascido no meio da pobreza e da exclusão do Rio de Janeiro do início do século XX. Junto com o negro, foi reprimido e excluído pelo novo Brasil República. Começou-se então a retratar a realidade social da época, por meio do samba. Política, costumes, economia, sociedade e tudo que fosse possível ser, por meio do ritmo, transformado em crônica musical. Com isso, o samba ganha reconhecimento internacional e se torna orgulho e maior representante da brasilidade.

Palavras-chave: Samba, Crônica, Rio de Janeiro, Negro e Música Popular.

## Sumário

1 Introdução .....	8
2 Samba: uma caso de polícia .....	11
3 Pelo Telefone.....	16
4 Samba pra “francês” ver .....	21
5 Crônicas musicais .....	24
A Voz do Morro .....	24
Alegria .....	25
Minha Embaixada Chegou.....	26
Recenseamento.....	28
Ministério da Economia .....	29
Onde Está a Honestidade?.....	31
Acertei no Milhar .....	33
Assim não dá.....	35
Eu sou favela .....	37
6 Conclusão .....	39
7 Referências Bibliográficas.....	40

# 1 Introdução

A escolha do samba como tema do meu trabalho foi algo quase que natural. Primeiramente por ser uma pessoa extremamente apaixonada por música. Em segundo lugar por sempre querer saber mais sobre a história do negro no Brasil. Por isso o samba se tornou a melhor escolha, já que o ritmo mistura esses dois elementos e se torna o tema perfeito para o meu trabalho.

A princípio meu objetivo era o de analisar o samba como forma de comunicação social. Analisá-lo como sendo porta-voz das camadas mais pobres da sociedade carioca do início do século XX.

Mas depois de ler livros e ter muitas conversas regadas a samba, com meu orientador, mudei um pouco o foco do meu trabalho. Percebi que precisava “sambar” de outra forma. Minha nova meta seria analisar o samba como uma crônica da sociedade do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

O trabalho tem como metodologia a análise do discurso. Em um primeiro momento fazendo uma referência da bibliografia do tema. Nesta parte com o objetivo de contextualizar a trajetória do samba na história da música brasileira. Em seguida começam as análises de letras de alguns sambas.

Analisando essa produção feita por classes excluídas, como sendo uma crônica da sociedade sob múltiplos aspectos da sociedade brasileira. O objetivo é o de comprovar que o samba narra uma história brasileira, sob o ponto de vista dos excluídos.

O samba nasceria em um cenário ensolarado de floresta, montanha e mar do Rio de Janeiro daquele período. Cidade onde se encontravam as esperanças de um povo que vivia a recém-proclamada República, de um lado. E a indignação de quem viu a chegada de milhares de famílias negras à capital, do outro.

Com a abolição da escravatura os negros saíram em busca de melhores condições de vida. Chegaram ao Rio e levaram com eles sua cultura, sua religião e culinária. Logo eles representariam metade da população da cidade, uma metade excluída.

A primeira forma encontrada pela elite de afastar o negro foi tentando proibir suas manifestações culturais. A música e as religiões afro-brasileiras sofreram dura repreensão por parte da “outra” metade da sociedade. Os terreiros onde eram realizados os cultos aos seus deuses se tornaram mais do que um espaço religioso. Sua música, também, só podia ser expressa lá dentro.

Negros que circulassem pelas ruas cariocas com instrumentos musicais como pandeiros e violões eram presos. Sem saber ao certo por qual acusação, a expressão musical afro-brasileira era tida como um crime no Brasil do início do século XX. Os terreiros de religiões afro-descendentes passaram a ser abrigo para essa importante expressão da música popular.

Depois foram as famílias negras que sofreram. A maioria delas foi retirada do centro do Rio e levada para os morros e bairros mais afastados. A justificativa dada era a de que seria preciso civilizar a capital. E isso só seria possível afastando os negros do centro da cidade.

Mas os negros continuaram a fazer sua música, a professar sua fé nos terreiros e manter viva sua cultura. Surge então o samba, um ritmo derivado de inúmeros outros ritmos.

O samba se torna caso de polícia, é reprimido e mal visto pela elite carioca. O ritmo ia contra o que a alta sociedade queria para a capital. Fora da realidade brasileira a elite só reproduzia a música européia. Vivia conforme os costumes europeus, o que também excluía o negro e o pobre dos seus planos.

E é pelo samba, então, que os mesmos negros excluídos começam a satirizar e criticar a alienada sociedade carioca. Mais do que expressão popular o ritmo servia como manifesto. Tempos depois, franceses reconhecem o valor do samba e o apresentam aos brasileiros da alta sociedade.

Para essa mesma alta sociedade, um ritmo vindo de cortiços e terreiros, e feito por negros não poderia ser algo bom. Para os intelectuais franceses o samba era genial. Era o que havia de mais rico na musicalidade brasileira. E é nesse momento que os olhares estrangeiros se voltam para nossas “batucadas” e o país cai no samba e se rende a essa genialidade.

## 2 Samba: uma caso de polícia

No Brasil do início do século XX a paisagem do Rio de Janeiro começou a mudar de maneira vertiginosa. Em grande parte sua transformação era impulsionada pela abolição da escravatura (realizada em 1888) que levou muitos “ex-escravos” para a cidade. Capital da recém proclamada República, o Rio via os cortiços se espalharem pela cidade e junto deles o aumento da população negra.

No início da década de 1890 já havia mais de meio milhão de habitantes na cidade, sendo que apenas a metade era natural da capital. Segundo Diniz, o Rio atraía milhares de pessoas e se transformava no “epicentro político, social e cultural do país”. Diante do grande crescimento demográfico, a elite carioca queria tornar a capital em um lugar mais “civilizado”.

Era preciso ‘civilizar’ a capital federal, deixar no passado as feições coloniais materializadas nas pequenas ruelas, no saneamento precário, nos ‘batuques’ africanos pelas ruas, nas doenças contagiosas, nos cortiços e, claro, na sujeira generalizada que relegava à coadjuvação a bela tríade da natureza tropical: mar-floresta-montanha. (DINIZ, 2006: 15)

Começaram então a abertura de grandes avenidas, a destruição de cortiços e a erradicação da febre amarela e da varíola. Um pensamento baseado no modelo de pensamento da civilização européia. Ações que apenas mostravam o quanto a política governamental estava extremamente voltada para os interesses elitistas.

Modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era retirar do Centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios. A modernização do Rio caminhava de mãos dadas com a construção moderna da exclusão social. (DINIZ, 2006: 16)

Como em meados do século XIX metade da população da cidade era formada por negros escravos, a capital acabou se transformando no que André Diniz define como “espaço de identidade da cultura afrodescendente”. Para Diniz “esse foi um dos

motivos que levaram os negros baianos do pós-Guerra de Canudos a nela buscarem costumes, valores e hábitos familiares à sua história”.

Percebeu-se que, mesmo com as mudanças que o Rio vinha sofrendo, o “olhar da República” para o negro não havia mudado, mas se mantido igual ao “olhar do Império”. Marginalizado social e economicamente, instituições como escolas e fábricas excluía o negro para que pudessem estar compatíveis “com as exigências do mercado urbano”, como analisa Muniz Sodré.

Essa ‘desqualificação’ não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também cultural: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor de pele foram significados como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial. (SODRÉ, 1998: 14)

Essa “exclusão” levou os negros a reforçarem ainda mais sua cultura e sua forma de sociabilização, transmitidas pelas instituições religiosas afro-brasileiras. De acordo com Sodré “as festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversão, namoros, casamentos)”. A realização das festas acontecia, em sua maioria, na casa das *tias*, ou *tios* (como eram conhecidos), espalhados pela cidade.

As tias e tios eram famosos chefes de cultos (*ialorixás*, *babalorixás*, *babalaôs*) e sempre promoviam encontros de dança, além dos rituais religiosos (*candomblés*). Com as reformas urbanísticas muitos deles foram para uma região da cidade conhecida como Cidade Nova, mas que o compositor Heitor dos Prazeres nomeou de “Pequena África”. Hermano Vianna relata esse acontecimento da seguinte forma:

O Rio de Janeiro estava passando por intensas modificações urbanísticas, desencadeadas pela reforma de Pereira Passos, com a abertura da Avenida Central e a expulsão de muitas famílias negras e pobres (entre elas muitas famílias baianas que haviam se mudado para o Rio de Janeiro depois da Abolição da Escravatura, trazendo em sua bagagem o *candomblé* e vários ritmos do samba, que aqui foram transformados no samba carioca) do Centro da cidade para, num

primeiro momento, a Cidade Nova e, depois, para os subúrbios e favelas. (VIANNA, 2002: 113)

A Cidade Nova passava então a ter grande importância por reunir, na casa das tias, os pioneiros compositores do samba.

No Rio, o samba vicejou nas casas das “tias” baianas da praça Onze, no centro da cidade (com extensão à chamada ‘Pequena África’, da Pedra do Sal à Cidade Nova), descendente do lundu, nas festas dos terreiros entre umbigadas (semba) e pernadas de capoeira, marcado no pandeiro, prato-e-faca e na palma da mão. (SOUZA, 2003; 13)

Eram nas festas familiares realizadas nas casas que “tocava-se e dançava-se samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes”, lembra Muniz Sodré. Além de servirem como propagador do samba, as casas das tias também eram “redutos negros”.

André Diniz define as casas como sendo “espaços de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba”. Eram nessas casas que o samba podia ser tocado sem receio. Já que o samba e as manifestações de origem africana eram reprimidos pela polícia.

Apesar de certas manifestações populares sofrerem a coerção policial, as festividades continuavam a ocorrer, principalmente em certas casas de cultos de candomblé comandadas por lideranças de origem baiana. (CUNHA, 2004: 66).

Mas de todas as casas das baianas, a mais conhecida foi a de Tia Ciata. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (ou Aceata), mulata, casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornou chefe de gabinete do chefe de polícia no governo de Wenceslau Brás. A baiana era uma das principais lideranças dos negros na Cidade Nova. Comandava uma pequena equipe de baianas que vendiam doces e confeccionava trajes de baianas para clubes carnavalescos oficiais, o que fazia ser muito respeitada pela elite carioca.

Para Muniz Sodré “a casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda a estratégia à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição”. A casa abria suas portas para toda a diversidade carioca da época. Seja reproduzindo os mais variados estilos musicais (polcas, lundus, sambas e batucadas) em um mesmo espaço, ou sendo freqüentada por negros, mestiços, brancos, pobres e ricos.

Muniz Sodré traz em seu livro *Samba, o dono do corpo* uma entrevista com Ernesto dos Santos, o Donga. O sambista era um dos freqüentadores da casa de Ciata. Donga foi autor do primeiro samba a ser gravado, chamado *Pelo Telefone*. Questionado por Sodré sobre o motivo do primeiro samba só ter sido gravado em 1917, Donga aponta a repressão policial como um dos maiores motivos da tardia gravação do primeiro samba.

Porque o samba, considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido. (...) Os delegados da época, beaguins que compravam patentes da Guarda Nacional, faziam questão de acabar com o que chamavam os folguedos malta. As perseguições não tinham quartel. Os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. Mas isso só acontecia quando, por falta de sorte dos sambistas, não estava no serviço um dos piquetes do 1º ou do 9º Regimento de Cavalaria do Exército. (SODRÉ, 1998: 71)

Para Sodré apenas mais um capítulo na história do negro no país, “como em toda história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de freqüentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas”.

Mas a mesma sociedade que reprimia o samba o protegia. João da Baiana (filho de Tia Perciliana, uma das tias da “Pequena África”) foi protagonista de uma dessas histórias. O sambista sofreu com a repressão policial e recebeu apoio de um importante político da época.

Devido às boas relações que seu avô mantinha com pessoas importantes da elite brasileira, João da Baiana viu Irineu Machado, Pinheiro Machado e o futuro

presidente Hermes da Fonseca freqüentar os “sambas” na casa de sua mãe e das outras tias da região. O que acabava rendendo ao músico convites para animar festas da elite carioca.

