

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**BIANCA MIUCHA CRUZ MONTEIRO**

**SINHÔ: A POESIA DO REI DO SAMBA**

**NITERÓI**

**2010**

**BIANCA MIUCHA CRUZ MONTEIRO**

**SINHÔ: A POESIA DO REI DO SAMBA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha Campos Abreu**

**NITERÓI**

**2010**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

M775 Monteiro, Bianca Miucha Cruz.

SINHÔ: A POESIA DO REI DO SAMBA / Bianca Miucha Cruz Monteiro.

223 f.

Orientador: Martha Campos Abreu.

Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

Bibliografia: f. 217-223.

1. Sinhô, 1888-1930. 2. Samba. 3. Música popular brasileira. 4. Cultura popular. 5. Rio de Janeiro (RJ). I. Abreu, Martha Campos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 927.80981

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Centro de Estudos Gerais  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia  
Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)  
Mestrado em História Social

## **SINHÔ: A POESIA DO REI DO SAMBA**

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Martha Campos Abreu (Orientadora)  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rachel Soihet  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes  
Fundação Casa de Rui Barbosa

*A meu pai, Antonio Jorge, que  
me ensinou a ouvir e amar  
a música popular brasileira.*

## **Agradecimentos**

Nesta longa trajetória até a conclusão desta pesquisa, muitas foram as pessoas que estiveram comigo, torcendo por mim desde o concurso para o ingresso no mestrado e acompanhando o processo de pesquisa, leituras e redação desta dissertação, com seus pensamentos de torcida e comemoração por cada fase alcançada. Muitos foram os abraços, as palavras de incentivo e encorajamento, de força e perseverança nos momentos difíceis. A todas elas agradeço a torcida, o carinho, o incentivo, o encorajamento, a paciência.

Agradeço, primeiramente e acima de tudo, a Deus, que me permitiu realizar este sonho e projeto, me dando forças e condições de chegar até aqui. Agradeço aos meus pais por me ensinarem o valor do estudo e do conhecimento; por acreditarem em mim e pelos valores que me ensinaram para que me tornasse uma “pessoa de bem”. Obrigada, avó Clara, pela torcida e pelo carinho. Obrigada, meus queridos irmãos Tamara e Ugo, por terem dividido comigo textos, leituras, discussões sobre o tema. Obrigada também pelo carinho, união e cumplicidade de sempre e obrigada, *Larissete*, nossa irmãzinha querida, por encher nossas vidas de alegria. Agradeço ao meu marido, Luiz Augusto, o amor, a paciência, o incentivo, a companhia constante, o carinho, além do desvelo e do colo que tanto me animaram chegar até aqui. Obrigada ainda a todos os amigos, a todos os que torceram por mim.

Há também que ser feito um agradecimento a todos aqueles que estruturalmente, fizeram parte deste trabalho, dando condições para que ele fosse realizado. Por isso, agradeço a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em História desta Instituição; aos professores, que contribuíram com suas aulas, textos e críticas, fundamentais para o meu crescimento e amadurecimento profissional; aos diretores das escolas onde trabalho, que algumas vezes, compreensivamente, me deixavam faltar para ler, pesquisar, escrever.

Finalmente, um agradecimento especialíssimo a minha querida orientadora. Martha, você é uma pessoa especial! Muito obrigada pelo carinho, pela paciência, pela compreensão das minhas limitações, pelo incentivo, por acreditar em mim desde o começo. Obrigada por sua ajuda fundamental neste trabalho através do seu conhecimento, sua sensibilidade para me fazer enxergar caminhos e, acima de tudo, por sua humanidade! Obrigada por tudo! Por tudo, mesmo!

## **Resumo**

O samba é capaz de ensinar muito sobre as relações sociais e os circuitos da produção cultural vivenciados pela sociedade ao longo do tempo. Procurei pensar sobre estas relações na sociedade carioca da década de 1920 fazendo uma análise da obra do sambista Sinhô, José Barbosa da Silva, gravada pela indústria fonográfica. Atrelando sua produção, uma verdadeira crônica musical do Rio de Janeiro, à sua trajetória pessoal e profissional, busquei entender o significado da sua produção para a sociedade carioca, para o mundo do samba e para o próprio Sinhô. Através do estudo de suas canções pude observar sua visão de mundo, muitas vezes ressentida, e seu diálogo com outros setores da sociedade, inclusive com o mundo letrado, e encontrar aspectos singulares da vida carioca, especialmente das classes populares, difíceis de se enxergar a partir da crônica convencional. Desta forma, procurei contribuir para a compreensão da participação dos sambistas no processo de nacionalização do samba.

**Palavras-chave:** samba, música popular, memória.

## **Abstract**

Samba is able to teach a lot about social relations and the circuits of cultural production experienced by society over time. I tried to think about these relationships in Rio society of the 1920s doing an analysis of the work of snow bunny Sinhô, José Barbosa da Silva, recorded by the recording industry. Tying their production, a real musical chronicle of Rio de Janeiro, their personal and professional path, I sought to understand the significance of its production to Rio society, into the world of samba and the lord himself. Through the study of his songs I could observe their world view, often resentful, and his dialogue with other sectors of society including with the literate world, and find the unique aspects of life in Rio, especially the poor, hard to see the from chronic conventional. Thus, I have sought to understand the role of samba dancers in the process of nationalization of samba.

**Keywords:** samba, pop music, memory.

## SUMÁRIO

Introdução.....	pág. 09
Capítulo I: <i>O que se diz sobre o samba: Memória e historiografia</i> .....	pág. 19
a) Em busca das origens e da autenticidade do samba.....	pág. 25
b) Novas perspectivas do debate acadêmico.....	pág. 44
Capítulo II: <i>Memória e historiografia sobre o Rei do Samba</i> .....	pág. 57
a) Sinhô por Edigar de Alencar.....	pág. 57
b) Sinhô pelos demais memorialistas.....	pág. 73
c) Sinhô por historiadores .....	pág. 82
Capítulo III: <i>A poesia do Rei do Samba</i> .....	pág. 91
a) Memória e trajetória pessoal como viés metodológico.....	pág. 91
b) O amor e o cotidiano na poesia do Rei do Samba.....	pág. 97
Conclusão.....	pág. 148
Anexos (tabelas).....	pág. 154
Lista de fontes.....	pág. 215
Bibliografia.....	pág. 217



## Introdução

Os questionamentos levantados por esta dissertação estão pautados no pressuposto que reconhece as identidades culturais como construções historicamente datadas, efetuadas a partir de processos de troca cultural e hibridização das culturas. Este trabalho procurou contribuir para a compreensão da participação dos sambistas no processo de nacionalização do samba, através da análise da obra do sambista José Barbosa da Silva, conhecido entre os demais sambistas e pelo público carioca como Sinhô e intitulado o “Rei do Samba” no final da década de 1920. Desta forma, entendo que a participação de Sinhô no universo do samba, assim como a dos demais sambistas, foi fundamental tanto para o processo de nacionalização do samba como gênero musical quanto para a formação de uma determinada identidade cultural brasileira, construída a partir da década de 1920.

Através da obra de Sinhô, busquei analisar algumas das discussões que marcavam o dialogo entre os sambistas<sup>1</sup> na eleição dos elementos que levariam ao que se construiu como samba. Por meio desta análise, procurei dar novo propósito a algumas questões da História Política, desvendando relações de hierarquia e poder, conflitos e negociações entre esses atores e outros segmentos da sociedade. Por outro lado, busquei analisar as práticas de Sinhô na sua luta por uma melhor inserção social e por sua profissionalização como músico sambista, ponderando a respeito de como José Barbosa da Silva buscou o reconhecimento e a valorização de suas práticas e valores socioculturais. Dimensionei estas ações à esfera política, de acordo com os pressupostos defendidos pela professora Ângela de Castro Gomes, que afirma que através da análise das relações de dominação é possível ampliar-lhes o escopo ao buscar nelas as marcas de negociações dos conflitos entre grupos dominantes e dominados. Desta forma, é possível demonstrar que, em certas situações, pode haver convergência entre os interesses de cada um desses grupos, assim como pode haver negociação ou mesmo pacto

---

<sup>1</sup> Conforme Carlos Sandroni, os sambistas não formavam um grupo homogêneo. O autor destaca dois grupos de sambistas, ligados a dois tipos de samba, cujas formas rítmicas, a forma de relação e consumo, os grupos sociais originais, a herança musical, os locais de consumo, época da produção etc se diferenciavam e/ ou se opunham: o samba da virada do século XIX para o XX e o samba do “pessoal do Estácio”, elaborado a partir do final da década de 1920 e início da de 1930. (SANDRONI, 2001).

político entre eles. Nessa perspectiva teórica, portanto, o poder não é exclusividade do dominante, existindo também entre os grupos dominados, sem que, no entanto, seja eliminada a situação de desigualdade que caracteriza estas relações.<sup>2</sup> Procurei também ampliar a reflexão em torno destas questões sob o ponto de vista da História Cultural. Neste sentido, a pesquisa veio acrescentar à questão da construção do samba e da identidade nacional a participação, a contribuição, as escolhas, os conflitos e as negociações dos sambistas, colocando-os efetivamente como os principais sujeitos desses processos. As relações entre os sambistas, percebidas a partir da perspectiva apresentada por Sinhô, nos permitem pensar como era o heterogêneo grupo dos sambistas naquele momento; quais os elementos e características que os faziam sentirem-se sambistas e como tal serem reconhecidos por seus pares e por outros segmentos da sociedade. Por esses questionamentos, a pesquisa evidencia um campo fértil para o estudo dos processos sociais, políticos e culturais vivenciados pela sociedade carioca da década de 1920.

Outro ponto de relevância da pesquisa está no uso da canção popular como fonte documental, utilizada como importante instrumento para mapear e desvendar áreas nebulosas da História. Como aponta José Geraldo Vinci de Moraes<sup>3</sup>, a partir de meados da década de 1980 começaram a surgir nas universidades trabalhos investigativos tendo a música popular como eixo, indicando um panorama renovador, porém com tímidos avanços. Neste sentido, o crescimento e a diversidade da produção acadêmica não significaram uma contribuição densa, no que se refere aos aspectos quantitativos e qualitativos, para a História Cultural. Outro aspecto importante é o de que, apesar de muito debatida pela historiografia, a questão da construção do samba e da identidade nacional foi analisada, na maioria das vezes, sob o prisma dos intelectuais e memorialistas<sup>4</sup>. Do ponto de vista historiográfico, há, portanto, uma grande lacuna. Muitas das questões sobre o sucesso do samba como símbolo nacional; o porquê da busca de memorialistas e alguns historiadores pela origem e autenticidade do samba; a escolha de determinado samba em detrimento de outro(s) são algumas das questões ressaltadas, discutidas e iluminadas a partir desta pesquisa. Trabalhar a partir da perspectiva

---

<sup>2</sup> GOMES, Ângela de Castro. Política: história, ciência, cultura etc. *Estudos Históricos: Historiografia*, Rio de Janeiro, v.9, n. 17, p. 59-84, 1996.

<sup>3</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº 39, p.203-221, 2000.

<sup>4</sup> A especificidade do debate historiográfico em torno da construção do samba e da identidade nacional será discutido no capítulo 2.

dos sambistas significa, do ponto de vista da História Cultural e da História Social, resgatar a possibilidade de ação efetiva desses atores sociais, visto que a maioria dos estudos feitos até aqui não privilegia ou não trabalha a partir da abordagem da história vista de baixo. A opção de estudar as falas, conflitos, lutas e expectativas dos sambistas, na perspectiva da história vista de baixo, torna a pesquisa fundamental para o enriquecimento do debate historiográfico.<sup>5</sup> Desta forma, o viés utilizado nesta pesquisa permite o encontro entre política e cultura, tornando mais complexo o estudo a respeito do pensamento e da atuação política, social e cultural dos sambistas e engrandecendo este debate. Por isso, a extrema importância de incluir os sambistas na ponderação sobre qual o significado político das disputas pela autenticidade e origem do samba. Esta análise, que do ponto de vista historiográfico envolveu folcloristas, memorialistas e demais intelectuais, torna-se imperiosa para a reflexão de questões já lançadas e debatidas pela historiografia. Entre elas, a questão do sucesso da construção do samba como símbolo de brasilidade e sua consequente mudança de ritmo discriminado para gênero reconhecido nacionalmente, assim como a da eleição de determinado tipo de samba em detrimento de outro, por exemplo.

A proposta desse trabalho, portanto, é a de suscitar novos questionamentos e diminuir as atuais lacunas em relação a problemas, fontes primárias e metodologia, que envolvem a discussão sobre o tema, sugerindo uma análise da linguagem da canção, da visão de mundo incorporada e traduzida por ela e de sua perspectiva social e histórica. Propor, dessa maneira, uma reflexão sobre as possibilidades de relação entre a canção popular brasileira e o conhecimento histórico, colaborando para o avanço dos estudos em História a partir da renovação dos temas ligados à música popular e através da proposição de novos problemas, novos sujeitos e novas fontes.<sup>6</sup> A relevância deste estudo, por tudo isso, está de um lado, nas possibilidades que ele inaugura: identificar os elementos que formavam o conjunto de significados eleito pelos sambistas na construção do samba como gênero musical e, principalmente, como elemento norteador da identidade nacional e social dos sambistas – que incluem discussões sobre ser negro/ do morro/ sambista e seus significados. De outro, na

---

<sup>5</sup> Ver SOIHET Rachel; BIACALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural e ensino da História*. Rio de Janeiro, Mauad, 2005; ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003; SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história*. São Paulo, Unesp, 1992.

<sup>6</sup> Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº 39, p.203-221, 2000.

possibilidade de relacionar as manifestações culturais que resultaram nessa construção às lutas sociais e políticas mais amplas da sociedade naquele momento.

Como afirmei anteriormente, pretendo analisar a participação dos sambistas na construção do samba como gênero musical nacional. De acordo com o projeto inicial de pesquisa, tinha como objeto a obra dos sambistas José Barbosa da Silva – conhecido como Sinhô – e Francisco Alves, que tratassem propriamente do universo do samba, gravadas pela Casa Edison, representante da Fábrica Odeon<sup>7</sup> no Brasil. A pesquisa tinha como recorte cronológico inicial o período entre 1917 e 1934. Em 1917, o sambista Donga gravou a canção *Pelo telefone*, considerada pela historiografia tradicional o primeiro samba gravado pela indústria fonografia. Já o ano de 1934, fim do governo provisório do presidente Getúlio Vargas, marca a fase de fortalecimento da indústria fonográfica no Brasil, quando as gravações reconhecidas como samba cresciam significativamente. O período, de modo geral, corresponde à fase de profissionalização de vários sambistas, entre os quais, Sinhô, que se profissionalizou e alcançou sucesso ao longo da década de 1920. A escolha de Sinhô e Francisco Alves como sujeitos históricos se deu pelos seguintes critérios: primeiramente, porque ambos tinham um grande número de gravações junto à indústria fonográfica e devido à profissionalização de suas carreiras. Segundo porque cada um deles reunia composições de um dos tipos de samba produzidos antes e depois de 1930.<sup>8</sup> Francisco Alves, apesar de não ser

---

<sup>7</sup> A Casa Edison foi fundada em 1900, por Frederico Figner, no Rio de Janeiro. Figner (1866-1946), filho de família judia, nasceu na Boêmia, província da atual República Tcheca, de onde emigrou ainda jovem para os Estados Unidos, e posteriormente, em 1892, para o Rio de Janeiro. Em 1911, associou-se a Odeon, de origem holandesa, instalando em Vila Isabel (em algumas referências, consta Tijuca) a primeira fábrica de discos do Brasil, com 500 funcionários e uma produção de 30 mil chapas por mês. Inicialmente, “os discos eram gravados pelo sistema mecânico em um estúdio montado na própria Casa Edison (Rua do Ouvidor, 105) e prensados em Berlim pela International Zonophone Co.”. A Casa Edison vendia também máquinas de escrever, geladeiras, fonógrafos, gramofones, cilindros e discos importados. (SEVERIANO, 2008, p. 58). O país se tornou o terceiro maior mercado discográfico mundial e a Casa Edison a terceira gravadora do mundo, registrando imenso número de canções populares entre 1902 e 1932. Frederico Figner deu a seu estabelecimento o nome de Casa Edison em homenagem a Thomas Edison, inventor do fonógrafo. (FRANCESCHI, 2002) Atualmente, as gravações da Casa Edison fazem parte do acervo do Centro Petrobrás de Música Brasileira, que pertence ao Instituto Moreira Salles. Fundado em 1990 por Walther Moreira Salles (1912-2001), o IMS/ RJ é uma entidade civil sem fins lucrativos mantida pelo Unibanco e patrocinada pela Petrobrás, através do Centro Petrobrás de Música Brasileira. O acervo da instituição conta com a coleção *Humberto Franceschi* (gravações e documentação da Casa Edison), composta por 6 mil discos de 78 rpm (mais de 12 mil músicas originais), 5 mil músicas gravadas em fitas a partir de discos originais de 78 rpm e de José Ramos Tinhorão, além de documentos e partituras, e também com outras coleções. O acervo da Casa Edison está disponível ao público e a pesquisadores na sede do IMS/ RJ e pela Internet, através do site da instituição ([www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)).

<sup>8</sup> Sobre as diferenças rítmicas, de produção e consumo de sambas e diferenças entre os grupos produtores, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.

considerado essencialmente um sambista, representava bem o universo sambista do período pós 1930, uma vez que gravou um grande número de composições de vários sambistas, aos quais deu projeção nacional.<sup>9</sup> Interpretou canções de Donga, Pixinguinha, Eduardo Souto, Ismael Silva, Bide, Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Noel Rosa, Brancura, Nilton Bastos, José Luiz de Moraes (Caninha), do próprio Sinhô, entre outros.<sup>10</sup> Teve também diversas gravações registradas como tendo sido compostas em parceria com sambistas como Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos e gravou alguns sambas tidos como de sua autoria.<sup>11</sup> Por isso pensei que através da obra de Francisco Alves poderia ter acesso a um universo maior de composições dos principais sambistas do período analisado. Outro motivo para a escolha de Sinhô e Francisco Alves foi a possibilidade de fazer um contraponto entre os dois sambistas a partir de suas origens sociais e trajetórias profissionais. Sinhô era negro, oriundo de camadas populares do Rio de Janeiro, nascido e criado no Centro do Rio de Janeiro, filho de um mestre pintor de paredes apaixonado pelos grupos de choro e que esperava ver o filho consagrado como um grande músico; freqüentava as rodas de samba das casas das “tias baianas” da região da Praça XI.<sup>12</sup> Fazia parte do grupo de sambistas que compunha sambas “amaxixados”.<sup>13</sup> O famoso sambista foi intitulado *Rei do Samba*, em 1927, por ter sido considerado o maior expoente do samba nos anos 1920. Suas canções foram interpretadas por Eduardo das Neves, Francisco Alves, Mário Reis e outros intérpretes. Já Francisco Alves era branco, descendente de portugueses. Seu pai foi um pequeno comerciante, dono de botequim no bairro da Saúde, mas, não fez fortuna. Começou sua carreira de cantor em 1918 e seu primeiro sucesso foi a marcha carnavalesca *O Pé de Anjo*, de Sinhô. Interpretou e gravou canções de diversos sambistas, como mostrei no parágrafo anterior.

---

<sup>9</sup> Cf. [http://geraldofreire.uol.com.br/biografia\\_francisco\\_alves.htm](http://geraldofreire.uol.com.br/biografia_francisco_alves.htm). Acesso em 01/ 05/ 2010.

<sup>10</sup> Conforme pesquisa de levantamento de sambas gravados por Francisco Alves através do site de Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Último acesso em 04 de fevereiro de 2009.

<sup>11</sup> Alguns memorialistas afirmam que Francisco Alves tinha fama de comprar sambas de outros sambistas do Estácio. Chico Alves lançou vários compositores que formavam um grupo de sambistas do Estácio. Estes sambistas concordavam em fornecer sambas ao cantor, dividindo com ele a autoria de suas composições em troca da garantia de gravação. Sobre esta questão ver J Efegê; Ary Vasconcellos, Vagalume e outros. (Referência completa na bibliografia).

<sup>12</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981.

<sup>13</sup> Referência e classificação feitas pelo musicólogo Carlos Sandroni em oposição ao tipo de samba produzido pelo grupo de sambistas ligados ao morro do Estácio, cuja produção era, em termos de melodia, ritmo, estrutura, diferente dos sambas gravados até o final da década de 1920. (SANDRINI, 2001).

No entanto, com o desenrolar da pesquisa algumas das questões pensadas inicialmente foram sendo reelaboradas e reencaminhadas, devido às demandas metodológicas que se impunham, mudando os rumos da pesquisa e, em certa medida, alguns de seus objetivos, conforme mostrarei adiante. Iniciei a investigação do meu objeto a partir do levantamento e exame inicial das composições do sambista Sinhô, analisando suas composições gravadas pela Casa Édison, que atualmente fazem parte do acervo do Instituto Moreira Salles. Há indicações de outros títulos gravados por Sinhô, que não faziam parte do acervo da Casa Édison, logo não estão catalogados pelo Instituto Moreira Salles.<sup>14</sup> De acordo com referências encontradas em biografias sobre o sambista, estes títulos estão catalogados e disponíveis em outros arquivos públicos ou particulares.<sup>15</sup> No entanto, ressalto que minha pesquisa tem como fontes somente as composições gravadas pela Casa Édison. Desta forma, encontrei um universo de composições de Sinhô formado por setenta e oito títulos distintos catalogados pela instituição. Organizei, então, algumas tabelas para análise do material levantado. Iniciei o levantamento do acervo musical de Francisco Alves, disponível pela mesma instituição, mas não terminei de fazê-lo. Devido ao avanço da pesquisa e à complexidade das questões que se descortinavam em relação ao sambista Sinhô, eu e a minha orientadora, professora Martha Abreu, percebemos que não seria possível trabalhar numa perspectiva comparativa e decidimos retirar a análise das canções de Francisco Alves da pesquisa. Percebemos que a perspectiva comparativa desviaria o foco das questões propostas para a pesquisa, pois levantaria outros debates.

Decidimos encaminhar a pesquisa a partir exclusivamente da obra do sambista Sinhô. Com o novo recorte do objeto foi preciso alterar também o período analisado, que passou a ser o período de produção do sambista: do final da década de 1910 ao ano de 1930, pois Sinhô faleceu, em 04 de agosto deste ano, em consequência de uma hemoptise, decorrente da tuberculose, a bordo da barca que fazia a travessia da Ilha do Governador para a Praça XV, no

---

<sup>14</sup> O biógrafo de Sinhô, o musicólogo, jornalista, poeta e teatrólogo Edigar de Alencar (1901-1993), levantou uma discografia do sambista com 93 títulos gravados (portanto, com 15 títulos a mais do que eu levantei pela Odeon) e uma musicografia com 174 títulos. No entanto, o autor adverte que devido à duplicidade/multiplicidade de títulos para a mesma canção mascaravam a real quantidade de canções diferentes, produzidas pelo sambista e afirma que, diante das reedições e relançamentos com mudanças nas letras e/ ou nos títulos, a produção total de Sinhô deve ter sido em torno de 150 a 155 composições efetivamente diferentes. (ALENCAR, 1981, p. 141-157). Ver também SEVERIANO, 2008 e VASCONCELOS, 1964.

<sup>15</sup> Ver ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981; EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978; GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, FUNART, 2ª ed, 1978.

Rio de Janeiro. Em consequência, tornou-se essencial levar em consideração um novo viés, que a partir de então teve que ser incorporado, redimensionando a pesquisa. Foi preciso pensar na biografia do sambista como um dos suportes teórico-metodológicos que deveria encaminhar a análise e que se colocava a partir de então como questão fundamental. No entanto, o objetivo do trabalho não se transformou em desenvolver uma nova biografia sobre o Rei do Samba. Mas, apesar de o principal objetivo da pesquisa continuar sendo o de evidenciar a importância dos sambistas na construção do samba como gênero nacional através de obra de Sinhô, o compositor considerado o principal representante do samba nos anos 1920, tornou-se imprescindível a necessidade de pensar a trajetória pessoal e profissional do sambista pesquisado. Em consequência, outras questões emergiram e foram acrescentadas às anteriores. Entre elas, a questão de que o estudo da vida e da obra de Sinhô nos permite refletir sobre as diversas formas de ser negro na sociedade carioca daquele período e sobre as relações étnico-raciais que se estabeleciam no Rio de Janeiro da década de 1920. Neste sentido, experiências de vida como a de Sinhô são exemplos da ampliação e diversificação das opções, estratégias e possibilidades dos negros no Brasil. O influxo das experiências pessoais de Sinhô sobre a sua produção e o caráter de descrição da sociedade carioca dos anos 1920, presentes na obra do sambista, foram questões que surgiram com esta nova perspectiva de trabalho. Assim, os elementos biográficos apresentados neste trabalho não têm o objetivo de concentrar o foco da análise na trajetória pessoal e profissional de Sinhô em si mesma, mas o de examinar o significado de suas canções, percebendo o quanto da sua trajetória, das suas opções e possibilidades de escolha estão marcados na sua poesia. Desta forma, buscar pensar os temas e questões importantes para o sambista e para o samba, e ao mesmo tempo, os aspectos da vida cotidiana e das relações que se estabeleciam naquela sociedade. Sob essa perspectiva, mais do que discutir, acrescentar elementos da sua história de vida ou refletir sobre a rede de sociabilidades construída por Sinhô, o aspecto biográfico que agora contorna este trabalho tem como objetivo pensar o contexto de experiências, estratégias, escolhas e ambigüidades que permeavam a poesia de seus sambas. E neste sentido, procurar mostrar os elementos contraditórios que formavam sua identidade como sambista e as diferentes visões produzidas sobre ele, por memorialistas e historiadores. Além disso, procurar evidenciar através da sua obra alguns aspectos das relações raciais, sociais e/ ou de poder vivenciadas naquela sociedade, retratadas a partir da perspectiva de Sinhô, através de suas canções e de sua experiência pessoal.

A dissertação tem como base três capítulos principais, esta introdução e uma conclusão final. O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar uma discussão historiográfica sobre o samba e as principais questões que envolveram a produção intelectual sobre esse tema ao longo do tempo. Primeiramente, apresento os aportes teóricos que fundamentam o uso que faço do conceito de cultura popular, a partir das reflexões propostas pela História Cultural. Em seguida, busco mostrar o encaminhamento dessas reflexões em torno do samba e as principais questões que as conduziram em cada período, sob a perspectiva de alguns memorialistas, historiadores e outros estudiosos do tema. Neste ponto, procuro indicar que foi sendo construída por estes intelectuais uma fala sobre o samba, a partir de questões como a origem e a autenticidade do samba e a eleição do samba como símbolo da nossa nacionalidade. Assinalo neste item como se deu o debate sobre a questão da origem e autenticidade do samba que permeava a produção intelectual referente ao samba. Identifico a existência de dois grupos de autores, envolvidos com discussões e questões historiográficas distintas, procurando considerar o caráter de cada uma dessas produções: de um lado, uma história memorialística e, em certo sentido militante, feita por alguns dos autores analisados e, de outro, análises propriamente acadêmicas, feitas por outro grupo de autores considerados - intelectuais ligados à universidade, cujas pesquisas foram feitas a partir de critérios metodológicos mais específicos. Este primeiro grupo de autores, formado principalmente por memorialistas, folcloristas e autores ligados à imprensa, estava preocupado em discutir a questão da busca das origens, da raiz de um samba autêntico e verdadeiro. O segundo grupo, composto por antropólogos, historiadores e outros pensadores de formação acadêmica, em resposta ao anterior, criticava a questão da origem, ressaltando diversos fatores de formação do samba sem buscar sua autenticidade, conseqüentemente procurando problematizar a questão das origens como objeto da reflexão historiográfica. Finalizo este primeiro capítulo discutindo como está colocada a questão da modernidade em relação à cultura e à identidade brasileira e sua relação com o samba. Além disso, discuto como a questão da miscigenação, que baseava as teorias sobre o chamado caráter da personalidade brasileira, permeou as discussões acerca da construção da música nacional em dado momento.

Já no segundo capítulo mostro a trajetória profissional do compositor, a partir principalmente do texto de Edigar de Alencar, memorialista/ biógrafo do sambista. Em seguida, procuro apresentar um panorama sobre o que vem sendo produzido até então,



também por alguns memorialistas, historiadores e outros intelectuais, sobre o sambista Sinhô. Na medida do possível, tento atrelar as questões relativas à análise do samba à apreciação feita pelos autores apresentados à trajetória e obra de Sinhô. Busco mostrar também, se houve ou não a construção de uma determinada memória em torno da figura e da obra de Sinhô por parte destes estudiosos, de que forma esta memória foi construída e qual a imagem que se formou do sambista a partir desta construção. A partir deste panorama historiográfico, sugiro uma reflexão sobre o papel de Sinhô na historiografia para a consolidação do samba como gênero musical nacional.

No terceiro capítulo apresento a minha análise das composições utilizadas como fontes na pesquisa: as canções de Sinhô, gravadas pela Casa Edison, do final da década de 1910 e ao longo da década de 1920. Entre estas canções, utilizo primordialmente, seus sambas, mas não exclusivamente. Examino também outros gêneros musicais como maxixes, marchas, canções, charleston<sup>16</sup> e toada sertaneja de acordo com os itens e questões que procuro destacar ao longo do capítulo. Para embasar minha proposição, apresento no início deste capítulo os pressupostos teórico-metodológicos referentes ao conceito de memória a partir dos quais construo a minha argumentação. É neste capítulo, ainda, que levanto uma breve discussão acerca do uso de biografias como procedimento e embasamento teórico-metodológico. A partir destes esclarecimentos, discuto os temas que identifico como recorrentes na obra do sambista. A partir desses temas analiso mais de vinte composições, das quais a maioria delas são sambas, buscando pensar os elementos comuns que as ligam aos temas apresentados e discutidos. Analiso primordialmente as letras de suas composições gravadas, mas algumas vezes também faço breves observações em relação à melodia e ao ritmo da canção, quando julgo pertinente e importante para o esclarecimento ou argumentação de alguma questão específica. Para efetuar minha análise da obra de Sinhô, levantei através da criação de várias tabelas<sup>17</sup>, quais os temas mais trabalhados pelo sambista, quais as palavras e expressões mais usadas, verifiquei as características e a estrutura da sua poesia. A intenção inicial na análise do conteúdo das canções era identificar elementos, palavras e/ ou expressões que exprimissem

---

<sup>16</sup> Dança originária de Charleston, na Carolina do Sul/ EUA. Era dançada por comunidades negras, ao som de “Jazz Ragtime” desde 1903. Tornou-se popular nos EUA e no Brasil na década de 1920. O Charleston podia ser dançado sozinho ou em dupla. <http://www.dancaeletronica.com/2010/06/a-origem-dos-estilos-a-danca-charleston.html>> Acesso em 15/ 08/ 2010.

<sup>17</sup> O processo de elaboração e os temas das tabelas serão explicados no capítulo 3. Há duas tabelas neste capítulo, porém a maioria das tabelas, devido a sua extensão, está no anexo desta dissertação.

as possibilidades de ação política cotidiana do sambista, perceber quais os elementos eleitos por Sinhô na construção do samba como gênero musical e como identidade nacional. Além deste, outro objetivo era identificar se o sambista Sinhô utilizava o samba como espaço de fala e posicionamento político e/ ou de inserção no mercado profissional. Desta forma, procurei aliar a análise quantitativa das fontes utilizadas à análise qualitativa das canções de Sinhô, através do levantamento e discussão dos temas tratados e como estes temas foram sendo encaminhados em suas composições. Ratifico, portanto, a argumentação de que a proposta desse trabalho é a de levantar novos questionamentos e diminuir as atuais lacunas que envolvem as discussões a respeito da construção do samba como gênero musical e sua utilização como símbolo de identidade nacional. Numa esfera mais ampla de reflexão, o trabalho busca analisar a canção e a visão de mundo por ela incorporada e traduzida a partir de uma perspectiva cultural, social e histórica, ampliando a reflexão sobre as relações entre a canção popular brasileira e o conhecimento histórico. Neste sentido, os resultados desta pesquisa podem ajudar a iluminar as análises sobre as disputas que envolviam o processo de nacionalização do samba, tornando-se importante para a renovação das reflexões lançadas e debatidas pela historiografia, já apresentadas no início desta introdução. A importância da pesquisa está ainda na inclusão dos sambistas na reflexão sobre o significado político das disputas pela autenticidade e origem do samba que envolveu folcloristas, memorialistas e demais intelectuais no processo de sua construção e nacionalização, colocando os sambistas como sujeitos históricos fundamentais nesse processo. A relevância deste estudo, por tudo isso, está na sua contribuição para o avanço dos estudos na área de História Cultural e Social partir da renovação do índice de temas ligados à música popular.

## Capítulo I:

### *O que se diz sobre o samba: Memória e historiografia*

*O samba é carioca.  
A emoção da cidade está musicalmente  
e poeticamente definida no samba.  
Orestes Barbosa, 1933.*

Este capítulo tem como objetivo principal apresentar um panorama sobre o que tem sido produzido por alguns memorialistas e historiadores sobre o samba a partir das principais questões discutidas por estes intelectuais a respeito desse gênero musical elevado a símbolo nacional. Ao mostrar esses debates, pretendo apontar o panorama cultural ao qual Sinhô estava inserido.

Em relação às análises propostas a partir desta pesquisa, há alguns pontos de reflexão teórica importantes que precisam ser expostos antes da discussão acerca do que foi produzido sobre samba. Entre eles, a questão da análise histórica pelo viés cultural, pautada nas contribuições provenientes do contato com outras Ciências Humanas, entre as quais a Ciência Política, a Antropologia, a Sociologia, a Literatura, a Musicologia e a Psicanálise. As professoras Cecília Azevedo, Maria Regina Celestino de Almeida e Rachel Soihet<sup>18</sup>, assim como outros historiadores, salientam que a interdisciplinaridade, o uso de novos conceitos e técnicas de investigação e a elaboração de novas problemáticas possibilitaram um movimento de renovação historiográfica que colaborou para a maior inteligibilidade dos processos

---

<sup>18</sup> AZEVEDO, Cecília. Identidades compartilhadas: a identidade nacional em questão, p. 38 a 54; ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Identidades étnicas e culturais: novas perspectivas para a história indígena, p. 25 a 37; SOIHET, Rachel. Introdução, p. 11 a 21. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003.

históricos.<sup>19</sup> A História Cultural surgiu, neste contexto como novo campo teórico com contribuições aos estudos de segmentos subalternos e populares, sem, no entanto, excluir os grupos de elite, uma vez que se volta para o estudo das relações entre os diversos grupos sociais. Conseqüentemente, o estudo sobre estes grupos ganhou novas dimensões devido a esta abordagem interdisciplinar. A História Cultural tem sido, então, o principal ponto de encontro entre algumas disciplinas, ampliando e enriquecendo o conhecimento sobre diferentes povos e suas relações socioculturais ao longo do tempo. Por outro lado, do ponto de vista conceitual e teórico, a História Cultural tem sido considerada inconsistente, por cometer, segundo seus críticos, generalizações imprecisas e infundadas, decorrentes de suposições pouco analíticas. Por isso, tem sido avaliada como muito descritiva e vista como frágil na tarefa de examinar os processos históricos. Peter Burke aponta entre as principais críticas feitas à abordagem da História Cultural a falta de contato entre a cultura e uma base econômica e/ ou social, além da suposta superestimação da homogeneidade cultural, que ignoraria os conflitos que perpassam os processos históricos.<sup>20</sup>

A despeito de todas as observações, críticas e limites avaliados por seus críticos e mesmo alguns adeptos, tomo a História Cultural como alicerce onde anoro os pressupostos teóricos que utilizei nesta pesquisa por considerar esta a melhor perspectiva de abordagem para o meu objeto e argumentações. Os conceitos de cultura popular e de memória, assim como o uso da música e do elemento biográfico como objetos de construção do conhecimento a partir da História Social da Cultura são alguns exemplos dos usos desses aportes teóricos, sendo cada um deles devidamente apresentado ao longo deste trabalho. Desta forma, reitero a afirmativa de Peter Burke, que declara que

“A história cultural foi a arena em que se desenvolveram algumas das discussões mais estimulantes e esclarecedoras sobre o método histórico. [Ela é, portanto,] uma parte necessária do empreendimento histórico coletivo. Como suas vizinhas – a história econômica, política, intelectual, social e assim por diante – , essa abordagem

---

<sup>19</sup> Sobre o tema ver Peter Burke, Raymond Williams, Roger Chartier, Carlo Ginzburg. Sobre a produção de uma História Social da Cultura a partir da análise musical ver Marcos Napolitano, Fabiana Lopes da Cunha, Maria Clementina Pereira Cunha, Santuza Cambraia Neves, José Geraldo Vinci de Moraes. Referências completas na bibliografia.

<sup>20</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p. 37.

ao passado dá uma contribuição indispensável à nossa visão da história como um todo”.<sup>21</sup>

A partir destas premissas e considerando o samba um símbolo que define uma identidade brasileira, a primeira questão que permeia o debate em torno desse tema é a de que o samba é um elemento fundamental da cultura no Brasil. Por isso, é preciso apresentar, ainda que brevemente, como o conceito de cultura que está sendo pensado para embasar este trabalho.

A compreensão que faço de cultura está pautada no conceito de cultura construído a partir de questões e pressupostos colocados por um grupo de historiadores ligados à História Social. Dentre estes, o historiador Roger Chartier afirma que as sociedades têm identidades singulares e práticas enraizadas, compartilhadas pelos grupos sociais que as compõem. A este conjunto de elementos chamamos cultura. Segundo o autor, as práticas do cotidiano e as formas de consumo cultural revelam apropriações diferenciadas dos materiais que circulam numa determinada sociedade. Indicam, portanto, usos diversos ou opostos dos mesmos bens, idéias e práticas culturais nela formuladas e que lhes dizem respeito, fazendo parte do universo das lutas sociais. A partir desta premissa, o autor argumenta que há incoerência em se tentar instituir uma separação completa entre cultura popular e erudita, devido à existência de circulações frouxas, de práticas compartilhadas pelas elites e por grupos populares e de imbricações entre o popular e o erudito. Além disso, o autor chama a atenção para a importância de se observar outras demarcações sociais além das habituais caracterizações por classe, gênero, etnia, religiões etc.<sup>22</sup>

A professora Martha Abreu ressalta que partir da década de 1960/ 1970, foi incorporada pela historiografia a categoria “popular” ao conceito de cultura. O objetivo era ressaltar a existência de uma hierarquia dos bens culturais, reconhecendo que os indivíduos dos segmentos populares também possuem e utilizam um conjunto de práticas, crenças e códigos de comportamento. As discussões acerca da cultura popular surgiram, então, como

---

<sup>21</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p. 163.

<sup>22</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: Estudos históricos, nº 16, 1995, p. 134.

“parte integrante de um movimento maior de historiadores ligados à história social, que resgatava não só a perspectiva do mundo da cultura na história, mas a perspectiva da ‘história vista de baixo’: as culturas do povo e a multidão na história; ‘economia moral’ dos pobres; experiência e cultura dos trabalhadores; circularidades culturais e apropriações de sujeitos históricos com uma dose variável, mas razoável, de autonomia.”<sup>23</sup>

Em relação à cautela que o uso do termo “cultura popular” requer, a professora Martha Abreu chama a atenção para as dificuldades de conceituação de cultura popular, com o objetivo de alertar para o cuidado que se deve ter com o uso deste vocábulo em oposição à categoria “cultura erudita”. Desta forma, ressalta a existência, em certa medida, de interação e compartilhamento de elementos e bens culturais entre segmentos diferentes da sociedade, advertindo que os grupos de elites, apesar de preservarem sua própria cultura, conhecem e participam do universo da cultura popular. Estas considerações exigem que o pesquisador esteja atento à existência de significados diferentes de diversas práticas culturais compartilhadas pelos diferentes grupos da sociedade, como o significado de algumas festas, por exemplo.<sup>24</sup>

O sociólogo mexicano, Nestor Canclini, também encaminha sua reflexão sobre a cultura popular na direção de uma imbricação entre as culturas das elites e dos segmentos populares, argumentando que as culturas são “híbridas”. Uma vez que as culturas não são puras, se torna necessário, afirma o autor, desconstruir a divisão rígida entre cultura popular, cultura de elite e cultura de massa e para tal propõe a utilização do conceito de “culturas híbridas”. Neste sentido, um aspecto importante na análise dos fenômenos culturais populares é a investigação das mudanças de significados culturais em consequência das interações sofridas entre as culturas. Canclini defende também que a cultura popular não se centra unicamente nos objetos, assim como não é de uso exclusivo dos populares. Consequentemente é importante estar atento à multiplicidade de sujeitos sociais que o termo “popular” incorpora.<sup>25</sup> Larissa Viana lembra que para Canclini, “as análises do popular pautadas pela oposição entre subalternos e dominadores são demasiado redutoras, pois

---

<sup>23</sup> ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p. 90.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>25</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2006.

desconsideram os cruzamentos culturais entre os diferentes setores de uma sociedade”.<sup>26</sup> Portanto, levando estas questões em consideração, vale seguir a sugestão de Peter Burke sobre o emprego dos conceitos de cultura popular e cultura erudita e as relações entre eles:

“Os especialistas várias vezes sugeriram que as muitas interações entre cultura erudita e popular eram uma razão para abandonar de vez os dois adjetivos. O problema é que sem eles é impossível descrever as interações entre o erudito e o popular. Talvez a melhor política seja empregar os dois termos sem tornar muito rígida a oposição binária, colocando tanto o erudito como o popular em uma estrutura mais ampla.”<sup>27</sup>

Devido a todas essas observações, a professora Martha Abreu adverte que é essencial considerar o conceito de cultura popular como um instrumento de auxílio ao historiador. A categoria “cultura popular” deve ser usada tendo em vista o objetivo de problematizar, cunhar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural multifacetada que está como pano de fundo das questões em reflexão. Martha lembra que a defesa do uso do termo “cultura popular” mostra um posicionamento teórico e político a partir do momento em que coloca um grupo específico no centro da investigação histórica: as populações de baixa renda, desprovidas de poder. E lembra que, em geral, os grupos populares são formados por segmentos socialmente discriminados pela cor de sua pele, por seu modo de ser, de se vestir ou de falar. Muitas vezes, para além das diferenças entre seus membros, compartilham condições de vida semelhantes, significados que atribuem a determinados elementos culturais e a visão que outros segmentos da sociedade têm destes grupos e que eles próprios têm de si mesmos. Este posicionamento, portanto, implica em reconhecer a ação destes sujeitos sociais como pensadores, elaboradores e transformadores de seus valores, aspirações e crenças, compreendendo-os como pessoas que elaboram, repartem, adéquam e redefinem os significados dos diferentes elementos culturais disponíveis em função de suas heranças culturais e suas experiências históricas. Conseqüentemente, o conceito de cultura popular ultrapassa o escopo de conjunto de objetos ou práticas provenientes ou produzidas pelos segmentos populares, para se tornar uma possibilidade efetiva de ação independente desses

---

<sup>26</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p. 111.

<sup>27</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p. 42.

grupos. Pensada desta forma, a categoria cultura popular possibilita a percepção de um campo de lutas e conflitos sociais em relação às questões culturais, ao mesmo tempo em que reforça o aspecto dos diversos significados sociais existentes em torno das manifestações culturais coletivas. Pode ainda estimular a criação de identidades sociais e culturais envolvendo setores das camadas populares. Neste sentido, o conceito de cultura é entendido como produção histórica, dinâmica e flexível, possibilitando novas abordagens e abrindo espaço para que as tensões e ambivalências do universo cultural e simbólico, sucessivamente reordenado nos processos históricos, sejam consideradas. Isso significa ponderar que, apesar dos condicionamentos culturais, os homens orientam-se por estratégias, interesses e objetivos que se transformam com suas experiências históricas, permitindo-lhes reformular suas culturas, valores, memórias e identidades.

Portanto, de acordo com as observações levantadas até aqui, esclareço que o conceito de cultura popular que será utilizado neste trabalho,

“emerge na busca da maneira como as pessoas comuns, as camadas pobres ou populares (ou pelo menos o que se considerou como tal) enfrentam (ou enfrentaram) as novas modernidades (nem sempre tão novas assim); da maneira como criam (ou recriaram), vivem (ou viveram), denominam (ou denominaram), expressam (ou expressaram), conferem (ou conferiram) significados a seus valores, suas festas, religião e tradições, considerando sempre a relação complexa, dinâmica, criativa, conflituosa e, por isso mesmo, política mantida com os diferentes segmentos da sociedade: seus próprios pares, representantes do poder, reformadores, professores etc.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p. 95/ 96.



***a) Em busca das origens e da autenticidade do samba***

O samba, eleito como símbolo de identidade e nacionalidade, pode ser considerado um dos códigos que definem a cultura popular brasileira, sendo um de seus elementos. No entanto, a escolha do samba pelo Estado, pelas elites e pelos populares como representante da cultura popular brasileira e os usos que cada um desses grupos fez desse símbolo ao longo do tempo revela os diferentes modos como eles se apropriavam desse código produtor de significados. A partir desse pressuposto teórico, apresentarei, a partir daqui, o debate teórico e conceitual de alguns intelectuais em relação ao samba, envolvendo entre outras questões discussões sobre sua origem e sua autenticidade como gênero musical. Quero lembrar, contudo, que tais discussões, de modo geral, não incluíam ou não privilegiavam a participação dos sambistas nas lutas que envolveram a eleição dos elementos de construção dessa originalidade e autenticidade. Nessa discussão, alguns autores se aproximam de uma história memorialística e militante, enquanto outros se ligam a análises propriamente acadêmicas sobre o tema. Buscarei mapear as principais reflexões sobre o samba a partir de alguns autores que representam esta produção de cunho memorialista e outros que representam reflexões produzidas a partir de um viés acadêmico.

Em relação ao contexto de produção dos debates entre memorialistas e folcloristas, pode-se dizer, em certa medida, que estavam ancorados inicialmente no pressuposto de que a cultura popular fazia parte do objeto de estudo que definia o folclore como campo de conhecimento. Neste sentido, a conceituação de cultura popular teria surgido primeiramente como categoria ligada aos estudos sobre folclore. A historiadora Larissa Viana lembra que no Brasil os estudos sobre folclore começaram a ser realizados no final do século XIX.<sup>29</sup> Em São Paulo, surgiu a primeira instituição que reuniu pesquisadores de folclore: a Sociedade de Etnografia e Folclore, criada em 1936 por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, com o objetivo promover e divulgar estudos

---

<sup>29</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p.103 a 115.

etnográficos, antropológicos e folclóricos. Entre as décadas de 1940 e 1950, período que os estudos sobre folclore atingiram seu auge, os folcloristas procuraram delimitar a área de estudos folclóricos, que passou a abranger os mais variados aspectos da literatura, das festas, da música e da religião populares. Em busca do que era produzido pelo povo, os folcloristas passaram a observar, reunir e registrar, sistematicamente, estes elementos culturais pelo interior do Brasil. O objetivo desses intelectuais era distinguir o “caráter nacional” do povo brasileiro, definido a partir das manifestações culturais associadas às populações pobres das áreas rurais.<sup>30</sup> Além disso, havia também um movimento de identificação das tradições populares urbanas, empreendido pelos chamados folcloristas urbanos.<sup>31</sup> Desta forma, as manifestações populares vivenciadas pelo interior do Brasil passaram a ser valorizadas como os traços de maior autenticidade, espontaneidade e pureza cultural dos brasileiros e, conseqüentemente, sua essência nacional.