Certa noite, João da Baiana foi convidado para ir a uma festa no palácio do senador Pinheiro Machado, um dos mandachugas da política na época. Acabou não comparecendo por ter sido preso pela polícia na Festa da Penha. Acusação: levava um pandeiro a tiracolo. Dias depois, o todo-poderoso senador quis saber por que João não aparecera em sua festa. Sabendo da história, Pinheiro Machado mandou fazer um pandeiro na loja Cavaquinho de Ouro, do seu Oscar, com a dedicatória ‘A minha admiração, João da Baiana – senador Pinheiro Machado’. Coincidência ou não, o fato é que João nunca mais foi importunado. (DINIZ, 2006: 29)

Hermano Vianna vê como explicação para isso “a circulação de novidades culturais por diferentes bairros e classes sociais do Rio de Janeiro, apesar das reformas urbanísticas e da *belle époque*, continuava intensa”. Para ele a retirada das famílias negras do centro da cidade não impediu que as diferentes etnias e classes sociais, que formavam o Rio daquele período, perdessem o contato, principalmente cultural.

Podemos notar a descrição de uma sociedade contraditória que, ‘da boca pra fora’, parecia condenar a cultura popular carioca, mas que aplaudia essa mesma cultura em sua vida cotidiana. (...) uma sociedade heterogenia, em que a condenação do brasileiro convivia com o aplauso a esse mesmo brasileiro, dependendo da situação, da festa ou do grupo social que estava sendo freqüentado. (VIANNA, 2002: 48)

### 3 Pelo Telefone

Até os dias de hoje a imagem do samba está ligada à alienação, brincadeira irresponsável, ausente de visão crítica. Mas a história da música brasileira desmente esta imagem. Desde sua origem o samba já estabelecia uma relação crítica com os acontecimentos sociais, políticos e econômicos.

Mostrou à sociedade burguesa, que tanto o reprimia, que na verdade ele estava antenado na realidade brasileira. Diferentemente das elites, que tinham o grande sonho de “europeizar” nossa “primitiva” pátria. E, essa sim que se mostrava alienada, sem consciência cultural, social ou política.

O primeiro samba a ser gravado já satirizava a corrupção da polícia carioca na época. De autoria de Donga e Mauro de Almeida (jornalista conhecido por Peru dos Pés Frios) a canção teve seu registro mecânico em 1917 e logo se tornou o maior sucesso do carnaval daquele ano.

A canção de nome *Pelo Telefone* satirizava o chefe de polícia do Rio de Janeiro, Aurelino Leal, que determinava por escrito aos seus subordinados que informassem antes aos infratores, pelo telefone, a apreensão do material usado no jogo de azar que acontecia livremente nas ruas do Centro do Rio.

A letra registrada, e que foi gravada, não é a mesma que se conhecia na época. A versão original era crítica e satírica quanto á ação da polícia carioca.

O chefe da polícia  
Pelo Telefone  
Mandou me avisar  
Que na carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar...

Ai, ai, ai  
 O chefe gosta da roleta,  
 Ó maninha  
 Ai, ai, ai  
 Ninguém mais fica forreta.  
 É maninha.  
 Chefe Aureliano  
 Sinhô, Sinhô  
 É bom menino  
 Sinhô, Sinhô  
 Pra se jogar  
 Sinhô, Sinhô  
 De todo o jeito  
 Sinhô, Sinhô  
 O bacará  
 Sinhô, Sinhô  
 O pinguelim  
 Sinhô, Sinhô,  
 Tudo é assim.

Donga não poderia registrar essa canção com a letra original então, segundo Fabiana Lopes da Cunha, “malandramente” registrou e gravou a canção dirigindo-a ao “Chefe da Folia”.

O chefe da folia  
 Pelo telefone  
 Manda me avisar,  
 Que com alegria,  
 Não se questione,  
 Para se brincar.  
 Ai, ai, ai,

É deixar as mágoas pra trás  
 Ó rapaz,  
 Ai, ai, ai,  
 Ficas triste se és capaz  
 E verás.  
 Tomara que tu apanhes  
 Não tornes a fazer isso;  
 Tirar amores dos outros  
 Depois fazer seu feitiço  
 Ai, se a rolinha  
 Sinhô, Sinhô  
 Se embaraçou  
 Sinhô, Sinhô  
 É que a avezinha  
 Sinhô, Sinhô  
 Nunca sambou  
 Sinhô, Sinhô  
 Porque este samba  
 Sinhô, Sinhô  
 De arrepiar, Sinhô, Sinhô  
 Põe perna bamba  
 Sinhô, Sinhô  
 Mas faz gozar  
 Sinhô, Sinhô (...)

Em entrevista a Muniz Sodré, Donga fala sobre o momento em que pôde ter seu primeiro samba gravado. Essa ocasião surgiu durante a campanha contra o jogo, lançada pelo jornalista Irineu Marinho.

Era chefe de polícia o Dr. Aureliano leal, e se jogava livremente em toda a cidade. Os repórteres Orestes Barbosa, Eustáquio Alves e Costa Soares ficaram encarregados da campanha. Um dia, em plena tarde,

eles fingiram ser jogadores e banqueiros, diante de umas roletas de papelão que Irineu Marinho colocara perto da redação, no Largo da Carioca. Batida uma fotografia, o jornal fez escândalo: jogava-se em plena rua. Sem que a polícia tomasse providências. O episódio foi muito comentado. Isto dá samba, pensei eu. Escolhido um motivo melódico folclórico dos muitos existentes, dei-lhe um desenvolvimento adequado e pedi ao repórter Mauro de Almeida que fizesse a letra. E o samba foi gravado por Bahiano. (SODRÉ, 1998: 73)

Donga e o jornalista Mauro de Almeida registraram a música um ano antes da gravação, em 1916, dando nome ao gênero de “Samba Carnavalesco”. O registro desse novo gênero acaba sendo o precursor do gênero samba. Para André Diniz, “a partir daí, o termo ganhou intensa popularidade e, em apenas algumas décadas, passaria a ser identificado como símbolo da musicalidade brasileira”.