Aqui como na Europa, os elementos culturais levantados a partir estudos do folclore teriam sido geralmente identificados como resultado de uma prática descritiva, conservadora, descontextualizada. Para os intelectuais preocupados com as desigualdades econômico-sociais brasileiras, como os cientistas sociais da geração de Florestan Fernandes<sup>32</sup>, a produção dos folcloristas não tinha grande valor científico, ficando marginalizada como disciplina acadêmica. Recebia críticas por buscar a originalidade da cultura brasileira e por ser considerada impregnada pelo conservadorismo de cunho regional, não encontrando, por isso, respaldo no meio acadêmico. Para este grupo de cientistas sociais, a concepção de cultura nacional elaborada pelos folcloristas ocultava as relações de dominação. Conseqüentemente, a abordagem da cultura popular que estes estudiosos faziam era considerada a-histórica e despreocupada com a dinâmica social e os conflitos que marcavam a sociedade brasileira. Para Larissa Viana, este contexto histórico de valorização da cultura popular tradicional, potencializado entre 1940 e 1950, teria levado a uma visão de cultura popular idealizada e

---

<sup>30</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p.109 et seq.

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 169.

<sup>32</sup> Entre eles, Gilda de Mello e Souza, Antônio Cândido, Maria Isaura Pereira de Queiroz e outros. Ver ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A trajetória da pesquisa na Sociologia*. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000300040](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300040). Referência completa na bibliografia. Acesso em 26/ 05/ 2010.

imóvel, devido ao olhar dos folcloristas sobre as culturas do povo, mais atento às permanências do que às mudanças.<sup>33</sup>

Sendo assim, mesmo o samba não sendo considerado um elemento do folclore e sim da cultura popular brasileira, é importante não se perder de vista como se constituiu o pensamento dos folcloristas<sup>34</sup> e memorialistas brasileiros a respeito do samba, visto como parte da música popular brasileira. Larissa Vianna afirma que, apesar dos estudos sobre folclore e sobre cultura popular fazerem parte de campos de estudos distintos, os dois estão inter-relacionados.<sup>35</sup> É preciso, então, lembrar que o pensamento destes intelectuais em relação à cultura popular e ao samba como um de seus principais elementos foi construído num contexto de discussões acerca do era folclore e do que era cultura popular. Conseqüentemente, os debates levantados por este grupo de intelectuais sobre o lugar e o papel do samba na música e na cultura popular têm como embasamento estes pressupostos. Os folcloristas urbanos especificamente, preocupados em reconhecer a essência e origem da identidade cultural brasileira<sup>36</sup>, refletiram a respeito do papel do samba na música popular, buscando neste gênero musical uma origem, uma essência e uma autenticidade que marcassem a identidade cultural brasileira por eles identificada. Os pressupostos e questões que formavam e caracterizavam seus pensamentos em relação a estas questões serão analisados daqui em diante.

De acordo com Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, a questão das origens – “entendida como o momento fundador que representaria um núcleo identitário permanente”<sup>37</sup> – foi, durante muito tempo, fundamental para as ponderações feitas por vários intelectuais

---

<sup>33</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p.111.

<sup>34</sup> Marcos Napolitano chama de folcloristas urbanos, os críticos musicais, pesquisadores e intelectuais sem formação acadêmica que estudaram a música popular urbana brasileira, especialmente o samba, até por volta da década de 1960. (2006).

<sup>35</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p.109.

<sup>36</sup> Sobre esta questão ver Maria Amélia Garcia de Alencar (Doutoranda em História no Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília – UNB e professora dos Departamentos de História da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Católica de Goiás) e Marcos Napolitano. Referência completa na bibliografia.

<sup>37</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 168.

(folcloristas e memorialistas ou não) a respeito do samba. Os autores apresentam duas grandes correntes historiográficas que se preocuparam com esta questão: a primeira estaria interessada na discussão sobre a “busca das origens” e da raiz da “autêntica” música popular brasileira. Já a segunda estaria preocupada em criticar a busca dessa origem e autenticidade, ressaltando os diversos aspectos formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar a música popular mais autêntica. Napolitano e Maria Clara argumentam que essas discussões em torno da questão do samba – como parte das reflexões a respeito da música popular brasileira – teriam se intensificado com o debate modernista das décadas de 1920 e 1930. Desta forma, questões como o problema da brasilidade, da identidade nacional, das formas de pesquisa e incorporação do folclore como a “fala do povo” e o problema dos projetos ligados aos modernismos musicais eram pontos que se entrecruzavam e permeavam as discussões naquele momento.

O período tratado pela pesquisa (final da década de 1910 e toda a década de 1920) marcou a vida musical brasileira com uma mudança radical em termos de padrão fonográfico, devido ao surgimento do samba como gênero musical urbano.<sup>38</sup> Como se sabe, houve um crescimento significativo da população negra e mestiça no Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX. “A maior parte dessa gente acomodou-se nas zonas Centro e Portuária, ocupando uma área que se estendia das cercanias da atual Praça Mauá ao bairro da Cidade Nova, abrangendo os morros da Conceição e da Providência”.<sup>39</sup> Assim, com a vinda dessas famílias negras baianas para o centro do Rio de Janeiro, no final do século XIX, formaram-se núcleos culturais em torno das chamadas “tias”, que eram as matriarcas destas famílias e os principais elos sócio-culturais nestas comunidades. Nestas casas, as festas comunitárias funcionavam como laboratórios musicais, pólos de criação musical coletiva, onde o samba foi inicialmente elaborado, incorporando e reelaborando diversas formas musicais, tais como o lundu, o maxixe, o batuque, o choro e produzindo novos valores estéticos, culturais e ideológicos, que traduziam uma determinada leitura de mundo. Isso implica em ratificar o pressuposto de que o samba, assim como toda a música urbana brasileira, já nasceu híbrido, ou seja, não se originou de um gênero puro, de uma fórmula

---

<sup>38</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 168.

<sup>39</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001.

rítmica particular, pois foi fruto de um entrecruzamento de ritmos e culturas.<sup>40</sup> E também não nasceu estruturalmente definido, uma vez que foi sendo construído e ressignificado em termos musicais, estéticos, sociais, políticos e culturais até chegar ao “formato” que adquiriu a partir dos anos 1950. Neste sentido, historiograficamente se reconhece uma grande mudança entre o primeiro “tipo” de samba - produzido ao longo dos anos 1920 e considerado mais próximo do maxixe - para o produzido a partir da década de 1930, identificado como “samba do Estácio”. Este último possuía célula rítmica ligada a determinados timbres instrumentais<sup>41</sup> e vocais específicos que caracterizavam uma ruptura em relação ao samba produzido no período anterior. Além disso, apresentou mudanças em relação ao espaço de produção e representação de seus produtores – que deixou de ser o espaço das famílias baianas do centro do Rio de Janeiro e passou a ser o dos morros cariocas –, além de mudanças sociais e culturais. No entanto, apesar de representar uma ruptura em relação ao samba dos anos 1920, o “samba do Estácio” acabou sendo reconhecido pela produção memorialística como o “tipo” de samba original e autêntico.

Desde a década de 1930, surgiram discussões entre intelectuais chamados pela historiografia de “memorialistas” e “folcloristas” acerca da autenticidade, da legitimidade e do caráter nacional e identitário do samba. Em linhas gerais, para estes grupos, o samba simbolizaria a forma mais autêntica da música popular urbana, devendo ser preservado na sua forma mais pura e original (entendida como tradicional) para garantir sua autenticidade e legitimidade. Por isso, à medida que o samba (ou a música popular) se afastava dos seus grupos sociais de origem (negros, pobres, urbanos), influenciado por outros gêneros - considerados modismos culturais internacionais - em função dos interesses mercantis, (da indústria fonográfica e do rádio, das massas e classes médias urbanas) ia perdendo sua identidade e legitimidade. Para evitar este esvaziamento do significado social e cultural do samba, estes autores propunham a valorização da “verdadeira cultura popular musical” por

---

<sup>40</sup> SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2008, p. 70.

<sup>41</sup> Ver CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2006; MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº 39, p.203-221, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2005; NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 167-189; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001.

parte dos setores intelectuais nacionalistas, a fim de garantir a “brasileidade” da cultura popular.<sup>42</sup> Entre as décadas de 1930 e 1960, estas questões nortearam os debates sobre a origem e a direção da música popular brasileira entre jornalistas, críticos especializados, cronistas e acadêmicos. Neste sentido, é importante perceber que essas “premissas de autenticidade e legitimidade desempenharam um papel importante na construção da própria tradição expressiva e sua apropriação na forma de uma memória musical e cultural”<sup>43</sup> e estavam como pano de fundo das reflexões deste grupo.

Um dos primeiros ímpetus para o debate sobre as origens da música urbana veio da obra do jornalista Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, que em 1933 publicou o livro *Na Roda do Samba*. Vagalume foi um dos intelectuais que estabeleceu determinados princípios básicos para definir a origem e o lugar social do samba e os seus fundamentos estéticos. Esta iniciativa tinha o objetivo de garantir os signos de “autenticidade” da música popular brasileira, diante das diversas possibilidades criadas pelos novos sons e experiências musicais incentivadas pelo advento do rádio, dos gêneros musicais estrangeiros e do incremento da indústria fonográfica. A primeira preocupação do autor foi afirmar que “da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio de Janeiro, onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um reinado”.<sup>44</sup> E uma vez no Rio, seu lugar de origem eram os morros cariocas. O autor procurou delimitar o morro como o lugar social do samba, na medida em que se configurava como um território mítico, como o lugar onde o “verdadeiro” samba era elaborado e praticado. O samba feito no morro simbolizava o lugar de uma fala musical coletiva de seu grupo social de origem, considerada “pura” e “espontânea”. Além disso, Vagalume classificou o samba em algumas modalidades, sendo assim qualificado:

O primitivo samba era o *raiado*, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba *corrido*, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital baiana. Apareceu então o samba *chulado* que é este samba em voga; é o

---

<sup>42</sup> O uso de instrumentos de percussão, característico deste formato, passou a fazer parte do samba gravado a partir de 1929, com o samba *Na Pavuna*, gravado pelo grupo dos Tangarás (Almirante, Noel Rosa, João de Barro), devido inclusive pela possibilidade de captação do som destes instrumentos com a introdução da gravação elétrica, a partir de 1927. (NAPOLITANO, 2005, p. 51/ 52)

<sup>43</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2005, p. 55.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 56.

samba rimado, o samba civilizado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma magoa, um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, ou mesmo um hino!”<sup>45</sup>

Vagalume identificava o samba que chamou de *chulado* como o samba autêntico e que, por isso, deveria ser preservado. Evidenciou ainda mudanças na valorização no samba, dizendo que ele deixou de ser um gênero repudiado e passou a ser exaltado por literatos, poetas e escritores teatrais.<sup>46</sup> O autor entendia esta valorização como resultado dos lucros que as gravações de sambas proporcionavam a autores e editores. Porém, via a indústria fonográfica e a profissionalização de sambistas como novidades que ameaçavam descaracterizar a música popular brasileira. Conseqüentemente, que o processo de incorporação do samba por outros segmentos culturais – identificado pelo autor como o momento da saída do samba do morro para a vitrola e, portanto, da sua transformação em um artigo industrial – ameaçava a sua autenticidade.

Em 1933, através do livro intitulado *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, o jornalista, crítico teatral, cronista de rádio e compositor Orestes Barbosa apresentou uma visão sobre o samba distinta em alguns pontos daquela prestada por Guimarães. Neste livro de crônicas, Orestes fez uma espécie de panorama de suas impressões sobre os principais compositores e intérpretes de samba e os temas trabalhados por eles em suas canções, numa radiografia da cidade. O autor considerava o samba um patrimônio de toda a cidade do Rio de Janeiro e, de certa forma, do Brasil e afirmava que “Cada povo tem sua alma, produto das suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus climas, das suas paixões. O Rio, laboratório de emoções, criou a sua alma e, com ela, o seu ritmo musical. O samba é carioca”.<sup>47</sup> E completava: “No morro... O samba nasceu no morro. Veio das montanhas da cidade a sua emoção”.<sup>48</sup> Desta forma, entendia que as diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro teriam reelaborado as marcas da origem geográfica e social do samba, criando um idioma musical próprio, que garantia o seu sucesso popular. Assim, mesmo reconhecendo o morro como lugar de origem social e geográfica do

---

<sup>45</sup> GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, FUNART, 2ª ed, 1978, p. 27.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 27/ 28.

<sup>47</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 28.

<sup>48</sup> BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 14.

samba admitia também que a música carioca nasceu “das misturas que o Rio tem”<sup>49</sup>, afirmando que o processo de penetração do samba em outros espaços sociais e culturais do Rio de Janeiro o consagrou como gênero musical “nacional”, por excelência. Para Orestes Barbosa, o samba era “a música espontânea da cidade arrebatada”<sup>50</sup> e funcionava como uma espécie de crônica da cidade:

“É toda a história da vida cascadeando em versos simples, legitimamente poéticos, feitos pelos cantores que não copiam Stechetti, que nunca leram Leconte, nem Carducci, nem Rimbaut<sup>51</sup>, nem Verlaine, nem Mallarmé<sup>52</sup>, nem Henie, nem Schiller, nem Byron, nem Dante, nem Bartrina, nem Goethe, nem François Coupée, nem Heredia... Entretanto, se querem lembrar os castigos da vaidade, são filósofos...”<sup>53</sup>

Ao contrário de Francisco Guimarães, Orestes Barbosa tinha uma opinião positiva sobre a divulgação do samba através do rádio e do disco, vendo no rádio um grande impulso para a afirmação do samba como novo gênero musical e dizia: “O samba tem no rádio um grande servidor”.<sup>54</sup> Estes dois autores sintetizavam os debates em torno do lugar social do samba, seguindo a corrente de pensamento que via a questão da origem como um problema central na valorização social e cultural deste gênero musical. Dialogando diretamente com Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa considerava o samba uma manifestação musical urbana, que na verdade era o resultado de várias sonoridades de composição coletiva. O movimento inicial do debate sobre as origens, portanto, se deu em meio a um ambiente social e musical em franca transformação e onde o popular e o nacional eram as principais categorias de afirmação cultural e ideológica. Esta tentativa de estabelecer uma tradição urbana do samba era simultânea a consagração do seu repertório entre a população, através do rádio, e era marcado pela afirmação da crença na autenticidade deste gênero musical como nacional. Assim, as duas posições defendidas por estes autores marcaram o debate que se estabeleceria a partir das décadas de 1940 e 1950 em torno do samba.

---

<sup>49</sup> BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 29.

<sup>50</sup> Ibid, p. 15.

<sup>51</sup> O nome foi escrito conforme a grafia feita pelo autor.

<sup>52</sup> Idem a nota anterior.

<sup>53</sup> BARBOSA, op. cit., p. 103.

<sup>54</sup> BARBOSA, op. cit., p. 111.



No entanto, a partir do início da década de 1950, houve uma mudança no panorama descrito acima. As marchinhas de Carnaval passaram a ser consideradas as vertentes mais disseminadas da música popular brasileira. Ao mesmo tempo, os gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos e tangos argentinos, ganhavam cada vez mais espaço nas rádios.<sup>55</sup> Segundo Napolitano e Wasserman, o medo da internacionalização e da perda de referenciais para a cultura nacional, assim como a percepção de que a música brasileira ocupava um espaço menor nos meios de comunicação, tornaram-se questões que preocupavam alguns críticos e jornalistas da década de 1950. Por isso, neste momento, o debate nascido nos anos 1930 sobre a necessidade de se estabelecer a origem e a autenticidade do samba - como representante principal da música brasileira - ganhou nova força entre alguns intelectuais de imprensa. O interesse em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do “povo brasileiro” reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira voltou a ser objeto de amplo debate. Estes intelectuais tinham em comum o intuito de preservar a memória musical do Brasil, representada pela memória do Rio de Janeiro, sobretudo a partir do material musical construído nas décadas de 1920 e 1930. Nesse contexto, surgiu a *Revista de Música Popular*, editada entre 1954 e 1956, simbolizando um importante foco do pensamento folclorista, cujo objetivo era pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira. A revista, comandada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, marcou a época como um espaço de discussão dos principais temas relacionados à música popular brasileira. Nela colaboraram outros grandes nomes da literatura e da pesquisa musical no Brasil, tais como Manuel Bandeira, Sérgio Pôrto, Ary Barroso, Marisa Lira, Almirante, Guerra Peixe, Nestor de Holanda, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Haroldo Barbosa, Jota Efegê e outros. A ideia central da revista era intervir no cenário musical brasileiro – que para seus dirigentes estava marcado pela mercantilização crescente do rádio – e resgatar a “autêntica” tradição da música brasileira, que havia se perdido, buscando cumprir, desta forma, o objetivo de sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana. O pensamento folclorista que a compunha desencadeou outras ações em prol da “autenticidade” do samba, mesmo após seu fechamento, em 1956, tais como a organização do *I Congresso Nacional do Samba*, em 1962, pela *Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro*. A intenção deste

---

<sup>55</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 174.

congresso era a de preservar as características consideradas originais do samba sem desconsiderar suas perspectivas de modernidade e progresso.

Neste contexto, o crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel, como os outros memorialistas do grupo chamado “folcloristas urbanos” ou “da cidade”<sup>56</sup>, lançou o livro *Sambistas e chorões*, em 1962. Como o próprio autor afirma, o livro reúne diversos de seus artigos, entrevistas e reportagens, readaptadas e atualizadas feitas para os tablóides Jornal do Brasil, Diário de São Paulo, A Cigarra, Shopping News do Rio e Manchete, sobre aspectos e figuras da música popular carioca.<sup>57</sup> O autor dizia que o samba era de origem africana, sendo “também chamado primitivamente **baiano**”.<sup>58</sup> Rangel afirmava que o “samba carioca” sofreu, desde o início, múltiplas transformações, recebendo a influência de diversos gêneros musicais – que ele chamava de elementos – de origem européia, como a valsa, a polca, a mazurca<sup>59</sup>, o schottisch<sup>60</sup> e a quadrilha, sendo o “samba dos nossos dias” o “amalgama” de todos esses elementos.<sup>61</sup> Em relação às discussões acerca das diferenças rítmicas e sociais e das consequentes classificações e divisões do samba em “samba do morro” e “samba da cidade” e/ ou “primeira” e “segunda” fases do samba, o autor assim se posicionava:

“O samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrarias falam de samba do morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do aparecimento **oficial** do primeiro samba, com partitura impressa e gravado em disco fonográfico comercial: **Pelo Telefone**, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na Praça Onze, em 1917, samba da cidade”.<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup>O jornalista Francisco Guimarães (Vagalume) e o cronista e compositor Orestes Barbosa também são considerados memorialistas do grupo “folcloristas da cidade ou folcloristas urbanos”. Ver NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 167-189.

<sup>57</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962, p. 09.

<sup>58</sup> Grifo do autor. Ibid, p. 54.

<sup>59</sup> Dança polonesa a três tempos, misto de valsa e de polca, originária da província de Mazuric.

<sup>60</sup> Dança escocesa que começou a generalizar-se na Europa em meados do século XIX. Era conhecida como polca alemã e mais tarde recebeu o nome de origem: schottisch.

<sup>61</sup> RANGEL, op. cit., p. 55.

<sup>62</sup> Grifos do autor. RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962, p. 55.

No entanto, Rangel dedica um capítulo chamado “Os tempos heróicos”<sup>63</sup> para falar das primeiras gravações de canções populares em discos e dos compositores e intérpretes que fizeram sucesso neste período. Neste trecho, ressalta a gravação de Pelo Telefone, como primeiro samba e destaca a atuação de alguns sambistas – como Donga, Sinhô, Pixinguinha como “compositores da cidade”. Em seguida, noutro capítulo, intitulado “Sambas e sambistas”, o folclorista afirma, que

“enquanto os chamados compositores da cidade gravavam e vendiam suas músicas nos subúrbios da Central e da Leopoldina, nos morros, outra casta de compositores fazia sua música sem visar nenhum interesse comercial, apenas para os íntimos de suas festas, para o **seu gasto**<sup>64</sup>, como diziam. Deste agrupamento de sambistas, cantores e ritmistas, de dançarinas e curioso, surgiram as escolas de samba. [...]. No desfile carnavalesco de uma escola não havia motivos alegóricos, como nos ranchos ou na apresentação das grandes sociedades. Também não havia orquestra ou conjunto de instrumentos de corda ou sopro. **Era o samba em toda a sua pureza.**<sup>65</sup> O coro cantava unicamente acompanhado de instrumentos de percussão: tamborins, cuícas, surdos etc”<sup>66</sup>.

As afirmações de Lucio Rangel mostram que autor, apesar de criticar as classificações e divisões dadas ao samba, também incorporava esta divisão entre um “samba do morro” (produzido pelos sambistas do Estácio) e um “samba da cidade” (produzido pelos compositores da Praça XI), representando a primeira e a segunda fase do samba, e atribuindo a pureza e a autenticidade do samba ao gênero produzido no morro, pelos sambistas do Estácio.

Outro importante nome ligado ao pensamento folclorista urbano foi o do jornalista e crítico musical Ary Vasconcelos, que lançou em 1964 o livro *Um panorama da música popular brasileira*, em dois volumes. O livro dividiu a história da música popular urbana, produzida durante a República, em quatro fases: fase antiga, primitiva ou heróica, de 1889 a 1927; fase de ouro, de 1927 a 1946; fase moderna, de 1946 a 1958 e fase contemporânea, de

---

<sup>63</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962, p. 34 a 41.

<sup>64</sup> Grifo do autor.

<sup>65</sup> Grifo nosso.

<sup>66</sup> RANGEL, op. cit., p. 34 a 41.

1958 em diante. O autor coloca que o samba<sup>67</sup> surgiu na fase antiga da música popular, em meio à modinha, ao lundu, a polca, a quadrilha, a valsa, o *schottish*, todos de origem anterior e em voga neste primeiro período.<sup>68</sup> A fase de ouro começaria “com a vinda das primeiras vitrolas elétricas e com o lançamento dos primeiros discos elétricos”.<sup>69</sup>; A fase moderna seria aquela em que compor música teria se tornado um negócio. Com isso, teriam surgido os “falsos compositores”, comprando músicas ou entrando na parceria das composições. Os antigos compositores, então, teriam perdido terreno para os cantores que, apesar de “artisticamente fracos”, seriam economicamente mais poderosos e, por isso, podiam se firmar no mercado pela compra de bons sambas e/ ou pagando para terem suas canções executadas exaustivamente nas rádios. Por outro lado, seria o período da influência da música americana, do bolero e de outros ritmos regionais, como o baião, na música popular brasileira. Com isso, o samba clássico começou a perder espaço, por passar a ser considerado “antiquado”, “quadrado”.<sup>70</sup> Já a fase contemporânea teria começado com o nascimento da Bossa Nova. O autor buscava, com esta divisão, preservar uma determinada tradição da música popular brasileira através da idéia de um passado original e grandioso, chamado por ele de “época de ouro”, cujo gênero musical por excelência seria o samba. A indústria cultural e as influências estrangeiras, a partir desta perspectiva, teriam sido, portanto, as culpadas pela perda de raízes da música popular brasileira.

Entre os autores que se preocupavam com a questão da origem do samba destaca-se ainda o jornalista, advogado, crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão<sup>71</sup>, que produziu diversas obras sobre música popular brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. Herdeiro, em certa medida, do pensamento folclorista, Tinhorão ocupa um lugar de destaque na historiografia da música popular brasileira. O autor buscava delimitar a origem da música brasileira, através de um nacionalismo baseado na ligação entre uma determinada “autenticidade” cultural e sua base social, formada pelos grupos “negros e pobres”. Marcos Napolitano e Wasserman afirmam que o autor tinha a preocupação de especificar e separar o que seria canção popular do que seria canção folclórica: a música folclórica seria aquela de

---

<sup>67</sup> Ary classificou também o samba em arcaico (produzido até 1927), clássico (produzido entre 1927 e 1946) e moderno (produzido a partir de 1946). (VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, vol. 1, 1964, p. 17).