Apesar de muitas pessoas terem acusado Donga de se apropriar de uma criação coletiva cantada na casa de Tia Ciata, foi graças ao sambista que o termo “samba” se tornou popular em nossa “cultural musical”. “O importante em todo esse processo, mais até do que a verdadeira autoria da música, é o marco do registro da palavra *samba* no imaginário popular”, avalia Diniz.

Quanto ao sucesso de *Pelo Telefone*, se explica pela ligação com a vida popular da sociedade daquela época. Havia uma identificação com a mensagem transmitida pela letra da canção. O primeiro samba a ser gravado já mostrava o quanto os sambistas daquele período estavam ligados no que acontecia na cidade. Diferentemente do que se dizia na época, o samba não era uma música alienada, mas uma crônica com uma aguda percepção crítica da sociedade carioca.

*Pelo Telefone* fez sucesso por falar do cotidiano em que vivia a população no Rio de Janeiro do início do século: a perseguição ao jogo feita pela polícia, a ordem dada de forma autoritária através do telefone – veículo de comunicação que na época era utilizado apenas em benefício de uma minoria – e tudo isso dito por meio de um novo gênero musical extremamente dançante. (CUNHA, 2004: 77)

Mesmo a versão oficial, sendo uma paródia da letra original já ajudou na popularização do samba. Para Fabiana isso aconteceria principalmente

porque a polícia carioca era alvo do ressentimento popular devido à sua ação repressiva e arbitrária no que diz respeito às camadas mais baixas da população. De imediato, o povo liberado pelo ar carnavalesco sentiria empatia pela piada desabusada que visava o chefe de polícia, fosse ele Belisário (em 1914) ou Aureliano (em 1917). (CUNHA, 2004: 82)

## 4 Samba pra “francês” ver

Na década de 1920 o samba viajou para o exterior com os Oito Batutas. O conjunto era formado por oito músicos, dentre eles Pixinguinha e Donga. Foi a primeira vez que um grupo negro que tocava música popular saía do Brasil para se apresentar nos palcos internacionais.

Como a elite da sociedade carioca da época buscava na Europa referências e influências a música popular nacional era vista como algo ruim. Para eles a novidade de que seu país seria representado na Europa por uma música popular e tocada por negros foi a pior das notícias.

Logo surgem críticas às apresentações internacionais do grupo de samba. A imprensa carioca se manifestou contrária. Para eles, “a viagem foi vista como degradante para a imagem da sociedade brasileira no âmbito internacional”, como relata André Diniz.

Em meio a todo o burburinho causado, o escritor e jornalista Benjamim Costallat saiu em defesa dos ‘batutas’ e do samba em texto publicado na *Gazeta de Notícias* em janeiro de 1922.

Foi um verdadeiro escândalo, quando, há uns quatro anos, os ‘oito batutas’ apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar nossas coisas brasileiras! Isso em plena avenida central (atual Rio Branco), em pleno almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, freqüentadores de cabarés, que só falam francês e só dançam tango argentino! No meio do internacionalismo dos costureiros franceses, das livrarias italianas, das sorveterias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas, do esnobismo cosmopolita e imbecil! (...) Não faltam censuras aos modestos ‘oito batutas’. Aos heróicos ‘oito batutas’ que pretendiam, num cinema avenida, cantar a verdadeira terra brasileira, através da sua música popular, sinceramente, sem artifícios nem cabotinismo, ao som espontâneo dos seus violões e cavaquinhos. (DINIZ, 2006: 34)

Tocando em Paris com os Oito Batutas, Donga conheceu um poeta chamado Blaise Cendrars. O francês Blaise Cendrars era um apaixonado por tudo aquilo

relacionado a negros e trouxe esse olhar para os brasileiros. Em relato de Cendrars no livro *O mistério do Samba*, de Hermano Vianna, o francês descreve Donga da seguinte maneira:

Era um negro de raça pura, de tipo daomeano perfeito, com um rosto redondo como uma lua cheia, de um bom humor constante e uma graça irresistível. Ele tinha o gênio da música popular. Era autor de centenas e centenas de sambas. (VIANNA, 2002: 102,103)

Quando Cendrars chegou ao Brasil, em 1924, quis logo ter contato com a cultura negra nos locais onde era produzida. Os brasileiros que o receberam no porto do Rio de Janeiro o levaram para conhecer as “coisas brasileiras”. Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Américo de Feijó, Prudente de Moraes Neto, Guilherme de Almeida, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo da Silveira foram os recepcionistas de Cendrars. Imediatamente Paulo da Silveira o “iniciou à cozinha afro-brasileira”, levando todos para almoçar em um boteco no porto.

Blaise Cendrars agiu como ‘cristalizador e catalisador’ de tendências até então dispersas e das quais os brasileiros modernistas com quem Blaise Cendrars conviveu talvez nem se dessem conta. (VIANNA, 2002: 100)

A influência de Cendrars é relatada até mesmo pelos principais personagens do modernismo brasileiro. Segundo Tarsila do Amaral, em relato reproduzido no livro de Hermano Vianna, declarou a respeito da viagem que fez ao lado de Mário e Oswald de Andrade, entre outros, com o poeta francês por cidades ‘coloniais’ mineiras: “graças a Cendrars, essa viagem coletiva dos nossos poetas ‘modernistas’ deveria marcar, tanto para eles como para Cendrars, uma verdadeira descoberta do Brasil profundo”.

Em 1926, Gilberto Freyre escreveu um artigo para o *Diário de Pernambuco* onde apontava a influência de Blaise Cendrars como um dos fatores na valorização do negro e de suas “coisas” no Rio de Janeiro. Hermano Vianna define a importância de Cendrars da seguinte forma: “um poeta francês, representante de vanguardas artísticas de Paris, ensinara a seus amigos modernistas brasileiros o respeito pelas ‘coisas negras’ e pelas ‘coisas brasileiras’”.