<sup>68</sup> VASCONCELOS, loc. cit.

<sup>69</sup> Ibid, p. 21.

<sup>70</sup> VASCONCELOS, op. cit., p. 25.

autoria desconhecida e de cunho coletivo, transmitida oralmente de uma geração para outra. Já a música popular seria a composta individualmente e por autores conhecidos, divulgada através da gravação e venda de discos ou através de partituras, fitas, filmes etc e que teriam as cidades industrializadas como lugar social. Segundo este pressuposto, Tinhorão argumentava que, em relação à música brasileira, enquanto as canções populares estiveram ligadas ao universo “folclórico” (coletivo) a música popular manteve sua autenticidade, permanecendo efetivamente “popular e brasileira”. No entanto, quando as canções passaram a ser produzidas para o rádio, por volta dos anos 1930 (e depois, nos anos <sup>71</sup>, quando com as produções para a TV e com o surgimento a Bossa Nova), foram se dissociando da sua base social original. Tinhorão defendia a tese de que essa dissociação se deu através da expropriação da música popular pela classe média, tendo como consequência a perda de seus referenciais de origem. Neste processo, o autor destaca o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 1930<sup>72</sup> como o momento determinante do processo de expropriação do samba. O resultado seria o surgimento de um novo gênero de samba, não mais autêntico, fruto do casamento entre o choro - representante da classe média - e o samba - representante das classes baixas.<sup>73</sup>

Sobre o pensamento a respeito do samba construído pelos memorialistas e folcloristas apresentados, Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman concluem que a formação de um ambiente social e musical que rapidamente se transformava dificultava o estabelecimento de tradições comuns estabelecidas durante os debates iniciais acerca das origens. Neste sentido, muitos elementos atuavam nas transformações desse cenário, tais como a entrada de novos grupos sociais no universo do samba - como os grupos do Estácio e de Vila Isabel -; a formação das Escolas de Samba, vistas em seguida como lugares da tradição; a mobilidade territorial destas experiências musicais - como o eixo Praça XI-Estácio-Morro - e, principalmente, o imenso leque de sonoridades disponíveis a partir da expansão do rádio.

---

<sup>71</sup> Tinhorão tem graduação como jornalista e advogado. Fez pós-graduação em História Social pela Universidade de São Paulo, em 1999. O autor produziu diversas obras sobre música popular brasileira na virada da década de 1960 para 1970. Entre elas, *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Saga, 1966; *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969; *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Ática, 1978; *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981. Todas estas obras citadas, portanto, foram produzidas antes de sua formação acadêmica como historiador e apresentam uma forte influência do pensamento folclorista da década de 1950.

<sup>72</sup> E não dos sambistas do Estácio, como apontam Sandroni e Fenerick, em relação a mudanças rítmicas e sociais no samba, nesse momento.

<sup>73</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 179.

“Todos estes elementos precisavam ser disciplinados”, colocados sob o prisma da tradição, sobretudo num momento em que o popular e o nacional eram as categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência”.<sup>74</sup> Por isso os textos e a forte atuação pública de Almirante, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos marcaram uma fase importante na historiografia da música popular brasileira. Apesar de os chamados “folcloristas da cidade” não terem tido um projeto ideológico claro, eles interferiram eficazmente nos meios de comunicação de massa, fazendo com que suas idéias circulassem de maneira mais ampla. Desta forma, Napolitano e Wasserman defendem que a principal vitória desse grupo foi o reconhecimento do samba como manifestação nacional e autêntica, consagrado através dos meios de comunicação. E argumentam que no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, a necessidade de estabelecer uma tradição significava interferir na formação da audiência, uma vez que o gênero samba estava plenamente constituído e possuía um público próprio. Significava também afirmar o samba como gênero, que trazia uma marca de origem, contra outros gêneros reconhecíveis que interferiam na audiência nacional, como o jazz, o bolero e a rumba.<sup>75</sup>

As discussões sobre a origem e autenticidade do samba, que marcou o debate memorialista e folclorista, tiveram ainda como pano de fundo o debate sobre os projetos de modernização para a sociedade brasileira. Esse, por sua vez, envolve questões como a da “formação do povo brasileiro”, que conforme aponta Ângela de Castro Gomes, “tradicionalmente envolvia o lugar do português, do índio e do negro no curso de nossa „evolução“ como povo e nação”.<sup>76</sup> Entretanto, com a Abolição e o advento da República, o papel desses atores da História do Brasil passou a precisar de uma nova leitura. Suas posições e colaborações, afirma a autora, precisavam ser repensadas, uma vez que a “questão racial”, através dos debates intelectuais e propostas políticas que a envolviam, ganhou novos contornos, intensidade e nuances especialmente no que se referia ao lugar dos índios e negros na sociedade.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 172.

<sup>75</sup> Ibid, p.178.

<sup>76</sup> GOMES, Angela de Castro. Gilberto Freyre: alguns comentários sobre o contexto historiográfico da produção de Casa grande e senzala. In: *Remate de Malês*. São Paulo, IEL/ UNICAMP, nº 20, 2000, p. 49.

<sup>77</sup> Ibid, p. 50.

Entre os debates intelectuais e propostas políticas que envolviam a “questão racial” no Brasil, no final do século XIX, prevalecia a ideia de raça pautada na hierarquia dos grupos étnicos, onde o europeu preponderava sobre os demais grupos étnicos, os negros eram classificados como “bárbaros” e os índios como “selvagens”. Estas teorias eram respaldadas cientificamente tanto pela Antropologia Física quanto por diversos campos das ciências sociais e humanas, tendo em comum “o dogma de que a diversidade humana, anatômica e cultural, era produzida pela desigualdade das raças”.<sup>78</sup> Neste contexto a miscigenação surgiu no discurso nacionalista brasileiro, na segunda metade do século XIX, como mecanismo de formação da nação brasileira. A partir deste pressuposto, buscava-se um tipo nacional que resultasse de um processo de branqueamento da população, de acordo com uma miscigenação promovida segundo uma política de colonização européia, desde o império brasileiro. No entanto, todas as teorias neste sentido viam a miscigenação de forma negativa. Apesar disso,

“os cientistas brasileiros encontraram meios para contornar a visão negativa seguida pelo racismo para a mistura de raças ora classificadas como inferiores, ora como atrasadas: inventaram a tese do branqueamento e os mestiços ‘superiores’! Nos termos de sua versão ‘científica’, o branqueamento da raça era visualizado como um processo seletivo miscigenação que, dentro de um certo tempo (três gerações), produziria uma população de fenótipo branco”.<sup>79</sup>

Como afirma Martha Abreu,

“O pensamento científicista [do século XIX] vinha acompanhado das teorias sobre a inferioridade das raças não-brancas e das culturas não-europeias, trazendo uma série de discussões nos meios intelectuais sobre o futuro do país, principalmente em torno dos males da mestiçagem e de prognósticos em relação ao branqueamento da população.”<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura. (orgs.) *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fiocruz. Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p. 43.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 48/ 49.

<sup>80</sup> ABREU, Martha. “Mello Moraes: festas, tradições populares e identidade nacional”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 181.

No entanto, a partir das primeiras décadas do século XX, alguns historiadores e folcloristas passavam a ver como “fundamentais as „contribuições“ do índio e do negro, em aspectos que envolviam a língua, a alimentação, a música e as danças, [...] considerando-os parte de nossa cultura nacional”.<sup>81</sup> Tal avaliação, entretanto, não deixava de ser feita a partir da hierarquização das “raças” que compunham o povo brasileiro, porém demonstrava mudanças de valorização em relação à avaliação anterior, que em geral ignorava a presença positiva dos índios e negros. No Brasil, as teorias racistas baseadas nas discussões acerca da miscigenação como processo histórico de formação de uma “raça/ tipo” nacional começaram a ser desenvolvidas no início do século XX. O país, visto como uma pátria em formação, tinha a necessidade de “conciliar uma concepção de nação calcada na idéia de raça e progresso com a realidade da mestiçagem e a presença de negros e índios na população em números considerados excessivos”, como afirma Giralda Seyferth.<sup>82</sup> Nesse momento, a mestiçagem biológica e cultural teria passado a ser vista de forma positiva, sendo o sociólogo Gilberto Freyre apontado pela historiografia como o principal divulgador da idéia de “democracia racial brasileira”, na década de 1930. Como aponta Larissa Viana, tanto para Gilberto Freyre quanto para outros autores interessados em produzir uma idéia de nacionalidade nas décadas de 1920 e 1930, era imperioso encontrar elementos que pudessem expressar a “brasilidade” proposta por esses intelectuais, que viram no samba a possibilidade de expressão máxima de valorização da mestiçagem. Desta forma, o samba teria deixado de ser visto como estilo musical identificado com a população negra, perseguido por autoridades policiais e desqualificado pelas elites para atingir, na década de 1930, o status de símbolo da nacionalidade brasileira. Ainda como afirma Larissa Viana, “o carnaval e o samba, neste contexto, emergiam como uma espécie de tradução da ideia de povo mestiço, deixando em segundo plano as tensões próprias de sociedade na qual o preconceito racial se revelava nas mais diversas esferas do cotidiano”.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> GOMES, Angela de Castro. Gilberto Freyre: alguns comentários sobre o contexto historiográfico da produção de Casa grande e senzala. In: *Remate de Malês*. São Paulo, IEL/ UNICAMP, nº 20, 2000, p. 56.

<sup>82</sup> SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fiocruz. Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p. 56.

<sup>83</sup> VIANA, Larissa. Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p.105.



A questão da essência e da autenticidade da música brasileira também marcou o discurso modernista da década de 1920, representado por Mário de Andrade. Como aponta a antropóloga Elizabeth Travassos, durante o movimento modernista inaugurado em 1922, a particularidade da “cultura brasileira” e as suas relações com outras culturas passaram a ser repensadas pelos intelectuais modernistas ao mesmo tempo em que artistas oriundos das elites passaram a estabelecer novas formas de relacionamento com as culturas populares.<sup>84</sup> A autora argumenta que a formação de uma música nacional, então, passou a ocupar lugar no debate modernista e nas propostas de modernização musical do Brasil, introduzindo o tema da nação em suas discussões culturais. A música nacional, de acordo com este projeto, deveria ter um caráter popular, buscado nas canções populares tidas como autênticas. A música “rural”, produzida pelo interior do Brasil, teria sido então, eleita como a verdadeira música brasileira, enquanto a música urbana, identificada como “massificada” e voltada para o mercado, era rejeitada pelos modernistas.<sup>85</sup> Consequentemente, a música urbana era vista com desconfiança e, por isso, não era considerada produção popular, uma vez que para os modernistas, a reprodução massificada, decorrente das demandas dos setores de diversões, comprometia a essência popular. Além disso, a música urbana era considerada mais suscetível à influência de culturas estrangeiras, o que comprometia o processo de formação da música nacional. Sendo assim, o samba, como gênero essencialmente urbano, não foi eleito pelos modernistas como símbolo da música nacional! Estas reflexões mostram que o debate modernista também estava pautado em discussões sobre a mestiçagem, tida como pressuposto da formação de um tipo étnico que compusesse o caráter brasileiro. Assim, diante da

“angústia de uma entidade étnica ou racial indefinida foi atenuada pela convicção de que os chamados povos formadores – europeus, índios e negros – desapareceriam como entidades singulares e dariam origem a uma nova população. Paralelamente, suas culturas se diluiriam, dando lugar à cultura brasileira.”<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000, p. 08.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 52/ 53.

<sup>86</sup> TRAVASSOS, op. cit., p. 56.

A relação entre modernismo e música popular também foi analisada pela socióloga Santuza Cambraia Naves, no livro *Violão Azul: modernismo e música popular*<sup>87</sup>, onde a autora procurou compreender o projeto nacional subjacente ao movimento modernista através de uma releitura deste movimento, focalizada no papel da música e da cultura popular. Além de analisar a divisão entre os intelectuais que pretendiam incorporar o popular ao projeto nacional e aqueles que o recusavam, a autora também procurou mostrar os diferentes caminhos propostos para a inclusão do popular e para a construção da modernidade brasileira. Desta forma, procurou mostrar o rompimento do modernismo com as rígidas distinções entre o popular e o erudito, de um lado, e a diferenciação entre a música interessada (comprometida com o projeto nacional de modernização) e a música desinteressada (produzida apenas para bem-estar e o prazer dos ouvintes), de outro. A autora mostra como músicos e intelectuais entre os quais Mário de Andrade, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Noel Rosa, Lamartine Babo, Manoel Bandeira, Ari Barroso e outros participaram deste debate em busca da modernidade, envolvendo a música e a cultura nacional. Santuza identificou no projeto musical modernista uma recusa à indústria cultural e, conseqüentemente, uma tendência a reconhecer o rural, o sertanejo, o folclórico como popular, julgando este tipo de manifestações como autênticas e espontâneas. Desta forma, Santuza Cambraia Naves corrobora a ideia defendida por Elizabeth Travassos de que os modernistas veriam nas manifestações culturais rurais uma pureza original, por não estarem “contaminadas” pela civilização, pela urbanização. A partir deste pressuposto, os modernistas recusariam o mercado capitalista, entendendo que devido às novas tecnologias disponíveis ele produziria bens culturais de fácil fruição e de divertimento, sem, contudo, captar a alma popular. Neste sentido, o teatro de revista, o carnaval, o disco, o rádio e o cinema, segundo os modernistas, divulgariam, então, o “popularesco” e não o que era considerado essencialmente popular.<sup>88</sup>

A autora identificou ainda uma tensão no projeto musical modernista, onde de um lado haveria uma motivação modernista de inspiração europeia ligada ao uso de linguagem urbana e, do outro lado, uma motivação vinculada às manifestações culturais rurais ou sertanejas. Esta tensão marcaria a linguagem musical brasileira produzida nas décadas de 1930 e 1940 e dividiria os autores e músicos em dois grupos de matrizes distintas em relação aos projetos

---

<sup>87</sup> NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

<sup>88</sup> Ibid.

culturais do modernismo. A primeira, representando a simplicidade, a fragmentação, a carnavalização, o vanguardismo e o mundo urbano, contaria com a participação de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Noel Rosa como seguidores. Já a segunda matriz, representando o exagero e a “grandiloquência”, a totalidade, a tradição, a reverência e o mundo rural, contaria com a filiação de Mário de Andrade e Villa-Lobos, por exemplo. Na verdade, estas matrizes apenas distinguem o uso que estes intelectuais e compositores faziam da tradição, já que, para Santuza, “todos os modernistas operam à maneira de *bricoleur*”.<sup>89</sup>

Através destas questões, a autora procura mostrar que a visão de um Brasil grandioso, cujos traços culturais arcaicos e contemporâneos, regionais e universais coexistiam, era compartilhada por músicos, poetas e intelectuais.<sup>90</sup>

Este foi o cenário onde Sinhô se movimentou e atuou. As questões e discussões em relação ao samba aqui apresentadas eram conhecidas por Sinhô e outros sambistas, inclusive devido à circularidade que existia entre os intelectuais e artistas do período. Por isso, em certa medida, acabavam por influenciar o pensamento de Sinhô e o de outros compositores, se refletindo em algumas de suas composições.

No próximo item procurarei mostrar como os estudos acadêmicos sobre o samba buscaram relativizar a questão das origens e da autenticidade, repensando os discursos memorialistas e folcloristas que foram apresentados no início deste capítulo e/ ou levantando novos pontos de reflexão sobre o tema.

---

<sup>89</sup> A autora explica que utiliza o conceito de *bricoleur* usado por José Miguel Wisnik (*O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.) na análise feita pelo autor da música no período modernista. Esta classificação, conforme Santuza, “ajusta-se ao perfil de *bricoleur* delineado por Lévi-Strauss: um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis. (Lévi-Strauss, 1989, p. 33)”. NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 190.

<sup>90</sup> NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 203.

### ***b) Novas perspectivas do debate acadêmico***

Napolitano e Wasserman mostram que, ao longo dos anos 1980, a preocupação com a pureza étnica e social e com a origem do samba – segundo uma determinada memória social de matriz nacionalista – começou a perder força e espaço nas análises propriamente acadêmicas sobre o tema, apesar de ainda ter permanecido forte. Neste novo contexto sobressairia um segundo grupo de autores, composto por antropólogos, historiadores e outros pensadores de formação acadêmica, que em resposta aos memorialistas e folcloristas, criticava a forma como a questão da origem vinha sendo analisada até então. Desta forma, esses autores buscavam destacar os diversos fatores de formação do samba e problematizar as questões da busca da origem, da autenticidade e da pureza do samba como objeto da reflexão historiográfica. Neste sentido,

“A produção ensaística ligada ao meio acadêmico, que se iniciou nos anos 70 e se consolidou nos anos 80, procurou enfatizar os novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram, na medida em que foram configurando-se como músicas para consumo, voltadas para o mercado urbano”.<sup>91</sup>

Entre os principais autores deste período, destaco Muniz Sodré de Araújo Cabral, jornalista, sociólogo, tradutor, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Comunicação. Atualmente, Sodré exerce o cargo de diretor da Biblioteca Nacional, publicou vários livros na área comunicação, jornalismo e também sobre cultura afro-brasileira. Sodré escreveu a primeira edição do livro *Samba - O dono do corpo*, em 1979, onde vinculava o samba à lógica cultural dos cultos religiosos afro-brasileiros. O autor argumenta que samba se caracteriza pela síncope (ou síncope), que é o “prolongamento sobre um tempo forte de uma nota emitida em tempo fraco ou na parte fraca de um tempo”<sup>92</sup>,

---

<sup>91</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 182.

<sup>92</sup> Dicionário online de Português. Disponível em: [www.dicio.com.br](http://www.dicio.com.br). Acesso em 23 de novembro de 2009.

que instiga o ouvinte a dançar, a completar a ausência da marcação com o corpo. Sodré demonstra de que forma o samba foi apropriado pelos meios de comunica o de massa, afirmando que num primeiro momento, o samba sintetizava a identidade e a resistência da raça negra, mas, a partir da década de 1920 foi sendo “expropriado” pelas camadas m dias urbanas. Para o autor, a linha rítmica do samba veio do processo de adapta o, reelabora o e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil.<sup>93</sup> O autor vê o samba como um aspecto e um recurso de afirma o da cultura e da identidade negras; uma varia o do batuque africano trazido para o Brasil pelos escravos; uma forma de resistência cultural ao modo de produ o cultural dominante na sociedade carioca do início do século XX; um “gênero-síntese” de elementos negros. As mudanças que afetaram a essência do samba, resultando na perda de sua autenticidade, segundo o autor, se deram com a sua comercializa o e a profissionaliza o do sambista negro da década de 1920 para 1930. Desta forma, o processo de produ o foi se tornando individualizado e desfazendo os laços sociais que ligavam o sambista ao seu grupo e seu universo cultural originais. A partir daí “a música negra [samba] passou a ser considerada fonte geradora de significa oes nacionalistas”.<sup>94</sup> Com isso, as rela oes sociais na comunidade negra, as antigas regras de composi o musical marcadas pelo cunho coletivo e pelo improvisado, a maneira de dançar o samba etc teriam provocado uma divisão social entre a produ o e o consumo do samba. O autor chama esse fen meno de “irreversibilidade do circuito de troca, onde a música parte unilateralmente de um pólo [produtor] para outro [consumidor] sem que a rela o possa se reverter”<sup>95</sup>, tornando o samba cada vez menos social e mais individualizado.

Também considerando o samba como elemento cultural de matriz negra, o cineasta e professor da Universidade Federal Fluminense, Roberto Moura, escreveu em 1983, a primeira edi o do livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. O livro foi o desdobramento de um documentário sobre “a vida carioca” “a partir da virada do século” XX, “que inter-relacionasse e desvendasse [outro] Rio de Janeiro, em contrapartida àquele que ‘se civilizava’ no Centro e na Zona Sul, redefinido pela reforma do prefeito Passos”.<sup>96</sup> Seu trabalho mostra como as casas e terreiros das “tias baianas” na Praça XI, centro do Rio de Janeiro, no final do

---

<sup>93</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba: O dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad, 1998, p. 30.

<sup>94</sup> Ibid, p. 39.

<sup>95</sup> Ibid, p. 55.

<sup>96</sup> MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documenta o e Informa o Cultural, Divisão de Editora o 1995, p. 11.

século XIX e começo do XX, eram os locais essenciais de elaboração e vivência de relações sócio-culturais entre diversos grupos e identidades. Nestes territórios de encontro se constituiu uma linguagem musical que sintetizava elementos brancos e negros, práticas de resistência e de clientelismo, sonoridades africanas e européias, ainda que efetivamente sob o legado de uma cultura afro-brasileira e negra.

Já o antropólogo social Hermano Vianna refuta as teses que colocam o samba como patrimônio cultural negro, expropriado pelos brancos e transformado em artigo de consumo. Diferentemente da argumentação proposta por Sodré, Vianna defende que a autenticidade do samba “de raiz” e o papel de resistência cultural que ele teria desempenhado, são invenções históricas de forte caráter ideológico, produzidas a partir de encontros sócio-culturais entre diversos segmentos sociais. A tese central de seu trabalho é a de que houve um processo de “invenção de uma tradição” do samba como expressão social. Este processo teria se dado a partir da mudança de significado que questão da mestiçagem sofreu nos anos 1920 e 1930, quando esta deixou de ser a origem dos males do Brasil para ser o elemento definidor do caráter nacional. Esta “invenção de uma tradição” do samba teria sido um dos fatores que o fizeram passar de música “marginal” para música “brasileira”. Logo, a invenção dessa tradição teria feito com que as práticas culturais em relação ao samba passassem a ser vistas como um processo herdado “naturalmente”. Desta forma, o samba não seria uma criação exclusiva dos grupos negros, pobres, moradores dos morros cariocas, mas o resultado de contatos entre diversos grupos cuja tentativa era a de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Neste sentido, o samba funcionaria como denominador comum musical, o que teria facilitado sua ascensão à música nacional. Portanto, para Vianna, a transformação do samba em música nacional resultaria do processo de invenção e valorização de sua autenticidade, a partir do qual o samba do morro, recém-inventado no final dos anos 1920, passou a ser considerado ritmo puro que precisa ser preservado.<sup>97</sup> A possibilidade de definição do samba como estilo musical viria ainda da expansão da indústria fonográfica brasileira no final da década de 1920, do surgimento da gravação elétrica e da instalação de várias gravadoras no país. Por outro lado, as relações sociais do Rio de Janeiro proporcionariam encontros que firmariam uma nova ideia de nação. Vianna também demonstra que a fluidez social existente no Rio de Janeiro propiciava o encontro de diversos

---

<sup>97</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ 1995, p. 152.

segmentos sociais, burlando fronteiras morais, culturais e econômicas. Neste sentido, a respeito da questão da fluidez sócio-cultural carioca, vista até então como expropriação cultural, Marcos Napolitano observa que

“[Hermano Vianna] sugere que a incorporação da cultura popular feita pelo Estado Novo getulista, não foi simplesmente uma expropriação cultural e sim a formulação ideológica de uma tendência histórica ancorada na experiência de vários segmentos sociais: o Estado Novo teria se aproveitado de uma prática cultural propícia à diluição de fronteiras e conflitos, utilizando o samba como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional.”<sup>98</sup>

O pensamento do autor complementa a proposição da professora Rachel Soihet, que afirma que Vargas viu na música popular um veículo para integrar as camadas populares a seu projeto de construção da nacionalidade. A autora entende o samba como uma manifestação popular de origem negra. A partir deste pressuposto, aponta três principais fatores que teriam contribuído para o processo de valorização do samba: primeiramente, a valorização e legitimação das melodias populares, através da consagração de novas expressões melódicas e tradições culturais na música ocidental. O segundo fator seria a série de transformações estruturais ocorridas na sociedade brasileira, especialmente nos anos 1920, que marcaram o processo de urbanização do Brasil. Juntamente a estas transformações estruturais, o processo de reformulação da cultura brasileira, marcado pelo surgimento de novas expressões culturais urbanas, dentre elas o samba, que “exercia papel expressivo na veiculação de um novo estilo de vida”.<sup>99</sup> O terceiro fator seria o panorama de exaltação nacionalista, que após a I Guerra Mundial prevaleceu em todas as expressões da vida nacional, representado pela busca de uma autenticidade nacional e que se transformou numa das principais vertentes do pensamento brasileiro, assumindo uma identidade política a partir da década de 1930. “Na música, essa fonte de autenticidade foi encontrada principalmente nas contribuições negras à cultura nacional. Assim, a música popular, sobretudo negra (samba), consolida sua posição de

---

<sup>98</sup> NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 185.