Donga e Cendrars tinham um conhecido em comum, o compositor erudito Darius Milhaud. O músico francês homenageou a música popular brasileira com a composição *Le boeuf sur le toit*, uma citação do tango de Zé Boiadeiro, *O boi no telhado*. Zé Boiadeiro era o pseudônimo de José Monteiro, cantor dos Oito Batutas.

Darius Milhaud morou no Rio de Janeiro de 1914 a 1918, trabalhando como secretário particular do poeta Paul Claudel, ministro da Legação Francesa no Brasil. Na época, o cargo tinha o mesmo status de embaixador, já que não havia embaixada francesa no país. No Rio, Milhaud conheceu o compositor clássico Heitor Villa-Lobos e logo se tornaram amigos. Segundo trechos do relato de Vasco Mariz no livro de Hermano “Villa-Lobos mostrou-lhe os tesouros da música popular brasileira, e carioca em especial. Levou-o a macumbas, introduziu-o no meio de chorões, fê-lo apreciar a música carnavalesca”.

Ainda em seu livro, Hermano reproduz o relato do próprio Milhaud sobre a música que descobriu no Brasil e que tanto o fascinou.

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram recompensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse ‘pequeno nada’, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira. (VIANNA, 2002: 103, 104)

Nesse momento o samba já tinha dois “embaixadores” no exterior. De música popular regional, o ritmo começa a ter reconhecimento internacional e passa a ser representante da música brasileira. “Darius Milhaud aparece aqui, ao lado de Blaise Cendrars, como mais um mediador internacional na história da transformação do samba em música nacional brasileira”, avalia Hermano Vianna.

## 5 Crônicas musicais

Os primeiros sambistas pareciam ter uma mesma missão: cantar nos seus sambas a cidade e o país com seus olhares despretensiosos, mas críticos. Suas letras eram crônicas do Rio de Janeiro e da vida nacional (que era extremamente influenciada pela capital da República). Para Muniz Sodré

as mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 20, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão (...). (SODRÉ: 1998: 43)

A letra do samba tem, para Sodré, a capacidade de “celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista”.

Além de retratar o cotidiano, de contar a história de uma classe excluída da sociedade, o samba “falava” a língua do povo. Na análise de Sodré “a letra de samba (a canção popular de uma maneira geral) pôde deixar transparecer aspectos verdadeiros do português falado no Brasil, geralmente reprimidos pelo texto escrito oficializado nas instituições dominantes”.

Em alguns casos é o próprio samba que consegue explicar o quê ele é e quais são suas origens. Como na canção de Zé Kéti, *A voz do morro*.

### **A Voz do Morro**

Composição: (Zé Kéti)

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro  
Eu sou o samba

Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
 Sou eu quem levo a alegria  
 Para milhões de corações brasileiros  
 Salve o samba, queremos samba  
 Quem está pedindo é a voz do povo de um país  
 Salve o samba, queremos samba  
 Essa melodia de um Brasil feliz.

Aqui o samba aparece como sendo porta-voz dos morros cariocas e de toda uma classe social excluída. Eleito o legítimo representante da alegria e da esperança de um povo pobre. É por ele que a favela fala. É o samba que traz esta alegria e é ele próprio o motivo da felicidade.

Além disso, a canção define as duas origens do samba. Primeiro no terreiro, onde ele é rei. E como a figura do rei é divina, escolhida por Deus, ele também assume esse papel místico e religioso. O samba se torna o escolhido dos orixás, das religiões afro-brasileiras. É soberano nos terreiros cariocas. Em seguida, fala de sua terra, o Rio de Janeiro. Um Rio que aparece como representante de sua origem mundana, enquanto o terreiro representaria suas origens divinas.

De autoria de Assis Valente e Durval Maia, o samba *Alegria* também relata suas origens. Mostra o ritmo como uma alternativa para vida sofrida de quem o inventou e trazia tantas tristezas no peito.

### **Alegria**

Composição: (Assis Valente e Durval Maia)

Alegria  
 Pra cantar a batucada  
 As morenas vão sambar  
 Quem samba tem alegria!  
 Minha gente  
 Era triste e amargurada  
 Inventou a batucada  
 Pra deixar de padecer  
 Salve o prazer

Salve o prazer  
 Da tristeza não quero saber  
 A tristeza me faz padecer  
 Vou deixar a cruel nostalgia  
 Vou fazer batucada de noite e de dia, vou sambar  
 Alegria  
 Pra cantar a batucada  
 As morenas vão sambar  
 Quem samba tem alegria!  
 Minha gente  
 Era triste e amargurada  
 Inventou a batucada  
 Pra deixar de padecer  
 Salve o prazer  
 Salve o prazer  
 Esperando a felicidade  
 Para ver se eu vou melhorar  
 Vou cantando, fingindo alegria  
 Para a humanidade não me ver chorar.

Nesta canção o samba aparece como o transmutador de dor em alegria. Os pobres e negros (gente que fazia e apreciava o samba) levavam a vida ao som do samba, mas sem omitir suas experiências de sofrimento. Apesar das tristezas a “batucada” era o que trazia momentos de felicidade e servia como motivador e gerador de esperança.

Assis Valente defendeu a favela quando compôs *A minha embaixada chegou*. Além da defesa, o compositor mostra que no morro o doutor e a medicina são diferentes.

### **Minha Embaixada Chegou**

Composição: (Assis Valente)

Minha embaixada chegou  
 Deixa meu povo passar  
 Meu povo pede licença  
 Pra na batucada desacatar

Vem vadiar no meu cordão  
 Cai na folia meu amor

Vem esquecer tua tristeza  
Mentindo à natureza  
Sorrindo à tua dor

Eu vi o nome da favela  
Na luxuosa academia  
Mas a favela pro doutor  
É morada de malandro  
E não tem nenhum valor

Minha embaixada chegou  
Deixa meu povo passar  
Meu povo pede licença  
Pra na batucada desacatar

Não tem doutores na favela  
Mas na favela tem doutores  
O professor se chama bamba  
Cirurgia é na macumba  
Medicina lá é samba

Já não se ouve a batucada  
A serenata não há mais  
O violão desceu o morro  
E ficou pela cidade  
Onde o samba não se faz

Minha embaixada chegou  
Meu povo deixou passar  
Ela agradece a licença  
Que o povo lhe deu para desacatar  
Que o povo lhe deu para desacatar.

Quando Valente diz que seu povo “pede licença pra na batucada desacatar”, já se sabe que o samba não era bem visto. Logo em seguida, ele convoca: “Vem vadiar no meu cordão”. Coisa de vadios, assim se definia aqueles que “sambavam” e que faziam samba pelo Rio de Janeiro no começo do século XX. Música considerada desacato, desrespeito para a alienada elite.

Morro, o lugar onde a cirurgia é a “macumba”. Religião que cura e tira as mazelas do corpo, já que o governo não sobe o morro e promove melhorias na condição de vida do favelado. Trazidos pelas “tias” da Bahia, os cultos afro-brasileiros

desempenham um papel bem maior do que mera religião. Os terreiros servem como ponto de assistência, não só do espírito, mas do corpo. E o samba aparece como o remédio mais eficaz que se pode encontrar.

Nossos cronistas populares usaram e abusaram da ironia quando relatavam a vida da população pobre e negra do Rio de Janeiro. Contaram, com sua perspectiva, como foi o recenseamento na favela na década de 1940 e, ao mesmo tempo, relataram o cotidiano das casas do morro.

### **Recenseamento**

Composição: Assis Valente

Em 1940

lá no morro começaram o recenseamento  
 E o agente recenseador  
 esmiuçou a minha vida  
 que foi um horror  
 E quando viu a minha mão sem aliança  
 encarou para a criança  
 que no chão dormia  
 E perguntou se meu moreno era decente  
 se era do batente ou se era da folia

Obediente como a tudo que é da lei  
 fiquei logo sossegada e falei então:  
 O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,  
 é o que sai com a bandeira do seu batalhão!  
 A nossa casa não tem nada de grandeza  
 nós vivemos na fartura sem dever tostão  
 Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim  
 um reco-reco, uma cuíca e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever  
 tudo, tudo de valor  
 que meu Brasil me deu  
 Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo  
 um pano verde e amarelo  
 Tudo isso é meu!  
 Tem feriado que pra mim vale fortuna  
 a Retirada da Laguna vale um cabedal!

Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia  
 um conjunto de harmonia que não tem rival  
 Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia  
 um conjunto de harmonia que não tem rival.

O samba já começa dando uma visão da sociedade na época. Quando o recenseador vê a mulher sem aliança e com uma criança dentro de casa, percebe-se que as mães solteiras, principalmente mulatas e negras, teriam um tratamento diferenciado. Lança um olhar preconceituoso quando ele encara a criança dormindo no chão.

Em seguida, o agente procura saber se o “seu moreno era decente, se era do batente ou se era da folia”. Provavelmente o “moreno” da folia seria um negro que freqüentava as rodas de samba. Os instrumentos, que talvez possam ter sido vistos como pertences de um “moreno da folia”, estão espalhados pela casa. Apesar de se falar da década de 1940, a discriminação ainda existia (mesmo que bem menor do que antes) quanto ao samba e aos seus freqüentadores.

Da década de 1940 avançamos para a década seguinte. Com seu olhar político, o samba mostrou-se atento às medidas econômicas da “Era Vargas”. Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, autores do samba *Ministério da Economia*, pareciam acreditar que as medidas adotadas por Getúlio Vargas, na década de 1950, poderiam melhorar a vida do povo brasileiro.

### **Ministério da Economia**

Composição: Geraldo Pereira e Arnaldo Passos

Seu Presidente,

Sua Excelência mostrou que é de fato

Agora tudo vai ficar barato

Agora o pobre já pode comer

Seu Presidente,

Pois era isso que o povo queria  
 O Ministério da Economia  
 Parece que vai resolver  
 Seu Presidente  
 Graças a Deus não vou comer mais gato  
 Carne de vaca no açougue é mato  
 Com meu amor eu já posso viver  
 Eu vou buscar  
 A minha nega pra morar comigo  
 Porque já vi que não há mais perigo  
 Ela de fome já não vai morrer  
 A vida estava tão difícil  
 Que eu mandei a minha nega bacana  
 Meter os peitos na cozinha da madame  
 Em Copacabana  
 Agora vou buscar a nega  
 Porque gosto dela pra cachorro  
 Os gatos é que vão dar gargalhada  
 De alegria lá no morro.

Com seu alto teor irônico esse samba pode ser visto como uma grande gozação ao presidente Vargas. A letra traz um discurso falsamente ufanista e oficial. O Ministério da Economia aparece como solução para todos os problemas da favela. Como quando se diz que o pobre já pode comer. Geraldo Pereira e Arnaldo Passos se encarregam de desconstruir esse tom oficial dominante. Uma desconstrução feita com muita ironia e inteligência.

Noel Rosa também deixou seu nome na história da música brasileira e, principalmente, na história do samba. Rapaz branco, filho de classe média que se encantou pelos batuques negros das camadas mais pobres. O compositor fez com que o samba ganhasse mais destaque.

### **Onde Está a Honestidade?**

Composição: Noel Rosa

Você tem palacete reluzente  
Tem jóias e criados à vontade  
Sem ter nenhuma herança ou parente  
Só anda de automóvel na cidade...

E o povo já pergunta com maldade:  
Onde está a honestidade?  
Onde está a honestidade?

O seu dinheiro nasce de repente  
E embora não se saiba se é verdade  
Você acha nas ruas diariamente  
Anéis, dinheiro e felicidade...

...

Vassoura dos salões da sociedade  
Que varre o que encontrar em sua frente  
Promove festivais de caridade  
Em nome de qualquer defunto ausente...

Aqui Noel coloca o dedo em uma das maiores feridas brasileiras: a corrupção. Já no começo do século XX, o olhar do compositor havia detectado este problema nacional. O dinheiro fácil que aparece e desaparece sem sabermos de onde vem. Relato de um Brasil corrupto, que quase cem anos depois ainda se encaixa na letra deste samba.