<sup>99</sup> SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 115.

destaque entre as demais alternativas culturais da cidade”.<sup>100</sup> Soihet privilegia o aspecto de resistência da música negra à repressão e ao preconceito que sobre ela se abateram até a sua nacionalização. Os populares, em especial os vinculados às comunidades negras, faziam um movimento de resistência ao guardarem e difundirem sua cultura ao mesmo tempo em que garantiam o lugar e a predominância de sua cultura no carnaval e na música brasileira, construindo uma espécie de “cidadania cultural”. Ao longo da década de 1920, o resultado desta resistência imposta pelos populares, juntamente com a influência do movimento modernista e das idéias nacionalistas, teria sido a valorização da “cultura de raiz negra, que passou a assumir um lugar reconhecido no espaço público, embora, de modo geral, numa conotação caricatural e/ ou marcada pelo exotismo”.<sup>101</sup> Soihet procurou enfatizar a ação e o empenho dos populares em garantir a sobrevivência e a divulgação de suas manifestações culturais, afirmando que estas iniciativas foram fundamentais para o reconhecimento posterior do samba como símbolo da identidade nacional.<sup>102</sup> Desta forma, a perspectiva de análise da professora Rachel Soihet, pela via da resistência, foi a primeira que considerou, em certa medida, os populares (e os sambistas como parte dos “populares”) como atores diretos do processo de construção do samba como símbolo nacional.

A questão do samba como uma construção sociocultural é retomada no trabalho do musicólogo Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, publicado em 2001, adicionando novos pontos de reflexão à questão. Conforme o autor, houve uma disputa entre um samba do início do século XX e outro da década de 1930, envolvendo sambistas, indústria fonográfica e suas relações com a sociedade. O autor defende que essa disputa indicava concepções de “afro-brasileiro” e do que era considerado “tipicamente brasileiro”. A mudança do estilo de samba “amaxiado” para o samba “sincopado” demonstraria a construção de novas concepções do que seria “ser brasileiro”. Neste contexto de construção do samba como música popular brasileira, os antigos gêneros musicais em confluência, que resultaram no samba “amaxiado” cederiam lugar para samba produzido pelos compositores do Estácio, que despontaria como

---

<sup>100</sup> SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 116.

<sup>101</sup> Ibid, p. 86.

<sup>102</sup> SOIHET, op. cit., p. 95.



representante da música popular brasileira por excelência.<sup>103</sup> O autor não atribui a origem do samba a uma fórmula rítmica particular. Fazendo uma análise sociológica, literária e musical do samba, o vê como resultado da construção de um ritmo reelaborado a partir de outros que se misturaram a partir do final do século XVIII, em especial o lundu, o maxixe e o choro. Essa construção sofreu uma mudança de estilo que, ao longo dos anos 1930, consolidou um novo “tipo” de samba, apresentando diferente forma de estruturação. O primeiro conteria marcas de proeminência folclórica, enquanto o segundo atenderia às novas necessidades impostas pelas gravações e pela indústria fonográfica. O processo de nacionalização do samba para Sandroni começou no final do século XIX com a utilização da palavra samba como termo genérico para denominação de canção popular e que

“a finalização desse processo de ‘nacionalização’, no entanto, passará pela identificação do samba do Rio de Janeiro. [...] A criação do samba carioca começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição ‘Pelo telefone’, que seu autor, o carioca filho de baiana, Ernesto dos Santos (‘Donga’) batizou de samba; e assume contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume da maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência.”<sup>104</sup>

O historiador José Adriano Fenerick, doutor em História Universidade de São Paulo, escreveu, em 2005, o livro *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Nele, o autor analisa as transformações sociais e culturais que possibilitaram “a criação do samba [como] um fenômeno cultural de um país que se modernizava” e por isso, “o moderno samba [...] precisava dos dois universos culturais (o morro e a cidade) agindo mutuamente para a sua criação e difusão”.<sup>105</sup> O autor afirma que “esse gênero musical nunca teve uma única feição” e que as “discussões em torno da ‘legitimidade’ e ‘autenticidade’ do samba já são um forte indicativo das várias formas, *roupagens* e significados assumidos pelo samba”.<sup>106</sup> O objetivo de Fenerick é

---

<sup>103</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001, p. 30.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>105</sup> Citação retirada da orelha do livro do autor, feita pela Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Esmeralda B. B. de Moura.

<sup>106</sup> FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo, Annablume. Fapesp, 2005, p. 368.

“estudar as transformações ocorridas com o samba no período pioneiro do surgimento dos meios de comunicação de massa no Brasil. Trata-se de um trabalho que busca captar os vários elementos que compuseram a cena brasileira no momento da modernização do samba, ou seja, da sua transformação estética e sociocultural, propiciada pelo incremento das forças modernizadoras do capitalismo do início do século XX.”<sup>107</sup>

O autor faz um levantamento dos principais elementos de construção do samba como gênero musical reconhecido e utilizado como símbolo da nacionalidade brasileira. Para Fenerick, assim como para Sandroni, o samba urbano moderno é produto de transformações engendradas por diversos fatores sociais durante sua elaboração. Dentre elas, Fenerick destaca a profissionalização do músico popular, as novas formas de consumo do samba possibilitadas pelo advento do rádio e da indústria fonográfica, as transformações rítmicas que o gênero sofreu, a crescente importância do Carnaval e a modernização da cidade do Rio de Janeiro. O autor também considera que houve um samba “vencedor” (o samba do Estácio), escolhido de acordo com determinados fatores socioculturais e econômicos. A partir daí e na luta pela valorização social e comercial deste samba, teriam se estabelecido as discussões em torno da origem e autenticidade do samba - no período da sua nacionalização e posteriormente - tanto entre sambistas como entre estudiosos e pesquisadores.

O professor Adalberto Paranhos também analisa os caminhos percorridos pelo samba carioca na sua construção como símbolo nacional. Para o autor, os fatores que levaram o samba a este status estão relacionados ao contexto de desenvolvimento industrial capitalista. Assim, a expansão da música popular industrializada está relacionada ao crescimento da indústria de entretenimento, ou seja, da indústria cultural. Para o crescimento desta indústria, no entanto, foi decisivo o papel da urbanização e a diversificação social pela qual o Brasil passou nas primeiras décadas do século XX. Interligada a essas transformações, a música popular, se tornou um produto comercial de consumo de massa, revelando sua face de mercadoria. Para Paranhos houve quatro fatores básicos que favoreceram esse processo, atingindo diretamente o samba: em primeiro lugar, o fato do samba ter deixado de ser exclusivamente um bem cultural socializado, de produção e uso coletivos e com objetivos lúdicos e/ou religiosos, para se tornar também um bem cultural de produção e apropriação

---

<sup>107</sup>FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo, Annablume. Fapesp, 2005, p. 23.

individualizadas, com fins comerciais. Em segundo lugar, o fato da indústria fonográfica, sediada no Rio de Janeiro, ter avançado tecnologicamente em larga escala e conquistado progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda devido aos recursos tecnológicos provenientes dos novos dispositivos elétricos de gravação, a partir de 1927. Em seguida, devido à expansão do rádio comercial, que passou a ser o principal veículo de lançamento da música popular, deixando para trás os circos e o teatro de revista. E por último, o fato da produção e da divulgação do samba, inicialmente restritas às classes populares e à população de negros e/ou mulatos, terem passado a ser assumidas também por compositores e intérpretes brancos das classes médias, com acesso mais fácil ao rádio e a indústria fonográfica.<sup>108</sup>

Paranhos se propõe a examinar o discurso musical de compositores e intérpretes da música popular brasileira industrializada, desde o surgimento do “samba carioca” no final da década de 1920 até sua consolidação como expressão musical de brasilidade, em meados da década de 1940. Sem ignorar os outros sujeitos sociais engajados nesse movimento de invenção dessa tradição, o autor busca refletir sobre o papel desempenhado pelos sambistas como produtores e divulgadores do samba. Desta forma, Paranhos é um dos poucos autores que privilegia em sua análise a ação dos sambistas “como protagonistas de uma história cujo enredo não foi ditado tão somente pela ação das elites e/ou do Estado”.<sup>109</sup> O autor se coloca de acordo com as críticas que vêm sendo formuladas às tendências historiográficas que colocam o Estado como “o grande sujeito” histórico e os demais atores sociais na condição de coadjuvantes ou de massa carente de voz própria.<sup>110</sup> Paranhos identifica o período do Estado Novo como o momento de consolidação do samba como símbolo musical nacional e também como período de crescimento da produção de sambas cívicos, também chamados sambas-exaltação, onde

“O nacionalismo espontâneo de compositores de extração popular e/ou de classe média, que se orgulhavam da sua condição de criadores do samba, era, portanto, ressignificado, em sintonia com a política cultural estado-novista. Ao mesmo tempo, as temáticas da mestiçagem e da conciliação de classes eram retrabalhadas pelos

---

<sup>108</sup> PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online], 2003, vol.22, n.1, p. 82.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 83.

<sup>110</sup> PARANHOS, loc. cit.

ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da democracia racial e da democracia social supostamente existentes no país.”<sup>111</sup>

Neste período, observa o autor, através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o Estado Novo procurou coagir os compositores que resistiam em abandonar o culto à malandragem em seus sambas, através de políticas de aliciamento ou da censura. Em consequência, houve o surgimento de um número considerável de sambas de exaltação ao trabalho, inclusive compostos por malandros consagrados, como Wilson Batista. Mesmo assim, o Estado Novo não conseguiu silenciar e/ou cooptar por completo os sambistas, que continuavam produzindo composições que, em alguma medida, driblavam a censura ditatorial. Desta forma, argumenta o autor, nunca se alcançou uma uniformização da produção do samba que ocultasse as divergências, até mesmo as diferenças estilísticas, inclusive porque, nem mesmo no interior dos aparelhos de Estado o pensamento acerca do significado do samba era único. Assim, na falta de um projeto cultural hegemônico, surgiram diferentes propostas para disciplinar as manifestações artísticas populares, entre as quais, as propostas elitistas de um grupo de intelectuais ligados ao Estado que publicava artigos contra o samba na revista *Cultura Política*. Desta forma, qualificando o samba como expressão artística primitiva, de sensualidade vulgar e representante da ralé do morro, estes intelectuais buscaram domá-lo.<sup>112</sup>

O pianista, compositor, escritor, mestre e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, José Miguel Wisnik, também discute questões relativas ao samba das primeiras décadas do século XX. O autor, que analisa o processo de construção da música popular brasileira, afirma que desde o final da década de 1910, com a introdução do gramofone criou-se um espaço para a expansão da canção no Brasil, impulsionado pelo samba. Wisnik ratifica o pressuposto (que é uma das questões historiograficamente resolvida em relação ao samba) de que o samba é um gênero musical formado a partir das bases rítmicas das músicas de negros. Ao final dos anos 1910, o samba, aproveitando muitas vezes as formas de produção improvisadas e compostas por refrões coletivos, passou a ser “condensada e compactada com

---

<sup>111</sup> PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online], 2003, vol.22, n.1, p. 107.

<sup>112</sup> *Ibid*, 107/108.

vistas a seu novo *status* de mercadoria industrializada”.<sup>113</sup> Em relação ao processo de nacionalização do samba, José Wisnik afirma que

“reconhecido em 1917 através do sucesso de *Pelo telefone*, composição de Donga que adaptava e bricolava temas anônimos já conhecidos, o samba foi se constituindo pouco a pouco, mas em especial ao findar da década de 1930, em símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de apoiar-se nos signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido.”<sup>114</sup>

Desta forma, a construção da tradição do samba foi se desenvolvendo a partir dos anos 1920, com as produções de Sinhô, João da Baiana e Donga, passando pelas décadas de 1930, com os sambas de Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa e Assis Valente e de 1940, com Dorival Caymmi e Ari Barroso, até chegar a década de 1950, com o samba de Geraldo Pereira. Durante esse longo trajeto, o samba foi ganhando, para além da sua cidadania, afirma o autor, a condição de emblema do Brasil, cuja expansão se deu também devido a sua estreita ligação com o carnaval de rua, ganhando força com a modernização urbanística do Rio de Janeiro.<sup>115</sup>

Para finalizar esta apresentação das discussões historiográficas em torno do samba mostro a análise da historiadora Fabiana Lopes da Cunha. A autora, em seu livro *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*, publicado em 2004, também fala da construção do samba como símbolo nacional. A autora refaz todo o percurso percorrido pelo samba desde o período em “que era produzido inicialmente apenas pelas camadas mais humildes da população e visto por grande parte dos moradores do Rio de Janeiro como música vulgar e libidinosa [...] se tornando alvo de perseguição das autoridades policiais”<sup>116</sup> até o momento em que, após ter sido modificado em sua estrutura rítmica, melódica e narrativa, “passou a ser amplamente consumido pelas camadas urbanas da capital federal”<sup>117</sup> se consagrando como um dos símbolos de brasilidade, o que para a autora ocorreu durante o Estado Novo. A autora destaca também a importância do crescimento e da

---

<sup>113</sup> WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História, São Paulo, USP, nº 157, 2007, p. 69.

<sup>114</sup> WISNIK, loc.cit.

<sup>115</sup> WISNIK, op.cit., p. 69.

<sup>116</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 235.

<sup>117</sup> CUNHA, loc. cit.

diversificação da indústria de entretenimento e das demandas da população carioca por novas formas de diversão. A diversificação social gerou um público que encontrou na música popular criada para ser “vendida sob o formato de partituras de pianos e discos de gramofone”<sup>118</sup> novas formas de lazer que atendessem às suas expectativas de público consumidor de produções culturais voltadas para o lazer urbano. Fabiana destaca também o papel do teatro de revistas como complementar e/ ou entrelaçado ao da indústria fonográfica na divulgação da música popular, dizendo que

“a Casa Edison, representante da Fábrica Odeon no país, se encarregaria de difundir na maior amplitude geográfica possível o mercado ainda incipiente da música popular que passaria gradualmente a se tornar nacional, e em cujo contexto o grande fornecedor de músicas para suas gravações seria o teatro de revista”.<sup>119</sup>

Fabiana Lopes da Cunha, assim como outros autores mostrados, ressalta também a preocupação de alguns intelectuais com a questão da modernidade, desde o final do século XIX, com a geração de Silvio Romero e Euclides da Cunha, até a década de 1920, especialmente com o movimento modernista<sup>120</sup>. Estes intelectuais pensavam como formar uma cultura nacional baseada em elementos que unificassem o Brasil, “dando-lhe o molde de um Estado-Nação moderno” ao procurar “novas técnicas e meios de expressão nas artes e na literatura, [buscando] as raízes da cultura nativa”<sup>121</sup>. O folclore e a figura do sertanejo surgiram para os modernistas como representantes da “autenticidade brasileira”. No entanto, apesar do sucesso de grupos musicais “de sabor sertanejo”, a autora observou o sucesso que o samba obteve ao longo da década de 1920, “sendo cada vez mais consumido pelas camadas médias urbanas”.<sup>122</sup>

Através desse panorama, procurei mostrar que o samba - construído a partir da reelaboração de ritmos e culturas e elaborado e ressignificado musical, estética, social e culturalmente, ao longo das décadas de 1920 e 1930 - desde praticamente o seu surgimento,

---

<sup>118</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 238.

<sup>119</sup> CUNHA, loc. cit.

<sup>120</sup> Conforme foi mostrado anteriormente.

<sup>121</sup> CUNHA, op. cit., p. 242.

<sup>122</sup> Ibid p. 244.

foi o foco das discussões sobre o que determinava a brasilidade em termos musicais. Estas discussões tiveram como base dois pressupostos teóricos fundamentais construídos entre a virada do século XX, com folcloristas e outros intelectuais e a década de 1920, com o Movimento Modernista: de um lado, as discussões que buscavam definir folclore e cultura popular e, do outro, as discussões acerca da construção e uma identidade cultural brasileira que, apesar de pautada na miscigenação, possibilitasse a colocação do Brasil no patamar da modernidade. Tendo estas questões como pano de fundo, o samba foi tomado por esses intelectuais como elemento cultural que sintetizava características de brasilidade e modernidade. Por outro lado, era um gênero em franco sucesso, que caiu facilmente no gosto popular e, apesar dos primeiros momentos de preconceito e perseguição que sofreu por parte das elites e da polícia, se espalhou e se consagrou rapidamente como gênero musical nacional, gerando muito lucro à indústria fonográfica e cultural. Através da apresentação das principais questões colocadas no início deste capítulo, procurei mostrar que o samba passou a ser elemento de discussão entre os intelectuais que buscavam estabelecer uma tradição musical urbana onde o popular e o nacional fossem as principais categorias de afirmação ideológica e cultural. Os debates que iniciaram na década de 1930 buscavam identificar o lugar social do samba, baseados na questão da origem e da autenticidade deste gênero musical como problema essencial na sua valorização social e cultural, a partir da qual deveria se estabelecer uma tradição. A discussão em torno da necessidade de se estabelecer a origem e a autenticidade do samba - representante principal da música brasileira - originada na década de 1930, ganhou nova força entre alguns jornalistas a partir da década de 1950. Preocupado em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais brasileiras, este grupo discutia como preservar a memória musical do Brasil, representada pelo samba do Rio de Janeiro construído nas décadas de 1920 e 1930. Desta forma, defendiam a necessidade de se resgatar a “verdadeira” tradição da música brasileira, que havia se perdido com a crescente mercantilização do cenário musical brasileiro devido ao sucesso do rádio. Buscando estabelecer a origem e a autenticidade que garantissem essa tradição, estes intelectuais da imprensa identificaram no samba produzido no morro pelos sambistas do Estácio, durante a década de 1930, como símbolo da tradição na música popular brasileira. Este samba, que na verdade era uma reelaboração do samba produzido nas casas das “tias” baianas da região da Praça XI, entre a virada para o século XX e a década de 1920, passou a ser valorizado como o samba original e autêntico, que por isso deveria ser preservado.

Além disso, afirmar o samba como gênero musical nacional com uma marca de origem significava corroborar o discurso nacionalista brasileiro a respeito da miscigenação como mecanismo de formação e identificação da nação, a partir do qual o samba simbolizava a maior expressão de valorização da mestiçagem, em termos culturais. A preocupação com a formação de uma música nacional passou a ocupar lugar também no debate modernista e em suas propostas de modernização musical para o Brasil, de acordo com as discussões historiográficas mostradas neste capítulo. Contudo, a partir dos anos 1980, as questões da pureza étnica e social e da origem do samba foram perdendo espaço nos estudos acadêmicos sobre o tema. Assim, historiadores, antropólogos e outros pensadores passaram a destacar os diversos fatores de formação do samba, problematizando as questões sobre pureza e originalidade, colocadas até então. Este trabalho está pautado nestes pressupostos que consideram os diferentes fatores de constituição do samba como símbolo nacional, buscando através da análise da obra de Sinhô, compreender o papel dos sambistas nesta construção. Desta forma, procurei mostrar que analisar as questões que foram debatidas por diversos grupos de intelectuais é fundamental para compreender o pensamento construído em torno do samba durante a sua construção como gênero musical nacional e como símbolo de autenticidade e tradição da música popular brasileira.



## Capítulo II:

### *Memória e historiografia sobre o Rei do Samba*

*Sinhô era temperamental. Um emotivo.  
Daí a tradição de brigão que dele ficou,  
ainda que as suas brigas não  
tivessem consequências maiores.*

*Edigar de Alencar, 1981.*

#### a) Sinhô, por Edigar de Alencar

Edigar de Alencar foi musicólogo, jornalista, poeta e teatrólogo. Nasceu em 06/11/1901 na cidade de Fortaleza (CE) e faleceu no Rio de Janeiro em 24/04/1993. Veio para o Rio de Janeiro em 1926, dedicando-se inicialmente ao comércio. Escreveu para o teatro de revista o espetáculo *Doce de coco*, estrelado por Alda Garrido, no Teatro São José. O jornalista foi também crítico de teatro, chegando a presidir o Ciclo Independente dos Críticos Teatrais. Em 1932, publicou seu primeiro livro de poesias, chamado *Carnaúba*. Foi cronista do jornal carioca *O Dia* desde sua fundação, onde assinava sob o pseudônimo de Dig, e conselheiro de música popular brasileira do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Publicou *O Carnaval carioca através da música*, em dois volumes, em 1965; *A modinhacearense*, em 1967 e *Nosso Sinhô do samba*, em 1968.<sup>123</sup> Alencar foi o principal e mais conhecido memorialista que escreveu sobre Sinhô. De seu livro *Nosso Sinhô do samba*<sup>124</sup>, uma biografia publicada 1968, recolhi a maioria das informações desta dissertação sobre a vida pessoal e a trajetória profissional do Rei do Samba. O autor usou uma grande quantidade e variedade de fontes primárias, entre as quais a produção musical de Sinhô, recolhida em grande parte nas editoras musicais, em jornais revistas e periódicos de modinha;

---

<sup>123</sup> Informações disponíveis em: <http://cifrantiga2.blogspot.com/2008/01/edigar-de-alencar.html>. Acesso em 30/10/2009.

<sup>124</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981.

entrevistas e depoimentos<sup>125</sup>, noticiários, crônicas e obituários de jornais e revistas. Em *Nosso Sinhô do samba*, Alencar descreve a trajetória profissional de Sinhô, suas “desavenças” e disputas pela autoria de composições com outros sambistas e comenta alguns temas trabalhados pelo compositor, além de destacar a sua participação como compositor, pianista e cantor em teatros de revista. Os demais escritos sobre o sambista, a maioria deles feito por memorialistas, não formam mais de que um capítulo em alguns livros que tratam sobre samba e, às vezes, menos que isso. Procurarei demonstrar esta afirmação adiante, ainda neste capítulo. Seguem agora as informações retiradas da biografia do autor sobre Sinhô, tratando-se, portanto, da visão de Edigar de Alencar sobre o sambista.

Conforme as informações retiradas do livro de Edigar de Alencar, José Barbosa da Silva, chamado desde a infância de *Sinhô*, era carioca, filho do pintor de paredes Ernesto Barbosa da Silva e de Graciliana Silva. Nasceu pouco depois da Abolição da Escravatura, em oito de setembro de 1888.<sup>126</sup> Aprendeu a tocar piano ainda criança, no piano de seus avós. Não constam no livro informações sobre a origem e a cor de seus pais e avós. O pai tentou incentivá-lo a tocar flauta, mas o menino não gostava do instrumento e acabou abandonando-o. Ao longo da adolescência, aprendeu a tocar cavaquinho, mas o trocou pelo violão, que aprendeu a tocar com um irmão de criação.<sup>127</sup> Sinhô começou a trabalhar como pianista, tocando piano e eventualmente vendendo o instrumento na casa de instrumentos musicais Casa Beethoven, na Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro. Trabalhou, ainda, como estafeta (entregador de telegramas) dos Correios.<sup>128</sup> Sua carreira como artista teve início como pianista, tocando de ouvido em clubes dançantes e agremiações carnavalescas, no começo da segunda década do século XX, entre as quais o Dragão Clube Universal, em 1910; o Grupo Dançante e Carnavalesco Tome Abença a Vovó, em 1914; o Grupo Dançante Carnavalesco

---

<sup>125</sup> Algumas vezes o autor afirma ter feito entrevista com determinado familiar de Sinhô ou outro sambista, como destaca em nota de rodapé da página 69, em relação a entrevista feita a Heitor dos Prazeres, em 03 de agosto de 1966. Outras vezes indica a referência de onde foi tirada a informação, como o trecho tirado de entrevista publicada na revista *Weco*, nº 02, indicada também em nota de rodapé da página 37. Há, porém, vários casos em que a fonte da informação não é fornecida.