Mesmo vindo de uma outra classe social o compositor já criticava a falta de honestidade de alguns. Um samba do século passado, mas que se mantém atual e

moderno. Uma das características do samba-crônica. Os problemas relatados no passado sempre voltam e se tornam atuais. Não apenas nas canções de Noel, mas nos inúmeros sambas daquele período. Sambas que são relatos da desigualdade que dura até hoje.

Com filhos da classe média fazendo samba e franceses apreciando o ritmo logo se tornaria comum ouvir sambas e assumir o gosto. Samba passa a ser então algo aceitável.

Mas os sambas além de criticar, satirizavam a elite carioca. Com sua frustrada tentativa de ser europeia na América do Sul, a alta sociedade viu o samba debochado de Assis Valente feito em uma mistura insólita de francês com português, forjando quase que uma nova língua,

### **Tem Francesa No Morro**

Composição: Assis Valente

Donê muá si vu plé lonér de dancê aveque muá  
 Dance loiô  
 Dance laiá  
 Si vu frequenté macumbe entrê na virada e fini por sambá  
 Dance loiô  
 Dance laiá  
 Vian  
 Petite francesa  
 Dancê le classique  
 Em cime de mesa  
 Quand la dance comece on dance ici on dance aculá  
 Dance loiô  
 Dance laiá  
 Si vu nê vê pá dancê, pardon mon cherri, adie, je me vá  
 Dance loiô  
 Dance laiá

No samba de Assis Valente relata-se uma situação hipotética de uma francesa que sobe ao morro para sambar. A “madame” frequenta macumbas em busca do

samba. Quando ela começa sua dança, sobe na mesa e todos não conseguem ficar parados.

Uma sátira e crítica a uma elite que, essa sim, vivia alienada se recusando a assumir sua condição brasileira. Como foi citada nos capítulos anteriores, a dança e a boa música a serem apreciadas viriam de fora do país, principalmente de origem francesa.

O Brasil, para essa classe social, seria incapaz de produzir algo bom. Principalmente algo que vinha das camadas populares e tinha forte participação do negro. Coincidência ou não, são franceses que descobrem o samba e o mostram para esta alta sociedade e para nosso país.

E o samba, brasileiro por vocação, era moderno. Conseguia analisar o cotidiano de toda a sociedade carioca. O samba estava por dentro de tudo que acontecia no Rio de Janeiro. Através da canção o povo expressava sua opinião, visão e expectativa. Mostrava-se consciente daquilo que se passava por aqui, diferentemente da elite que estava com os olhos e a cabeça voltados para a Europa.

Wilson Batista e Geraldo Pereira falam do ideal tão típico da classe média brasileira ao compor *Acertei no milhar*. O samba descreve o sonho de mudança de vida, de enriquecer milagrosamente.

### **Acertei no Milhar**

Composição: Wilson Batista e Geraldo Pereira

- Etelvina, minha filha!
- Que há, Jorginho?
- Acertei no milhar
- Ganhei 500 contos
- Não vou mais trabalhar

E me dê toda a roupa velha aos pobres  
E a mobília podemos quebrar  
Isto é pra já  
Passe pra cá

Etelvina  
Vai ter outra lua-de-mel  
Você vai ser madame  
Vai morar num grande hotel  
Eu vou comprar um nome não sei onde  
De marquês, Dom Jorge Veiga, de Visconde  
Um professor de francês, mon amour  
Eu vou trocar seu nome  
Pra madame Pompadour  
Até que enfim agora eu sou feliz  
Vou percorrer Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein?  
- Oh, que inferno!  
Eu vou pô-los num colégio interno  
Telefone pro Mané do armazém  
Porque não quero ficar  
Devendo nada a ninguém  
E vou comprar um avião azul  
Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente  
Etelvina me chamou  
Está na hora do batente  
Etelvina me acordou  
Foi um sonho, minha gente.

Com a repentina mudança que seria proporcionada, Etelvina poderia se chamar “madame Pompadour”. O sonhador compraria seu novo nome, relacionado a algum título de nobreza. Os filhos iriam todos para o colégio interno. Dívidas seriam quitadas e o casal moraria em um hotel.

A tão sonhada viagem para a Europa, chegando até Paris, é o que pode fazê-los feliz. Um sonho fútil que definia o típico pensamento elitista da época. Mas que hoje ainda traz algumas semelhanças. A classe média que queria se tornar alienada como a elite era naquele período.

E quando cada vez mais outras classes procuram se apropriar do samba, Cartola e Evandro Bóia aparecem e expressam suas apreensões.

### **Assim não dá**

Composição: Cartola / Evandro Bóia

Assim não dá, não dá não,  
Não vai dar meu irmão,  
É doutor presidente,  
Doutor secretário,  
Doutor tesoureiro,  
Só quem não é seu doutor,  
É aquele pretinho,  
Que varre o terreiro.

Quem manda na bateria é uma madama,  
Filha de magistrado,  
Vai dirigir a harmonia,  
Me disse o compadre,  
Que já está combinado,  
Já houve lá um concurso,

Pra quem bate surdo,  
Tamborim e pandeiro,  
Eu fiz tanto esforço,  
Mas acabei perdendo,  
Pra um engenheiro,  
Fiz um samba lindo,  
Botei no concurso,  
Fui desclassificado,  
Por unanimidade,  
Disseram que os versos,  
Eram de pé quebrado.

O negro sem direito a estudo, que não pôde ser “doutor”, varre o terreiro freqüentado agora pelas mais importantes pessoas da elite carioca. Aos poucos, eles vão tomando conta do samba e do carnaval. Agora os letrados fazem samba e assumem a bateria das escolas.

Se o samba era marginalizado, agora ele é apropriado pela elite. Principalmente quando o samba passa a fazer parte do carnaval carioca e as escolas de samba aparecem.

Em seu livro *Samba, o dono do corpo*, Sodré cita um trecho de uma crônica do jornalista Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume. O jornalista era autor de um relato jornalístico sobre o samba carioca chamado de *Na Roda do Samba*.