<sup>126</sup> Data fornecida pelos familiares, “embora se tenha sustentado a data de 18 de setembro [de 1888] como do nascimento do sambista”. Cf. ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 19.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 19 et seq.

<sup>128</sup> A data e o período em que se manteve nesta profissão, assim como a informação de que esta atividade tenha sido anterior ou concomitante com a de pianista, não constam na biografia do sambista. (*Ibid*, p. 45).

Netinhos do Vovô, em 1915 e a Sociedade Dançante e Carnavalesca Kananga do Japão.<sup>129</sup> José Barbosa foi também maestro, dirigente do Choro do Sinhô, carnavalesco e diretor Geral do grupo As Sabinas da Kananga, também chamado Grupo das Sabinas. Entre 1916 e 1917, todas as atividades de pianista em clubes e agremiações, maestro, carnavalesco e diretor de grupo musical eram concomitantes.<sup>130</sup>

Sinhô teve uma vida afetiva bastante agitada, com vários casamentos. Aos 17 anos, casou-se com a portuguesa Henriqueta Ferreira. Conheceu a moça, que vivia com outra pessoa, na sede de uma sociedade carnavalesca. Raptou-a da casa de sua tia e a levou para a casa da mãe dele, no Engenho de Dentro. Com ela teve seus três filhos: Durval, Ida e Odalis<sup>131</sup>. Separou-se de Henriqueta, que faleceu em 1914. Não consta a data da separação do casal, que parece ter sido anterior ao falecimento da jovem portuguesa. Posteriormente, teve outros relacionamentos, entre eles, com Cecília, pianista da Casa Beethoven que, segundo o biógrafo, foi grande incentivadora de sua carreira. O sambista deixou Cecília para viver com Carmen, uma “mercadora do amor”, nas palavras de Edigar de Alencar. Sua última companheira chamava-se Nair Moreira, conhecida como “Francesa”. Com ela Sinhô viveu dez anos, até o seu falecimento, em 1930. No entanto, não pode se casar oficialmente com Nair, pois ela não era oficialmente separada de seu ex-marido. Os dois vivem com as duas filhas que Nair trazia do outro casamento.<sup>132</sup>

Fisicamente, Sinhô era descrito por Alencar como um homem alto, magro, feio e desdentado, inclusive tendo sido sua aparência motivo zombaria em uma das canções que fizeram parte das inúmeras desavenças musicais nas quais esteve envolvido. Seus atributos físicos foram ressaltados com ironia e agressividade por Pixinguinha e seu irmão, China, através do samba *Já te digo*, feito em resposta ao samba de Sinhô chamado *Quem são eles?* O samba teria sido feito em provocação aos primeiros, através de referências à Bahia.<sup>133</sup> Seguem

---

<sup>129</sup> Não consta a data em que o sambista começou a participar deste clube na fonte de onde foi retirada esta informação. Alencar afirma que “Sinhô estaria ligado afetivamente, pois o pai pertencera ao seu quadro associativo e fora o confeccionador de um de seus estandartes”. (ALENCAR, op. cit., p. 23). Da mesma forma, não há outras informações relevantes para o esclarecimento dos dados fornecidos em vários outros trechos do livro, como por exemplo, informações sobre a origem e a cor dos seus pais, avós e companheiras, escolaridade de Sinhô e, principalmente, sobre os episódios ocorridos entre Sinhô e outros sambistas, descritos pelo autor.

<sup>130</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 23.

<sup>131</sup> Durval e Odalis faleceram ainda durante vida do compositor. (Ibid, p. 73).

<sup>132</sup> ALENCAR, op. cit., p. 73 et. seq.

<sup>133</sup> ALENCAR, op. cit., p. 32.

abaixo um trecho do samba de China e Pixinguinha e o refrão do samba de Sinhô, que teria gerado a desavença.

***Já te digo***

Ele é alto, magro e feio  
E desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
No Rio de Janeiro

***Quem são eles?***

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui ,iá, iá

Edigar de Alencar afirma que sinhô não se considerava negro, e até se aborrecia com comentários sobre sua cor e com as referências que o ligassem a sua origem negra. O autor pouco fala sobre esta questão, à qual se refere apenas na página 47, na qual classifica o sambista como “homem de cor” e como “pernóstico”, afirmando que Sinhô

“Não se considerava mulato. Numa terra de mulatos geniais, o sambista não topava a classificação. Dizia-se com certa ufanía caboclo autêntico. Tinha o pernosticismo característico dos homens de cor, sujeitos no seu tempo ainda a restrições vexatórias, de que se vingariam demonstrando inteligência e ousadia e conseguindo destacar-se notadamente em atividades artísticas”..<sup>134</sup>

Não há no texto do autor qualquer passagem onde o próprio Sinhô se refira (positiva ou negativamente) a sua cor ou origem. Também não cita referências feitas por outros sambistas à cor da sua pele e/ ou sua origem. Diante da observação que faz da maneira como

---

<sup>134</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 47.

as características físicas de Sinhô serviam como ferramenta para as brigas travadas com outros sambistas, Alencar argumenta que a atitude de Sinhô frente aos comentários feitos a sua figura era a de compor canções em revide (como veremos adiante) às canções provocativas de seus opositores musicais. O autor sugere que para responder aos comentários sobre sua aparência, Sinhô trajava-se com esmero, sempre de terno, gravata borboleta e “chapéu Randal (tipo Gelot)”.<sup>135</sup>

Alencar destaca que Sinhô se queixava bastante de ser vítima da inveja de outros compositores e de suas provocações, às quais respondia com outras provocações, implicâncias e queixas que inspiravam e ocupavam algumas de suas canções. Por outro lado, iniciou algumas provocações, causando as desavenças que granjeou de outros sambistas de seu tempo. O samba *Quem são eles?*, por exemplo, que faz referência à Bahia, foi tomado como deboche e provocação por vários compositores, entre eles, China e seu irmão, Pixinguinha.<sup>136</sup> O autor afirma que, conforme investigação de Jota Efegê,

“Sinhô quisera apenas homenagear o bloco filiado a um clube que bem o acolhia. Mas como na denominação essencialmente carnavalesca, bem ao jeito dos pufes e proclamações das três grandes sociedades, era evidente o desafio, a provocação, não somente os demais se sentiram como também o grupo de compositores adversos, chefiado por Pixinguinha. Tanto mais que no texto do samba se fala na Bahia, ainda que com alusão às encrencas políticas da boa terra, com Rui de um lado e J. J. Seabra do outro.”<sup>137</sup>

Ao samba que dizia...

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui ,iá, iá  
Ai, ai, ai, não era assim que o meu bem chorava  
Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro eu não tenho mas vou roubar

Carreiro, olha a canga do boi?

---

<sup>135</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 32.

<sup>136</sup> Ibid, p. 40.

<sup>137</sup> ALENCAR, op. cit., p. 30.

Carreiro, olha a canga do boi?  
Toma cuidado que o luar já se foi  
Ai! que o luar já se foi

O castelo é coisa boa  
Entretanto isso não tira, iá, iá  
Ai, ai, ai, é lá que a brisa respira  
Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro eu não tenho mas vou roubar

Quem são eles? Quem são eles?  
Fica lá e não se avexe, iá, iá  
Ai, ai, ai  
são os peixinhos de escabeche  
Não precisa pedir que eu vou dar  
O resto do caso pra que cantar

Toma cuidado que o luar já se foi  
O melhor do luar já se foi  
O melhor do luar já se foi

Entre menina que aqui estão de horror  
Ai, que aqui estão de horror  
Ai, que aqui estão de horror

...os irmãos, melindrados, revidaram com o samba *Já te digo*, apelando para o destrato bastante agressivo e direto à figura de Sinhô:

Um sou eu  
E o outro eu já sei quem é  
Ele sofreu  
Pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem ele é  
Mas eu lhes digo  
Ele é um cabra feio  
E fala sem receio  
E sem medo ao perigo

Ele é alto, magro e feio  
E desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
No Rio de Janeiro

No tempo em que ele tocava flauta  
 Que desespero  
 Hoje ele anda janota<sup>138</sup>  
 Às custas dos trouxas  
 Do Rio de Janeiro

Em resposta, Sinhô compôs *Confessa Meu Bem*<sup>139</sup>, gravado por Eduardo das Neves, onde revidava ao ataque falando, ou melhor, cantando:

Confessa, confessa meu bem  
 Confessa, confessa meu bem  
 Fala, fala, fala meu bem  
 Que eu não digo nada a ninguém  
 Fala, fala, fala meu bem  
 Que eu não digo nada a ninguém

Língua malvada e ferina  
 Falar de nós é tua sina

Vou-me embora, vou-me embora  
 Desse meio de tolice  
 Estou cansado de viver  
 De tanto disse me disse

Oh! Que gente danada  
 Não confesso nada

No entanto, Jota Efegê assim descreveu o enredo que envolveu a polêmica a respeito deste samba:

“Em janeiro de 1918, no dia 24, alguns associados do clube alvirrubro (Fenianos) anunciavam a fundação do Grupo Quem São Eles? [...] Muito ligado aos foliões que encabeçavam o conjunto formado no Poleiro (nome dado à sede dos Fenianos), o já

---

<sup>138</sup> Indivíduo que se veste com excessivo apuro e que disso se gaba.

<sup>139</sup> Segundo o Instituto Moreira Salles, gravado entre 1915 e 1921.

famoso Sinhô, tendo pronto um samba cujo motivo era a política baiana em efervescência, dedicou-a ao grupo”<sup>140</sup>.

Sobre a repercussão do samba *Quem são eles?* vale a pena destacar ainda a análise, baseada nas informações obtidas na biografia do sambista<sup>141</sup> da historiadora Fabiana Lopes da Cunha, que observa que

“A música buliçosa e os versos misturando sertão com política agradariam em cheio e seriam repetidos nos carnavais subseqüentes das províncias, onde chegavam ainda que retardados, levados por viajantes **ou pelas chapas da Casa Edison**<sup>142</sup>, no Rio de Janeiro. Além dos gramofones que martelavam o samba, correu vários estados um filme musicado – *Carnaval Cantado* – que reproduzia sambinhas, cateretês e marchas de sucesso na grande festa carioca de 1918.”<sup>143</sup>

A marcha *O Pé de Anjo* e o samba *Segura o Boi* também foram frutos das desavenças entre Sinhô e China, descritas por Edigar de Alencar. A marcha *O Pé de Anjo* teria sido feita em provocação a este último. Sinhô teria, além disso, plagiado a valsa francesa *C'est pás difficile* e que teria uma versão brasileira chamada Jenny, fazendo a partir da sua melodia a marcha *O Pé de Anjo*. Já o samba *Segura o Boi*, lançado primeiramente com o nome *De Boca em Boca*, popularizado com o título *O Boi* e reeditado como *Segura o Boi*, teria sido feito em resposta a um desafeto eventual do sambista, que teria tentado agredi-lo.<sup>144</sup>

Alencar descreveu a personalidade de Sinhô a partir de relatos de contemporâneos do sambista, porém, como observei em nota, mais uma vez sem dar as referências desta informação. Desta forma, o caracterizou como pretensioso, pedante e facilmente irritável. Segundo suas palavras, o sambista era “naturalmente pernóstico e, além disso, atucanado<sup>145</sup> pela inveja e despeito de alguns, Sinhô se mostrava de quando em quando irritadiço”.<sup>146</sup> Era ainda, tido por alguns como mentiroso, jactancioso, parlapatão, do tipo que “prometia sem

<sup>140</sup> EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 131.

<sup>141</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 31.

<sup>142</sup> Grifos nossos.

<sup>143</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 96.

<sup>144</sup> ALENCAR, op. cit., p. 42 et. seq.

<sup>145</sup> Apoquentado, importunado. (<http://www.dicio.com.br/atucanado/>).

<sup>146</sup> ALENCAR, op. cit., p. 39.



intenção de cumprir”.<sup>147</sup> Ou ainda como alguém que “falava mal de muitos” e fofoqueiro. Enfim, muitos foram os adjetivos nada amigáveis que, segundo Edigar de Alencar, foram descritos pelos companheiros do compositor. Além dos agora apresentados, o sambista foi descrito também como “leviano”, “malandro”, “brigão”, entre outros predicados.<sup>148</sup>

Mas, o biógrafo narra do mesmo modo adjetivos que o qualificavam positivamente, vindos de amigos como José do Patrocínio Filho, Luís Peixoto, Benjamin Constant, Mário Reis, Álvaro Moreira, Augusto Vasseur, Vila-Lobos e outros. Estes o consideravam “bom companheiro”, “polido”, “divertido”, “exuberante” e até certo ponto ingênuo em suas fofocas e invenções. Afirmavam ainda, que Sinhô não era rancoroso, uma vez que, apesar de brigão, “não tinha ninguém como inimigo”.<sup>149</sup> Por fim, justifica, a personalidade forte e difícil de Sinhô dizendo: “Junte-se à vaidade, ao renome que logo granjeou, as dificuldades da vida, os seus problemas de ordem íntima e sentimental e a inveja que provocava e aí estarão justificados as suas brigas e azedumes”.<sup>150</sup>

O talento de Sinhô teria sido reconhecido e descrito por seus companheiros.

“Na opinião dos que o tiveram por perto, Sinhô tinha o sentido da música, embora de início quase nada conhecesse teoricamente. Tocava de ouvido, mas o fazia com técnica especial. Tinha um fraseado bem seu e corria o teclado com entusiasmo, gingando, como fazem hoje os pianistas de *jazz* e *bossa-nova*”.<sup>151</sup>

O sambista, nesta época, tinha aprendido os rudimentos de partitura, através da ajuda de Eduardo Souto, diretor de gravação da Casa Edison. Por isso, “quando morreu já escrevia suas composições, embora ainda precisasse submetê-las ao amigo Vasseur<sup>152</sup> para corrigir-lhe um ou outro senão”.<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 40.

<sup>148</sup> ALENCAR, loc. cit.

<sup>149</sup> ALENCAR, loc. cit.

<sup>150</sup> ALENCAR, loc. cit.

<sup>151</sup> ALENCAR, op.cit., p. 35.

<sup>152</sup> Augusto Teixeira Vasseur foi pianista, violinista, compositor e professor. Nasceu em 3/9/1899, no Rio de Janeiro (RJ) e faleceu em 8/12/1969 na mesma cidade. Começou a estudar música aos oito anos, em Porto Alegre (RS), onde passou a infância e aos 13 anos, ingressou no conservatório. Logo depois, voltou ao Rio de Janeiro e estudou no Instituto Nacional de Música, diplomando-se em piano, em 1919. Foi um dos grandes professores de piano do Rio de Janeiro, a partir de 1920. Foi professor de Sinhô, o Rei do Samba, de quem se

Além de ter se envolvido em provocações e ironias trocadas entre ele e outros sambistas através de canções, foi acusado diversas vezes de apropriar-se de canções ou partes de canções de outros sambistas ou cuja produção tinha um cunho coletivo. Por esse motivo, o sambista que afirmava: “samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”, esteve envolvido também em algumas desavenças musicais que acabaram em novas composições com tom provocativo. Estas foram produzidas por ele e por aqueles que se sentiam prejudicados pelos passarinhos pegados por Sinhô. Num período em que não havia leis e procedimentos que protegessem os compositores de plágios de suas composições, as canções de cunho coletivo ou produzidas individualmente muitas vezes viravam foco de disputas por sua autoria.

O samba que segue abaixo, *Fala meu louro*, por exemplo, cujo conteúdo teria sido uma sátira a Rui Barbosa, foi reclamado por Hilário Jovino, que acusou Sinhô de roubar-lhe o samba.

A Bahia não dá mais coco  
para botar na tapioca  
Pra fazer o bom mingau  
para embrulhar o carioca

Papagaio louro do bico dourado  
Tu falavas tanto qual a razão  
que vives calado

Não tenhas medo coco de respeito  
Quem quer se fazer não pode  
Quem é bom já nasce feito

---

tornou grande amigo. Foi um dos instrumentistas mais requisitados pelas orquestras dos anos 1920. Atuou também como compositor, principalmente nas décadas de 1920 e 1930. A partir de 1923, atuou em várias Jazz Bands. No final de década de 1920 e nos anos 1930 escreveu várias partituras para teatro de revista e compôs valsas, sambas, choros, canções e jongos, entre outros gêneros. Chegou a ser o primeiro violino da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da qual foi integrante até se aposentar. Ao final da vida, a partir de 1968, visitava com frequência o Museu da Imagem e do Som, de cujo diretor, Ricardo Cravo Albin, se tornou amigo e a quem confidenciou que, dentre todos seus alunos ao piano, o mais cheio de bossa e de ritmo foi Sinhô, o José B. da Silva, a quem considerava um dos expoentes máximos do samba brasileiro. Disponível em (<http://www.dicionariompb.com.br/augusto-vasseur/dados-artisticos>). Acesso em 02/ 11/ 2010.

<sup>153</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 36.

Hilário, em revide pelo roubo de seu samba, compôs outro de nome *Entregue o samba a seus donos*, que diz:

Entregue o samba a seus donos  
É chegada a ocasião  
Lá no Norte não fazemos  
Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia  
Que nunca pisaram lá...  
[...]

Na Bahia não tem mais coco  
É plágio de um carioca

Heitor dos Prazeres também reivindicou a autoria de outras composições ou de parte delas, roubadas por Sinhô, entre as quais os sambas *Dor de Cabeça*<sup>154</sup>, *Ora Vejam Só* e *Gosto Que Me Enrosco*.<sup>155</sup> Em resposta aos plágios, Heitor dos Prazeres compôs os sambas *Olha Ele*, *Cuidado* e *Rei dos Meus Sambas*. Sinhô foi acusado ainda de copiar o refrão de um samba de “seu Candu”, cujo trecho foi colocado na íntegra no samba *Já te Digo*.<sup>156</sup> Segundo Edigar de Alencar, essas desavenças musicais, no entanto, não lhe custaram “inimigos pessoais”.<sup>157</sup> O autor afirma também que, apesar de todas as acusações de plágio, Sinhô não teve sua fama comprometida e foi intitulado *Rei do Samba* por ter sido considerado o maior expoente do samba nos anos 1920. A coroação se deu na festa Noite Luso-Brasileira, em quatro de junho de 1927, no Teatro República, após ter sido vitorioso em um concurso ali efetuado.<sup>158</sup> Os anúncios de festas e espetáculos com apresentações do compositor, estampados nos jornais, são também destacados por Alencar como outra prova de sua

---

<sup>154</sup> A reivindicação da autoria do samba *Dor de Cabeça*, teria sido negada pelo próprio Heitor Dos Prazeres em entrevista ao autor, em 03 de agosto de 1966, enquanto a dos demais sambas não o foram. (Nota do autor.) ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 69.

<sup>155</sup> ALENCAR, loc. cit.

<sup>156</sup> ALENCAR, op. cit., p. 71.

<sup>157</sup> Ibid, 29.

<sup>158</sup> ALENCAR, op. cit., p. 50.

popularidade.<sup>159</sup> Apesar de todo o sucesso, sua fama não o tornou rico, nem mesmo o levou a uma condição de vida mais confortável, pois continuou a viver na pobreza.<sup>160</sup>

Alencar afirma que além de tocar o piano e violão, Sinhô cantava regularmente.<sup>161</sup> No entanto, as canções que compõem o acervo de gravações da Casa Edison, disponíveis no Instituto Moreira Salles, foram todas interpretadas por outros artistas, entre eles Eduardo das Neves, Francisco Alves, Mário Reis, Araci Cortes e outros. Não há registros no acervo da instituição de canções gravadas pelo próprio sambista. O autor sinaliza que o compositor, algumas vezes, usou diferentes pseudônimos como P. Madapuá, Avlis Besoj; – inversão de José B. Silva – Zé Balão e J. Curangy, provavelmente, completa o biógrafo, “por exigência das gravadoras e casas editoras, com as quais teria talvez contratos mais ou menos de exclusividade”.<sup>162</sup> No entanto, não há registros de gravações com esses pseudônimos no acervo do Instituto Moreira Salles, o que indica que Sinhô não gravou com esses nomes nenhuma de suas canções pela Casa Edison.

Outra característica destacada por seu biógrafo era o fato de Sinhô ter transitado em vários círculos sociais. “Tanto freqüentava a Kananga, como as casas mais ilustres que o acolheram. Era amigo de políticos e figurões que o prestigiavam. Nos morros, ou na zona sul, nos subúrbios ou na Tijuca, Sinhô tinha trânsito livre. Nunca abandonou as rodas da malandragem”.<sup>163</sup> Observou também que o sambista “nunca foi inveterado bebedor, o que não significa tenha sido abstinência. Nada disso. Mas mantinha certo controle na ingestão de líquidos, o que é singular nas esferas que freqüentava”.<sup>164</sup>

Sinhô faleceu em quatro de agosto de 1930, aos 42 anos, de uma crise de hemoptise, em consequência da tuberculose, ao atravessar numa barca que vinha da Ilha do Governador para o Rio de Janeiro, a Baía da Guanabara. O enterro do compositor, na tarde do dia seguinte, foi no cemitério São Francisco Xavier e, segundo Manuel Bandeira, foi movimentado, contando com a presença de

---

<sup>159</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 23.

<sup>160</sup> *Ibid*, 45.

<sup>161</sup> ALENCAR, op.cit., p. 36.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>163</sup> ALENCAR, op.cit., p. 48.

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 73.

‘gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, choferes, macumbeiros, todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Julio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas...’<sup>165</sup>

O biógrafo do sambista, além de descrever minuciosamente sua trajetória pessoal e profissional, destacou características do compositor e apresentou as referências bibliográficas onde é possível encontrar comentários de outros memorialistas como Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Jota Efegê e Tinhorão a respeito de Sinhô. Cita também, trechos de canções que o mencionam ou homenageiam e apresenta vários trechos de jornais com crônicas e noticiário sobre o seu falecimento. A personalidade e as características do sambista foram analisadas pelo autor, que notava uma “singular autenticidade” como compositor que “conhecia o gosto do povo” e possuía “agudo senso do comentário atual e da frase que fica!”<sup>166</sup> Essa “intuição popular” era, segundo o biógrafo, uma das razões do sucesso “tanto melódica como poeticamente” do “Rei do Samba”.<sup>167</sup> Alencar achava as composições do sambista de “forte personalidade”, dando ao espectador a impressão de que demonstravam o estado de espírito do sambista e os momentos, por ele vividos, cheios de suas “queixas, sentimentos, advertências, brigas, justificativas”. Afirmava que

“O preciosismo de alguns versos, o gosto pelas definições, a mania das classificações, de etiquetar suas produções, os títulos extravagantes e até um certo mal gosto atrevido e jactancioso raiando aqui e ali pelo bestialógico, caracterizavam o compositor visceralmente popular”.<sup>168</sup>

Por isso mesmo, considera seus versos “poemetos [...] legítimos e espontâneos”. Ao mesmo tempo, avalia suas composições como “as melhores do seu tempo”. O sambista foi classificado também como “inovador” e “terrível etiquetador”, uma vez que “classificava às vezes pitorescamente as suas composições”, atestando “sua inquieta e ao mesmo tempo fértil imaginação”. E destaca, ainda, que de acordo inclusive com contemporâneos de Sinhô, as denominações que dava aos títulos de suas canções muitas vezes não tinham relação com seus

---

<sup>165</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 113.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>167</sup> ALENCAR, op. cit., p. 121.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 119.

temas.<sup>169</sup> Em relação ao ritmo das composições de Sinhô, o autor observa a variedade de gêneros populares produzidos e gravados pelo compositor: foxes, valsas, polcas, tangos argentinos, canções, charlestons, “canções matutas”, maxixes, sambas, além de músicas de propaganda, “romances pedagógicos” e, principalmente, os sambas que o coroaram. E afirma que “nas suas melodias o ritmo do maxixe, pouco e pouco [vai] evoluindo para o samba carioca, ainda que mesmo em alguns sambas da sua última fase permaneçam resquícios do velho e buliçoso maxixe”.<sup>170</sup> Alencar avaliou também a obra de Sinhô e o seu significado. Sobre a importância de sua produção, afirma que para além de fixador do samba, o sambista “foi o seu grande valorizador”, dando-lhe o impulso vital e o popularizando, imprimindo ao gênero musical o tom nacional, “destruindo tabus e quebrando barreiras”.<sup>171</sup>

Edigar de Alencar escreveu sobre Sinhô no final da década de 1960, utilizando informações e opiniões sobre o sambista fornecidas pelos principais memorialistas que se dedicaram a estudar e conservar uma memória do samba, tais como Francisco Guimarães (Vagalume), João Ferreira Gomes (Jota Efegê), Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel.<sup>172</sup> O autor, que por não ser historiador, não tinha as preocupações teóricas e metodológicas do nosso ofício, assim como os demais memorialistas que utilizou, fez uma descrição da trajetória profissional do sambista impregnada de juízos de valor. Alencar foi o principal memorialista a falar de Sinhô, não apenas por ter sido seu biógrafo e por ter reunido o maior número de informações sobre o sambista, mas por tê-lo reconhecido como principal ator do processo de popularização do samba, o que permitiu a sua consequente valorização como elemento cultural nacional. Alencar ressaltou a importância de Sinhô para o processo de nacionalização do samba num período em que novamente se colocava uma intensa discussão sobre o caráter e o significado da brasilidade. Ou seja, Edigar de Alencar destacou o valor da obra de Sinhô para o processo de nacionalização em meio a “um quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política”<sup>173</sup> do país, firmando “um novo sentido de música popular brasileira, que

---

<sup>169</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 120 et seq.

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>171</sup> ALENCAR, *op.cit.*, p. 124.

<sup>172</sup> Todos estes autores tiveram seus pensamentos e questões a respeito do samba apresentados no primeiro capítulo. O que produziram sobre Sinhô será apresentado no próximo item deste capítulo.

<sup>173</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 139.

obrigou a um novo redimensionamento do passado, sobretudo da tradição do samba”<sup>174</sup>. A partir destas questões, o biógrafo procurou valorizar Sinhô como sambista e não como negro, procurando não se posicionar em relação à origem do sambista e evitando qualquer polêmica sobre o tema, mas valorizando-o principalmente como sambista e como compositor popular. Alencar reelaborou um discurso que valorizava o samba como elemento cultural nacional que sintetizava as características de um Brasil que se reconhece como mestiço. Por isso a opção de não enfatizar a origem negra de Sinhô, mas sim a sua identidade como sambista e como popular.<sup>175</sup> A importância da biografia de Alencar está em reconhecer e demonstrar que Sinhô não foi “apenas o fixador do samba carioca. Foi o seu grande valorizador”<sup>176</sup>, dando-lhe impulso vital e levando-o para as ruas, palcos e salões. Tal aceleração tornou o samba nacional, destruindo os tabus e quebrando as barreiras em relação a ele. E eu acrescento que Sinhô levou o samba para os discos!

O caráter popular de Sinhô e de sua obra é destacado por Alencar, que reconhece - em certa medida, intuitivamente - a faceta de cronista do sambista, que descrevia os acontecimentos, valores e sentimentos que circulavam pela sociedade carioca da década de 1920. Por outro lado, o biógrafo identificou-lhe o tanto do universo subjetivo ressentido e da trajetória pessoal do sambista que impregnava seus versos. Observando estas duas características da obra do sambista o autor afirmava, em meio a seus juízos de valor, que Sinhô,

“Embora fosse mais da música que do verso, temos que destacar no compositor a identificação permanente com o povo, a sua facilidade de transmitir-se através de expressões pitorescas que inventava ou de que se apropriava, ajustando-as magistralmente nas melodias nem sempre totalmente originais. Por vezes é esquisito na sua temática. Quase hermético para os de hoje. É que arrumava no verso e na pauta não somente queixas e recriminações como também as suas magoas e alegrias, os seus amores e frustrações e, sobretudo, os fatos banais e até o anedótico nem sempre publicável”<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 140.

<sup>175</sup> Conforme discussão apresentada no primeiro capítulo.

<sup>176</sup> ALENCAR, op. cit., p. 124.

<sup>177</sup> Ibid, p. 56/ 57.

Outra contribuição importante da biografia de Alencar é a indicação das disputas, conflitos e tensões que marcavam as relações entre os sambistas, especialmente no interior do grupo de tradição baiana e a forma como estes conflitos se externalizavam. Através das desavenças musicais, Alencar deixa pistas sobre algumas das questões que fomentavam estas disputas. Entre elas, a questão da autoria, que começava a despontar como problema entre os compositores; as disputas por espaço junto ao gosto popular e principalmente à indústria fonográfica; as questões de pertencimento e reconhecimento no interior dos grupos de sambistas. Estas disputas podem indicar que o lugar do samba estava sendo definido entre os próprios sambistas, assim como permitem refletir que a definição do significado do samba marcava também o lugar desses compositores populares, na sua maioria negros, dentro da sociedade carioca e do Brasil, que estavam discutindo o lugar do negro na nação. Desta forma, Alencar valorizou Sinhô como expressão da tradição do samba e valorizou o samba como música popular brasileira, num período em que esta tradição estava sendo repensada.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 140.



## b) Sinhô pelos demais memorialistas

O jornalista, crítico e musicólogo Ary Vasconcelos, nascido em 1926, escreveu em seu livro *Panorama da Música Popular Brasileira* (dois volumes), lançado em 1964, pouco mais de quatro breves páginas sobre Sinhô. O livro traz poucas e superficiais informações sobre o sambista. Dentre as informações que não constam no livro de Edigar de Alencar (posterior ao de Ary Vasconcelos) Vasconcelos traz a informação de que Sinhô desde os sete anos de idade tocava melodias de linha simples. Também informa que o sambista começou a freqüentar a casa de Tia Ciata “provavelmente em 1913, quando já era conhecido como pianista, mas ainda não compunha [...] onde se encontrava com Caninha, Donga, Pixinguinha, João da Baiana, etc”.<sup>179</sup>

Outra notícia importante dada pelo autor é a de que no final do ano de 1921, (por volta de novembro) Sinhô teve que passar um mês escondido na casa de sua mãe, que morava no Engenho de Dentro. O fato foi originado por ele ter sido “alvo de manifestação na Penha pelo seu samba ‘Fala Baixo’, sátira à situação política durante o governo de Bernardes”, motivo pelo qual foi perseguido pela polícia. Para se desvencilhar de tal situação foi abrigar-se, então, na casa de sua mãe.<sup>180</sup>

Ary conta também que o cantor Mário Reis – segundo ele, o maior intérprete do compositor – se apresentou ao compositor, em 1928,

“pedindo-lhe que o ensinasse a tocar violão. Sinhô ficou encantado com a voz de Mário e, poucos dias depois, levava-o à Odeon para gravar o primeiro disco, ‘O Que Vale a Nota sem o Carinho da Mulher’ e ‘Carinhos da Vovó’, em que era acompanhado por dois violões: Donga e o próprio Sinhô.”<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, vol. 1, 1964, p. 67.

<sup>180</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>181</sup> VASCONCELOS, op. cit., p. 69.

As disputas pela autoria de canções como Pelo Telefone, Ora Vejam Só e Gosto Que Me Enrosco com Donga e Heitor dos Prazeres, respectivamente, além das desavenças musicais entre Sinhô, Donga, Pixinguinha, e Hilário são rápida e superficialmente apresentadas por Ary Vasconcelos.

Para descrever suas impressões sobre o significado do breve reinado do “Rei do Samba”, o autor cita “Vasco Mariz [que] diz:

‘Foi o primeiro compositor de samba propriamente dito. Com ele, Donga e Caninha, o samba se cristalizou, abandonando aquela forma apolcada que o vinha caracterizando até então. Sinhô é um marco na história da música popular, com suas *appogiature* típicas, a demonstrar um sentimentalismo que muitos já classificaram de barato’.<sup>182</sup>

Vasconcelos finaliza o item dedicado a Sinhô com uma relação “quase completa” das obras do compositor e outra de “fontes [secundárias] para o estudo de Sinhô” com nove referências bibliográficas, entre livros e artigos de jornais, em que há alusões ao compositor, citando inclusive as páginas onde elas são encontradas.<sup>183</sup>

O crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel escreveu menos ainda sobre Sinhô. Em seu livro “*Sambistas e Chorões*”, de 1962, o autor fala sobre o samba e sobre alguns sambistas, como Pixinguinha e Noel Rosa. Em várias passagens, faz algumas menções ao sambista Sinhô, mas não lhe dedica um capítulo ou item para falar especifica e mais demoradamente sobre o compositor.

Apesar disso, Rangel afirma, neste livro que

“o segundo grande letrista<sup>184</sup> foi o carioca José Barbosa da Silva, o grande sambista que se immortalizou com o pseudônimo de Sinhô. Compondo ele próprio a música e a letra do seu repertório, tudo nele respira o pernosticismo que dominava certa parte

---

<sup>182</sup> MARIZ, Vasco apud VASCONCELOS, 1964, p. 70.

<sup>183</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, vol. 1, 1964, p. 70 et seq.

<sup>184</sup> O primeiro grande letrista da música popular brasileira, cronologicamente, segundo o autor, foi Catulo da Paixão Cearense. (RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962, p. 120).

da população do Rio de Janeiro da segunda e terceira década do século. Capaz de imagens à primeira vista estapafúrdias, guardava, entretanto, um extraordinário sabor popular em tudo que saía do seu ‘côco de respeito’. Música sua era cantada, seus versos decorados”.<sup>185</sup>

O autor descreve o sambista através de vários adjetivos, dizendo que ele era um “tipo autêntico de carioca, pianista das gafieiras, amigo de políticos importantes, querido e respeitado dentro da classe a que pertencia, foi ele um autêntico artista popular”.<sup>186</sup> Afirma que o compositor tocava “quase todos os instrumentos, o piano e o violão, bem como diversos outros de sopro” e que suas canções tinham “uma espontaneidade e um frescor raramente conseguidos por outros. Seus versos, apesar das imagens rebuscadas e pernósticas, só poderiam ser feitos por ele. [Seus grandes sucessos] são, ainda hoje, peças das melhores produzidas pela lira popular”.<sup>187</sup>

Rangel termina o seu comentário sobre Sinhô citando a célebre do sambista – ‘música é como passarinho, é de quem pegar’ – e dizendo que um compositor capaz de compor *Jura* e *A Favela Vai Abaixo* “não precisava disso”.<sup>188</sup> No entanto, não aprofunda a questão da autoria musical, nem das desavenças que o sambista conquistou devido aos passarinhos que pegava, citando, apenas, o sambista Caninha como seu rival.<sup>189</sup> Rangel volta a falar de Sinhô em pequeno capítulo dedicado ao sambista<sup>190</sup>, em seu livro *Samba, jazz e outras notas*, publicado em 2007. Neste capítulo, cujo objetivo era falar como Mario Reis se tornou intérprete das canções de Sinhô<sup>191</sup>, o autor exalta a “extraordinária musicalidade” de Sinhô, destaca-o como “grande sambista, o primeiro de todos, o fixador do samba”.<sup>192</sup> Acrescenta, ainda, algumas informações sobre a vida do sambista revelando, sem esmiuçar ou dizer a fonte de tais

<sup>185</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962, p. 120/ 121.

<sup>186</sup> Ibid., p. 57.

<sup>187</sup> RANGEL, op. cit., p. 57.

<sup>188</sup> Ibid, p. 121.

<sup>189</sup> RANGEL, op. cit., p. 57.

<sup>190</sup> O capítulo ocupa apenas 2 páginas e meia do livro, que é uma reunião de crônicas sobre samba e jazz, publicadas pelo autor em jornais e revistas entre as décadas de 1950 e 1970.

<sup>191</sup> Mário Reis é citado por todos os memorialistas que falaram de Sinhô como o principal e preferido intérprete das canções do sambista. Assim como Edigar de Alencar, Lúcio Rangel descreve, brevemente, como Sinhô o conheceu: Mário Reis era um “menino grã-fino” quando procurou Sinhô para tomar aulas de violão, declarando-lhe que admirava seus sambas. Sinhô pediu-lhe que ele cantasse uma de suas canções e se deslumbrou com a voz do rapaz. Uma semana depois, o levou para Odeon para gravar *O que vale a nota sem o carinho da mulher?* e *Carinhos de vovô*. (AUGUSTO, Sergio (org.). RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro, Agir, 2007, p. 44.).

<sup>192</sup> RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro, Agir, 2007, p. 43.

informações, que Sinhô tinha paixão pela política e que era “bebedor incorrigível da branquinha”.<sup>193</sup> Rangel cita também as rivalidades de Sinhô com Caninha e José Francisco de Freitas, nos tempos das batucadas do Flor de Abacate e do Cananga do Japão<sup>194</sup>. O autor classifica a obra de Sinhô como vasta e viva crônica na cidade carioca dos anos 1920. Confirma o grande sucesso de suas canções e revela porque o sambista não interpretava suas composições: “Embora o sucesso de suas músicas fosse grande, Sinhô não estava satisfeito. Seu ideal era cantar as suas próprias composições, mas faltava-lhe a voz”.<sup>195</sup>

O musicólogo, jornalista, cronista e pesquisador Jota Efegê<sup>196</sup> também dedicou algumas dispersas passagens do seu livro *Figuras e coisas da música popular brasileira*, publicado em 1978, ao sambista Sinhô. Sobre a divulgação dos sambas de Sinhô, o autor comenta que alguns de seus sambas foram lançados primeiramente no teatro de revistas, antes de serem gravados em disco.<sup>197</sup> O autor enfatizou, ainda, as disputas musicais das quais Sinhô participou, descrevendo algumas das passagens que as caracterizavam. O autor comentou a titulação atribuída a Sinhô (como Rei do Samba) e a Caninha (como Imperador do Samba), que fez parte destas disputas entre os dois sambistas, de forma curiosa e contraditória:

“Já naquele tempo o negocio era na base da autopromoção, sem plebiscito, sem *referendum*, cada um classificando-se por iniciativa própria, Caninha proclamou-se Imperador do Samba. Sinhô, vaidoso, sem constrangimento, intitulava-se Rei. Logo, **sem destronar o seu rival**, deixando-o no trono que criara, José Luiz de Moraes, popularizado sob o apelido de Caninha, **evitando qualquer disputa**,<sup>198</sup> satisfazia-se em imperar. Com isso, os dois competidores estabelecem então (1927) a primeira coexistência pacífica”.<sup>199</sup>

Mostrou, desta forma, que estas disputas extrapolavam a questão da autoria e simbolizavam disputas por sucesso, reconhecimento e espaço junto ao público e à indústria fonográfica, apesar da tentativa de Jota Efegê de minimizar o caráter da disputa. Em outra passagem do mesmo livro, Efegê afirma que “procurando cada qual dominar o ambiente

---

<sup>193</sup> RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro, Agir, 2007, p. 43.

<sup>194</sup> Nome de famosos clubes populares do período.

<sup>195</sup> RANGEL, op. cit., 43.

<sup>196</sup> Pseudônimo de João Ferreira Gomes.

<sup>197</sup> EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p.28.

<sup>198</sup> Grifos nossos.

<sup>199</sup> EFEGÊ, op. cit., p. 38.

musical com as suas produções, José Luís Moraes (Caninha) e José Barbosa da Silva (Sinhô) fizeram uma guerra fria, diplomática, simplesmente musical.”<sup>200</sup> O autor descreveu também a acusação que Hilário Jovino Ferreira fez, em 1920, através de artigos que teriam sido publicados por Vagalume, jornalista e amigo de Hilário, em colunas do *Jornal do Brasil*, de que Sinhô teria plagiado seu samba *Fala meu louro*. Assim, Jota Efegê colocava Sinhô como alguém que tinha muito gosto em fazer provocações musicais.<sup>201</sup> No entanto, observa que as acusações de plágio e as disputas musicais que o envolveram não afetaram sua popularidade, pois Sinhô continuou “contando com verdadeira multidão de admiradores, tendo toda a cidade cantando seus sambas. [Desta forma, afirma Efegê,] “Sinhô fazia-se superior [...] e alheava ao debate, às provocações”.<sup>202</sup>

Efegê comentou também que Sinhô preferia tocar piano aos demais instrumentos que aprendera a tocar, pois seria ao piano que o sambista apresentava seus sambas “com todos os efeitos melódicos e rítmicos num dedilhado próprio de ‘músico de ouvido’”.<sup>203</sup> E comenta que um amigo, o escrivão Alonso Guimarães, comprara um piano usado para as reuniões musicais semanais que costumava fazer em sua residência. A compra do piano é descrita como um presente do escrivão para Sinhô e estas reuniões musicais como um ambiente de divulgação musical inicial das primeiras canções de Sinhô, uma vez que

“muitas de suas produções aparecidas no período de 1919 a 1922 nasceram em definitivo ou foram iniciadas no piano que Alonso comprou para o ‘Rei’ tocar. Depois, então, é que, já firmadas para a execução da escrita na pauta pelos arranjadores das editoras e das gravadoras, tiveram sua divulgação em partituras e discos”.<sup>204</sup>

Manoel Bandeira dedicou algumas de suas crônicas ao sambista, através das quais considerou o talento de Sinhô popular e autêntico, definindo-o como ‘o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana.

---

<sup>200</sup> EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 39.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>202</sup> EFEGÊ, op.cit., p.47.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>204</sup> EFEGÊ, op. cit., p. 128.

Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão'.<sup>205</sup> 'O que há de mais povo e mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda', dizia o poeta.<sup>206</sup> Bandeira o caracterizou "como uma autêntica expressão da alma da cidade, do modo carioca".<sup>207</sup>

O poeta também registrou numa de suas crônicas, publicada após a morte do sambista, certa decepção ao descobrir que um de seus sambas, apresentado numa noitada na casa de Álvaro Moreyra, nos últimos meses de 1929, era um dos "passarinhos pegados" pelo sambista.<sup>208</sup> Sinhô teria apresentado aos convidados um samba que teria acabado de compor naquela manhã para sua companheira, aborrecida por ele ter passado a noite anterior fora de casa. Manoel Bandeira transcreveu o refrão, que dizia:

Já é demais,  
Meu bem, já é demais!  
Eu já notei que tu queres me acabar<sup>209</sup>

O poeta, que segundo Clementina, tinha ficado admirado com a inspiração do sambista (mas pode ter rido também da situação), acabou decepcionado pela descoberta posterior de plágio do sambista, também comentada por ele:

"Há pouco mais de um mês [...] andei correndo os olhos na literatura de cordel. estava em demolição. Passando por lá [Rua das Marrecas] de [...] pude arranjar uma pequena coleção de "liras" que remontavam até 1927. Vim para casa e correndo a vista por aquelas páginas sujíssimas deparei num dos cadernos com o título "Já é

---

<sup>205</sup> GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Informação, 1996, p. 48.

<sup>206</sup> GARDEL, loc. cit.

<sup>207</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 549.

<sup>208</sup> Ibid, p. 549.

<sup>209</sup> CUNHA, M.C.P. op. cit., p. 548.

demais”. Abaixo dele vinha a informação: ‘Letra e música de seu Candu’. Ora, lá estava o estribilho do samba de Sinhô”<sup>210</sup>.

Bandeira comentou que verificou o plágio, consternado, afirmando que letra cantada por Sinhô na casa de Álvaro Moreyra era diferente, mas mantinha o refrão original. E prosseguiu refletindo sobre o significado do incidente:

“Isso tudo me fez refletir como é difícil apurar afinal de contas a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde. Muitas vezes a gente está certo que vem de um Sinhô, que é majestade, mas a verdade é que o autor é seu Candu, que ninguém conhece. E afinal quem sabe lá se é mesmo de seu Candu? Possivelmente atrás de seu Candu estará o que não deixou vestígio de nome no samba que toda a cidade vai cantar. E o mais acertado é dizer que quem fez estes choros tão gostosos não é A nem B, nem Sinhô nem Donga: é o carioca, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará.”<sup>211</sup>

O pesquisador Jairo Severiano<sup>212</sup> escreveu o livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2008), onde faz um panorama da história da música popular brasileira. Neste livro, o autor dedica pequeno capítulo ao sambista José Barbosa da Silva, onde o descreve como “o primeiro grande nome da história do samba”<sup>213</sup>. Apesar de breves, os comentários e as argumentações do autor – que tem apenas o objetivo de apresentar o sambista, assim como o faz com os outros compositores e cantores de que fala no livro – são interessantes. O autor afirma que, desde adolescente, Sinhô, já tocava em “todos os lugares do Rio em que se fazia música”<sup>214</sup>, especialmente, na casa da Tia Ciata e demais locais da região da Cidade Nova. Desta forma, observa que, em 1917 – ano da gravação de

<sup>210</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, 549.

<sup>211</sup> Ibid, p. 548.

<sup>212</sup> “Jairo Severiano, historiador e produtor musical, nasceu em fortaleza em 1927, morando no Rio de Janeiro desde 1950. É autor dos livros *Discografia brasileira em 78 rpm*, com Miguel A. Azevedo e Alcino Santos (1982), *Getúlio Vargas e a música popular* (1983), *Yes, nós temos Braguinha* (1987) e *A canção no tempo: 85 anos das músicas brasileiras*, obra em dois volumes, escrita em parceria com Zuza Homem de Mello (1997 e 1998). Na década de 1980, produziu diversos álbuns fonográficos (...). Coordenou ainda os projetos “Memória Musical Carioca” (para o Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro), com Paulo Tapajós, e “Mozart de Araújo” (para o Centro Cultural Banco do Brasil)”. Informações retiradas da seção SOBRE O AUTOR, que consta em seu livro. (SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2008).

<sup>213</sup> Ibid, p. 73.

<sup>214</sup> SEVERIANO, op. cit., p. 73.

*Pelo telefone* e de sua primeira composição gravada e editada (*Quem são ele?*) – Sinhô já tinha se estabelecido profissionalmente como músico há algum tempo e adquirido certo conhecimento junto ao público, uma vez que, desde 1910, trabalhava como pianista profissional em agremiações dançantes e carnavalescas. O autor também coloca que as composições de Sinhô gravadas até 1920 – os sambas *Confessa meu bem* (1919), *Fala meu louro*, *Alivia esses olhos e Vou me benzer* (1920) e a marcha *O pé de anjo* (1920) – consolidaram sua carreira profissional como compositor. Além disso, formaram seu estilo pessoal de compor, estilo esse que teria contribuído de forma essencial para a popularização do samba, uma vez que suas canções caíram no gosto popular. A partir das gravações dos anos seguintes, segundo a avaliação de Severiano, a bem-sucedida carreira de Sinhô continuou em trajetória ascendente, até sua consagração como Rei do Samba, já na fase final, em que atingiu o auge de sua carreira. Para o autor, as composições feitas pelo sambista nesta fase demonstram um visível refinamento musical e observa que neste período Sinhô se tornou um dos compositores mais requisitados pelo teatro de revista, que durante a década de 1920 viveu sua fase de maior esplendor.