Diz Vagalume: “Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente de roda para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser artigo industrial para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros”. (SODRÉ, 1998: 51)

Existem ainda os sambas contemporâneos. Sambas, que como os primitivos, mantiveram o espírito crítico. Sambistas que permaneceram antenados no cotidiano do

Brasil. Bezerra da Silva ergueu essa bandeira e não mediu palavras para cantar e criticar.

Em *Eu sou favela*, de autoria de Sérgio Mosca e Noca da Portela, Bezerra da Silva também saiu em defesa dos excluídos e se auto-intitulou o embaixador de todas as favelas do país.

### **Eu sou favela**

Composição: (Sergio Mosca - Noca da Portela)

"Em defesa de todas as favelas do meu Brasil,  
 aqui fala o seu embaixador "  
 A favela, nunca foi reduto de marginal  
 A favela, nunca foi reduto de marginal  
 Ela só tem gente humilde marginalizada  
 e essa verdade não sai no jornal  
 A favela é, um problema social  
 A favela é, um problema social  
 Sim mas eu sou favela  
 Posso falar de cadeira  
 Minha gente é trabalhadeira  
 Nunca teve assistência social  
 Ela só vive lá  
 Porque para o pobre, não tem outro jeito  
 Apenas só tem o direito  
 A um salário de fome e uma vida normal.  
 A favela é, um problema social  
 A favela é, um problema social.

No senso comum a favela é, muitas vezes, vista como sinônimo de criminalidade. Esta visão é contestada radicalmente neste “samba-manifesto”, criado por compositores pouco conhecidos do samba oficial, o samba dos “mauricinhos” (compositores da grande mídia).

Noca da Portela e Sérgio Mosca retratam a vivência de quem está dentro da favela. Por isso, o samba serve como canção oficial da favela. Desta vez vinda, de fato, de dentro das comunidades.

Canção sobre a ausência do Estado. Uma ausência que, pelo que se pôde perceber não é um fenômeno moderno. Vem desde o início da história do Brasil e que apenas se repete quando os negros são retirados do Centro do Rio de Janeiro e levados para os morros. Esquecidos, os filhos e netos dos negros do início do século XX se tornaram personagens no relato cantado de Bezerra.

O samba vem falar e sair em defesa do pobre favelado. Que na verdade é mais uma vítima da violência que tanto se comenta e é atribuída a ele. A antropóloga Alba Zaluar referenda a visão expressa no samba:

(...) a idéia de que todos os índices de crimes violentos são apenas uma forma disfarçada da luta de classes, em que os pobres estão cobrando dos ricos, não tem fundamento, visto que aumentam muita mais na periferia da cidade, onde moram os pobres. As pesquisas também indicam que os pobres são as principais vítimas dessa onda de criminalidade violenta, seja pela ação da polícia ou dos próprios delinqüentes, pois não têm os recursos políticos e econômicos que lhe garantam acesso à Justiça e a segurança. (ZALUAR, 1998: 214)

A antropóloga fala de outro lado, o lado verdadeiro, que não é passado pela mídia. Aqui se percebe que o pobre e favelado é mais uma vítima dentro de todo esse processo. Não é apenas a classe média, ou as classes altas que sofrem com a violência vivida nos grandes centros urbanos.

A favela é, na verdade, o lado mais frágil dentro da engrenagem. Seus moradores, em sua maioria trabalhadores, não são marginais envolvidos com a criminalidade. Os moradores das favelas convivem com esse problema e sofrem muito mais do que todo o restante da população.

Como é citado na canção, na favela falta assistência social e o único direito a que a população tem é a “um salário de fome”. Na letra ainda se fala no viver na favela como sendo a única opção. Por não se ter alternativa vive-se em meio àquela violência, mesmo sem envolvimento direto com ela.

## 6 Conclusão

O samba foi, acima de tudo, um manifesto. Suas letras foram crônicas do Rio de Janeiro do início do século XX. E foi por meio dessas letras que o samba registrou na história sua crítica à sociedade da época. Mais importante ainda foi fato desse registro crítico e analítico da sociedade ter sido feito pela parcela excluída do Rio.

Negros analfabetos, vítimas de racismo e inúmeros preconceitos conseguiram se manifestar através da canção. Enquanto a elite se deliciava com prazeres europeus os pobres vivenciavam a realidade brasileira.

O samba serviu de crônica, de manifesto e principalmente como registro da história do negro. Suas letras satíricas, críticas e de enorme acuidade do que acontecia naquela sociedade, registraram seu cotidiano. Foi pelo samba que o negro conseguiu espaço para que, ele mesmo, contasse sua história.

A partir de então a história não seria relatada pelo olhar elitista e distanciado. Agora, seu cotidiano passou a ser versado e cantarolado por toda cidade através do olhar humilde e sofrido. Seria o mesmo negro, sem direito a escola e tantas outras coisas que relataria com uma riqueza de detalhes a realidade brasileira daquele período. Principalmente porque o Brasil das primeiras décadas do século XX se espelhava na capital, Rio de Janeiro.

Corrupção, amor, política, desigualdade social, fome e tudo que pudesse ser vivenciado e vivido pelos sambistas se transformaram em samba. Tudo virou crônica e relato para os cronistas populares do início do século XX. Os sambistas também conseguiram, antes do modernismo, serem modernos e modernistas. Mostravam-se à frente do seu tempo quando falavam em assuntos que ainda hoje são atuais e recorrentes.

## 7 Referências Bibliográficas

- **ALVITO**, Marcos e **ZALUAR**, Alba (orgs.). Um século de favela. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- **CUNHA**, Fabiana Lopes da. Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945) São Paulo: Ed. Annablume, 2004.
- **DINIZ**, André. Almanaque do Samba: a história, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- **SODRÉ**, Muniz. Samba, o dono do corpo – 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.
- **SOUZA**, Tárík de. Tem mais samba: das raízes à eletrônica. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- **VIANNA**, Hermano. O mistério do samba – 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed.UFRJ, 2002.
- **ZALUAR**, Alba. Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. “Crime, medo e política”
- **ZALUAR**, Alba. Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.