Severiano considera Sinhô “um compositor nato”, porém de poucos conhecimentos teóricos, e o conceitua como “sistematizador intuitivo” do samba como gênero musical. O autor assim classifica as composições do sambista:

“Seus samba, quase sempre no modo maior, eram melodiosos, inventivos, fáceis de memorizar e marcados por um forte sincopado herdado do maxixe. Embora mais melodista do que poeta, fazia letras com razoável competência, misturando versos ingênuos e pitorescos com imagens rebuscadas”.<sup>215</sup>

Em relação aos temas tratados por Sinhô, o autor faz apenas breve comentário, onde os avalia da seguinte forma:

“Seus temas favoritos eram a crônica do cotidiano e as agruras do amor, sempre enfatizando o dinheiro e a mulher, principais objetos de suas preocupações na vida

---

<sup>215</sup> SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2008, p. 75.



real. Também recorria, vez por outra, a certo misticismo supersticioso, em que invocava proteção superior contra as pragas dos seus desafetos.”<sup>216</sup>

Desta forma, o historiador observa que as questões e percalços da vida pessoal de Sinhô, tais como as experiências amorosas, as desavenças musicais e as dificuldades financeiras que o acompanharam mesmo na fase de maior sucesso de sua carreira, acabavam muitas vezes, sendo colocadas em suas canções, demonstrando uma relação direta entre a sua vida pessoal e sua carreira profissional.

As observações dos memorialistas sobre Sinhô, de modo geral, acabaram construindo uma memória sobre a vida e, principalmente, a obra do sambista, a partir das quais se destacam de um lado a sua característica como cronista da cidade do Rio de Janeiro, seus costumes e assuntos em voga. E do outro lado, sua atitude de “pegar passarinhos” que não eram efetivamente seus. O uso que Sinhô fazia de refrões de cunho coletivo e de músicas de conteúdo “folclórico” é visto pejorativamente por estes autores, que pensavam o autêntico também pela lógica da autoria. As desavenças musicais causadas pela reivindicação da autoria de algumas canções ou devido às provocações trocadas entre Sinhô e outros sambistas simbolizavam, em certa medida, disputas por reconhecimento e espaço entre o público e a indústria fonográfica. São recorrentes também as observações sobre a sua habilidade nata e intuitiva de tocar piano, seu ritmo e musicalidade. O sucesso de Sinhô também é exaltado e reconhecido, ao mesmo tempo em que os autores destacam que o sambista levava uma vida financeira de pobreza, sem os luxos ou pelo menos o conforto que era de se esperar de um artista famoso. Há, além disso, a freqüente associação de sua produção ao maxixe, ou a um tipo de samba anterior ao samba do Estácio e diferente deste, que se consagrou como nacional, tradicional e autêntico. Assim como Edigar de Alencar, estes intelectuais estavam preocupados em mostrar Sinhô como sambista, como compositor popular. Desta forma, sua trajetória não era pensada e valorizada do ponto de vista do seu lugar como homem negro e pobre dentro da sociedade brasileira, mas como representante do samba na sua origem.

---

<sup>216</sup> SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2008, p. 75.

### c) Sinhô por historiadores

O texto mais denso produzido por um historiador, falando sobre o “Rei do samba” foi escrito por Maria Clementina Pereira Cunha fez o artigo *Entre Sambas e Passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô*<sup>217</sup> onde a autora fala sobre o compositor, ressaltando aspectos sociais da sua trajetória profissional. Para isso, comenta as diferentes visões de alguns cronistas sobre o significado de sua obra e descreve brevemente a trajetória do sambista. A partir daí reflete sobre o sentido das desavenças musicais em que o mesmo se envolveu e de alguns temas trabalhados por ele como os temas do interior – que ele nunca conheceu– o amor e a crítica ou a sátira aos costumes e às relações de gênero.

A autora começa seu artigo refletindo sobre a característica do sambista de utilizar-se de partes de canções de cunho coletivo ou de outros compositores. Para isso, apresenta o comentário do poeta sobre a questão de um plágio presenciado por ele.<sup>218</sup> Desta forma, a autora utiliza o exemplo que apresenta para marcar a necessidade das canções de Sinhô serem tratadas como testemunhos do seu tempo reconhecendo-se, primeira e primordialmente, as características folclóricas como anonimato, pertencimento coletivo, tradição como marcas fundamentais da música popular produzida naquele período.<sup>219</sup>

A autora comenta que Sinhô conheceu de perto alguns cronistas famosos e influentes em seu tempo, como Manoel Bandeira, que fazia parte de seu círculo de amigos e conhecidos. Conheceu também gente como José do Patrocínio Filho, Bastos Tigre, Coelho Neto, Pedro Dantas, Benedito Magalhães, José Lira, Sabino de Campos, Benjamin Costallat, Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa. Alguns deles ajudaram a imprensa a construir a imagem (por vezes incompatível) do sambista, atribuindo-lhe, inclusive, a responsabilidade

---

<sup>217</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005.

<sup>218</sup> O episódio foi apresentado no item anterior deste capítulo.

<sup>219</sup> CUNHA, M. C. P. op. cit., p. 548 et seq.

do nascimento do samba como gênero musical que representava a identidade carioca e nacional. Maria Clementina observa que

“Esta intimidade entre artistas populares e boêmios intelectualizados era valorizada por muitos escritores e intelectuais do período, que compartilhavam noitadas animadas. [...] Mas nem sempre esta proximidade foi saudada ou vista com estro poético por homens de letras [como] Mário de Andrade, por exemplo. [...] Outros literatos que assinavam colunas regulares da imprensa carioca mantiveram algum tipo de tensão ou ambigüidade em relação a sambistas como Sinhô. O melhor exemplo deste mal estar, por ser aparentemente incongruente, foi produzido pela pena ferina de Lima Barreto.”<sup>220</sup>

Clementina argumenta que o que estava por trás desta tensão e ambigüidade era a discussão entre estes críticos e produtores culturais sobre a relação entre o que se imaginava uma cultura letrada ou iletrada. Neste sentido, vários pontos de vista disputavam primazia, especialmente no que diz respeito ao que dava legitimidade à cultura iletrada.<sup>221</sup>

O antigo debate entre os modernistas, apesar de suas diferenças de fundo, mostrava que eles compartilhavam, em alguma medida, as opiniões em torno das discussões sobre o caráter nacional nos anos 1920, não obstante os conflitos a serem resolvidos. De qualquer forma, este debate os levava a se debruçar sobre as canções populares, abrindo um espaço inédito para seus compositores. Por outro lado, este contexto político juntamente com as novas possibilidades do mercado nascente, com a introdução das gravações mecânicas e de seus meios de difusão – o disco e, depois, o rádio – transformaram o mundo destes compositores, que a experimentaram de múltiplas maneiras. Daí surgiu uma série de conflitos que definiram diferentes padrões e grupos e levaram a uma intensa disputa por legitimidade e espaço.<sup>222</sup> Sinhô, na opinião da autora, conhecia muito bem este debate de brancos letrados. Por isso mesmo, queria ser bem visto por cronistas dos jornais, donos de gravadoras e pelo público, procurando responder às diferentes expectativas do período e lucrar com elas. Através de sua obra é possível compor um interessante panorama da vida carioca e dos debates que nela se davam.

---

<sup>220</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 551.

<sup>221</sup> *Ibid*, 550.

<sup>222</sup> CUNHA, M. C. P. op. cit., p. 554.

Clementina analisou ainda experiências de trajetória profissional que diferenciavam e afastavam Sinhô de seus velhos companheiros de rodas de samba e resultaram em intensas polêmicas musicais, sendo algumas delas gravadas. Disputas travadas entre o compositor e outros representantes do grupo dos baianos, com Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, China, Baiano e outros contemporâneos do sambista. Entre tais experiências, Clementina destacou, primeiramente, “um padrão profissional e uma identidade musical não totalmente compartilhadas”<sup>223</sup> entre Sinhô e estes outros compositores. Ou seja, os sambistas da primeira geração “tinham suas fidelidades regionais e uma identidade claramente fixada no terreno de Santana - a região do Porto e da Cidade Nova”<sup>224</sup>, como indica Sandroni.<sup>225</sup> Aqueles tocavam instrumentos clássicos das rodas de choro, como cordas, pandeiro, flauta, tinham um repertório típico de seu grupo e eram mais ligados a um aprendizado local transmitido por seus ancestrais.

Já Sinhô, ao contrário, tornou-se “pianeiro”, tocando em bailes e gafieiras, em lojas de partituras, e todas as ocasiões em que seu talento pudesse ser pago. O sambista, diferentemente de seus companheiros, recebeu na fase adulta - final da década de 1910 - aulas de piano do músico branco de formação erudita, Augusto Vasseur. Outra diferença era que ele compunha nos mais variados estilos – valsas, modinhas melosas, fox trots, canções para o teatro de revista, foxes, charlestons e ragtimes – além dos característicos sambas, marchinhas carnavalescas e maxixes.

Além disso, buscava com empenho reconhecimento e prestígio fora de seu círculo original, cultivando para isso, a amizade com intelectuais e artistas e, aparentemente, tomando-os como modelos. Neste sentido a historiadora pensou o interesse do sambista pelo uso de pseudônimos. Sinhô assinou suas canções como P. Madapuá, Avlis Besoj - anagrama de seu nome - Zé Balão e J. Curangy, o mais usado. Se por um lado, podia se tratar de um recurso para contornar contratos de exclusividade com as casas gravadoras, por outro mostrava o desejo de alcançar alguma semelhança com a postura dos cronistas e literatos que

---

<sup>223</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 558.

<sup>224</sup> CUNHA, M.C.P.loc. cit.

<sup>225</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.

ele admirava.<sup>226</sup> Da mesma forma, ao contrário da maior parte dos sambistas que eram seus contemporâneos, Sinhô não foi valente; não praticou capoeira; não trabalhou como estivador, nem exerceu profissões manuais. O sambista, portanto, não se adequava exatamente aos estereótipos associados ao seu grupo social de origem.

Outro diferencial do sambista foi a escolha do piano como instrumento adotado - claramente identificado com os brancos bem-nascidos - significando o abandono às matrizes choronas de sua formação, o que provavelmente, segundo Maria Clementina, ‘tem a ver com sua maior habilidade no uso do teclado que dos sopros. [...] Sinhô fez dez do piano sua marca registrada, diferenciando-se dos músicos do seu meio e geração’.<sup>227</sup> No entanto, era conhecido também como excelente violonista, porém usava o instrumento apenas em eventos mais modestos e menos prestigiado socialmente.

Todavia, Sinhô tinha em comum com seus contemporâneos do samba a pobreza, embora o sucesso. Além disso, tinha também a cor, a origem comum. Apesar disso, Sinhô evitou veementemente, auto-definições raciais que o associassem aos negros. Embora sendo um mulato, declarava-se “caboclo”, zangando-se quando era classificado de forma diferente.

A historiadora vê na diluição das fronteiras entre a produção letrada e as formas populares de cantar e festejar, assim como no desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio, um momento de inflexão que marcou a mudança do debate e dos padrões da experiência cultural, nas primeiras décadas do século XX. Neste sentido, Sinhô personificava, de alguma maneira esta mudança, na medida em que transitava na fronteira entre dois mundos; o da produção coletiva, como pegador de passarinhos, de um lado e, de outro, ídolo da música popular, a partir desses novos padrões culturais, em sua forma mais moderna e lucrativa.

Outra questão analisada por Maria Clementina é a da visão (que ela chama de desconfiança) de Sinhô em relação “a nova fornada de sambistas” oriundos do Estácio e da Lapa. A historiadora afirma que a

---

<sup>226</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 559.

<sup>227</sup> *Ibid*, p. 560.

“desconfiança com relação a estes novos personagens – reais ou imaginários – que invadiam as rodas de samba, [...] produzindo um gênero que se modificava formal e ritmicamente ocupando espaço nas casas gravadoras e nas preferências carnavalescas, [era] uma constante não apenas em Sinhô, mas também em outros compositores de sua geração”.<sup>228</sup>

A autora observa que partir de algumas canções do sambista, é possível perceber uma oposição aos “malandros”, cuja imagem foi colada aos cariocas através do grupo de sambistas do Estácio, ou era imputada ofensivamente a companheiros com os quais se disputava autoria. Ela lembra que o próprio Sinhô

“em entrevista, desdenha dos novos compositores que transitam repetitivamente em torno do tema: “lá vem sempre a mesma coisa: ‘mulher, mulher, vou deixar a malandragem’, ‘a malandragem eu deixei’...””.<sup>229</sup> Seguindo seus contemporâneos das rodas de partido-alto, Sinhô incluiu referências deste tipo em sambas que registrou e gravou, como “Ave de Rapina” (1924): ‘tenho certeza que o mundo vai te ensinar. A malandragem não tarda muito a acabar’ – vaticinava ele no final do samba”.<sup>230</sup>

E conclui que a tensão entre sambistas devido a sua associação à figura do malandro revela uma disputa em relação à identidade carioca de alguns deles, como Sinhô e os demais sambistas de sua geração e região da cidade. Para este grupo, ser chamado de “malandro” era uma ofensa, posto que “viam na malandragem uma imagem indesejável associada à sua atividade”<sup>231</sup>. A autora reconhece identidades conflitantes entre os malandros do Estácio ou das favelas, e os sambistas “baianos” da Saúde e da Cidade Nova, e entre estes sambistas –

---

<sup>228</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 570.

<sup>229</sup> Clementina indica, na nota de número 42, o trecho citado por Sérgio Cabral, *As escolas de samba* p.35 apud Carlos Sandroni, op. cit., p. 167. E observa, na mesma nota, que “Sinhô entretanto, também recorreu ao tema de modo padronizado em” Ora vejam só”, o mesmo samba reivindicado por Heitor dos Prazeres que, na época, residia no Estácio e era conhecido pela alcunha Lino do Estácio: “Ora vejam só/ a mulher que eu arranjei// Ela me faz carinhos até demais/ Chorando/ ela me pede:/meu benzinho,/ deixa a malandragem se és capaz. (...) (1927)”. Afirma, ainda, que “o samba de malandragem se tornava então um grande êxito na cidade, através da geração de sambista do Estácio, o que explica a súbita adesão de Sinhô a esta temática. Ismael Silva lançaria “Me faz carinhos”, seu primeiro sucesso pela voz de Francisco Alves, o Chico Viola, em 1928. No ano anterior, Bide já se celebrizara com o samba “A malandragem”, lançada pelo mesmo Francisco Alves. Os versos iniciais do samba não deixam dúvida a quem Sinhô, enciumado, se referia com comentário: “A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia / mulher do meu bem querer,/ essa vida não tem mais valia. Sobre o tema ver Carlos Sandroni, op. cit.” (Ibid, p. 585).

<sup>230</sup> CUNHA, M. C. P. op. cit., p. 570.

<sup>231</sup> Ibid, p. 569.

vinculados à tradição baiana de música, festa e religião – e uma geração de músicos que buscava uma identidade carioca diferenciada. Todos esses grupos disputariam a origem e a legitimidade do samba, fundando novas agremiações carnavalescas e inaugurando parâmetros sonoros assentados em outros padrões musicais.<sup>232</sup>

O conjunto de elementos apresentados por Maria Clementina estabelece uma síntese dos pontos de tensão e conflito entre músicos de origem negra e de grupos populares, que descobriam um mundo de novas oportunidades e caminhos possíveis, através do qual disputavam a primazia e a autenticidade de suas tradições.

“Estas e outras tensões estão presentes em toda a música de Sinhô, permitindo resgatar um conjunto de valores, pontos de vista, embates e aproximações que caracterizavam as relações entre sambistas e literatos, como entre grupos diferentes de sambistas e suas respectivas identidades sociais – construídas, aliás, na parceria deles mesmos com os cronistas, romancistas e autores teatrais preocupados em definir e retratar uma ‘cultura brasileira’.”<sup>233</sup>

Outra observação da historiadora, diz respeito à produção de uma identidade carioca a partir de vários dos temas das canções de Sinhô. Ela afirma que isso foi um diferencial importante na sua afirmação como sambista e como “fundador” de um gênero musical diferenciado.

Após todos os elementos apresentados, Clementina termina seu artigo afirmando que não vê em Sinhô um “mediador”, embora ele transitasse entre os diversos círculos da vida cultural, e sim um homem de seu tempo, sujeito às condições históricas, que realizava suas escolhas e aproveitava as chances que a vida lhe oferecia.<sup>234</sup> Suas canções desvendam as possibilidades de escolha de um homem fruto dos grupos negros populares da “Pequena África” e que conseguiu atingir o sucesso do disco, da fama reiterada pela imprensa, dos salões e círculos de intelectuais boêmios, da coroação como o “Rei do Samba” e representante da “alma carioca”. A autora conclui que o sambista Sinhô “tornou a sonoridade dos pobres e

---

<sup>232</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 571.

<sup>233</sup> Ibid, p. 575.

<sup>234</sup> CUNHA, M.C.P., op. cit., p. 579.

pretos algo palatável, engraçado e dançante nos salões [e que o sambista] conseguiu apoderar-se do debate estético e político em torno destas próprias noções e usá-las em proveito próprio”.<sup>235</sup>

A autora Fabiana Lopes da Cunha dedica um capítulo de seu livro, *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*, ao sambista Sinhô. A autora qualifica as composições do sambista como “verdadeiras crônicas musicais”, através das quais o Rei do samba narrava os temas em voga, polemizando-os ou ironizando-os.<sup>236</sup> A partir principalmente da biografia do sambista escrita por Edigar de Alencar, Fabiana descreve as rivalidades musicais das quais Sinhô participou e, assim como o biógrafo, afirma que estas desavenças começaram quando Sinhô se afastou do grupo da Tia Ciata para se tornar um músico profissional reconhecido em outros espaços, mas que apesar deste afastamento e destas disputas musicais com o grupo liderado por Pixinguinha, Sinhô não se tornou inimigo destes com quem guerreava musicalmente.

A autora observa que Sinhô, assim como outros músicos, utilizava a festa da Penha, o teatro de revista, as salas de espera dos cinemas, as casas que editavam partituras, clubes carnavalescos e até as “pensões alegres”<sup>237</sup> como espaços de divulgação de suas composições, no período inicial da „indústria cultural“ brasileira.<sup>238</sup> Os teatros de revista, particularmente, tiveram papel importante neste sentido, uma vez que

“Por vezes seus sambas atingiam o sucesso através do teatro, em outros momentos, suas composições somente eram executadas nestes espaços depois de já terem sido consagradas nas ruas. Existiam ainda revistas que só obtinham sucesso pelos seus sambas, que eram aplaudidos com entusiasmo.”<sup>239</sup>

Conforme a autora, os teatros de revista tratavam dos principais fatos do dia-a-dia, de moda, política, economia, as polêmicas e outros assuntos ou acontecimentos relevantes do ano

---

<sup>235</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 559.

<sup>236</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 93.

<sup>237</sup> Bordéis.

<sup>238</sup> CUNHA, F. L., op.cit., p. 100.

<sup>239</sup> Ibid, p. 99.



anterior<sup>240</sup>. Com isso, em função da aliança entre os textos narrados e as canções executadas nas peças, estas últimas acabavam abordando também estes temas. Como observa Fabiana, estas formas de divulgação de seu trabalho facilitaram-lhe o sucesso, culminando na condecoração do sambista como *Rei do Samba*.<sup>241</sup> Através das observações aqui descritas e da análise de algumas canções do sambista, a autora conclui que “a importância de Sinhô dentro da história do samba é indiscutível e suas composições e o período em que vive sintetizam a transição para a nova geração de sambistas que fariam sucesso na década de 1930”.<sup>242</sup> Portanto, o estudo da obra de um Sambista como José Barbosa da Silva pode promover uma visão interessante do mundo em que ele viveu. Desta forma, a partir de sua rede de interlocução, do conjunto de conflitos e possibilidades de seu tempo é possível perceber a lógica de suas escolhas e o significado de suas canções. O objetivo de Fabiana, no entanto, não era fazer uma análise da obra ou da trajetória de Sinhô, mas mostrá-lo como um sambista que sintetizava as transformações que levaram o samba a sair da “marginalidade” para o “estrelato”, no processo de sua construção como símbolo nacional.

Os estudos acadêmicos sobre Sinhô aqui apresentados procuraram refletir sobre algumas das questões colocadas e das imagens construídas pelos memorialistas, descritas nas duas partes iniciais deste capítulo. Estas questões levantaram outras, construídas pelas historiadoras discutidas. A trajetória profissional de Sinhô e as disputas e desavenças musicais que marcaram sua trajetória como sambista; a característica de descrever acontecimentos e situações vividas pela sociedade carioca da década de 1920 e o significado a sua obra ou a sua circularidade entre os circuitos e meios intelectuais foram analisadas por estas autoras a partir de pressupostos teórico-metodológicos claramente definidos, diferenciando o perfil de seus trabalhos dos estudos de memorialistas. As questões apresentadas anteriormente, analisadas por cada uma delas, relacionam-se aos estudos da História Cultural e Social. A partir destes estudos é possível perceber a importância se analisar a trajetória e a obra de Sinhô, assim como o seu significado. Neste sentido, a análise de Clementina, especificamente, procura refletir sobre as experiências, escolhas e ambigüidades que permeavam a trajetória profissional de Sinhô, procurando mostrar os elementos que formavam sua identidade como

---

<sup>240</sup> Sobre o tema ver também Orlando Barros, 2005.

<sup>241</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 101.

<sup>242</sup> CUNHA, F. L., op. cit., p.102.

sambista. Assim, as discussões historiográficas e questões levantadas e debatidas pelas autoras constituem um campo importante para o estudo dos processos sociais, políticos e culturais do período e para o enriquecimento do debate historiográfico, colaborando para o avanço dos estudos históricos.

Desta forma, as diferentes visões produzidas sobre Sinhô, por memorialistas e historiadores permitem uma reflexão sobre o papel de Sinhô na historiografia para a consolidação do samba como gênero musical nacional e, principalmente, como elemento de identidade nacional. Por outro lado, possibilitam relacionar as manifestações culturais que resultaram nessa construção às lutas sociais e políticas mais amplas na sociedade da década de 1920.

### Capítulo III:

#### *A poesia do Rei do Samba*

*Com o pernosticismo de suas letras,  
com o sentido meio esotérico que dava  
a algumas expressões usadas nos seus sambas,  
com a sua gíria de canjerê e de macumba  
e com a tuberculose que o matou,  
Sinhô legou à sua cidade o título que ela  
hoje ostenta universalmente de Capital do Samba.*

*Mozart de Araujo, 1965.*

#### *a) Memória e trajetória pessoal como viés metodológico*

Para embasar minha proposição, apresento inicialmente os pressupostos teórico-metodológicos referentes ao conceito de memória a partir dos quais construo a minha argumentação, uma vez que a questão da construção de uma memória sobre o samba perpassa todo o embasamento teórico-metodológico que norteia minha pesquisa. Em seguida faço uma breve discussão acerca do uso de biografias históricas como procedimento e embasamento teórico-metodológico.

Os estudos sobre memória tiveram início no final do século XIX a partir de áreas de conhecimento como filosofia com os estudos de Bérqson, psicanálise a partir dos estudos de Freud e literatura com os trabalhos de Ebbinhaus.<sup>243</sup> A autora, no texto *A memória em*

---

<sup>243</sup> Ver SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Educação e Sociedade, ano XXI, nº 71, jun/ 2000, p. 166.

*questão: uma perspectiva histórico-cultural*, procura compreender os modos pelos quais se construiu historicamente determinadas maneiras de se pensar a memória. Maneiras que herdamos e que por isso se inscrevem nas nossas atuais formas de pensar, falar, lembrar, esquecer e investigar. Desta forma, a autora procura “entender as condições, os modos de produção e as práticas que envolvem motivos e formas de lembrar e esquecer, maneiras de contar, de fazer e registrar histórias.”<sup>244</sup>

Smolka nos lembra que no texto *Memória e História*, Le Goff<sup>245</sup> apresenta os diversos aspectos, momentos e condições que envolvem a construção do conceito de memória e suas relações com a história: “memória individual/ coletiva; memória como narrativa, identidade; memória como conteúdo psíquico; memória social; memória étnica; funções da oralidade e da escrita na construção da memória...”<sup>246</sup> E recupera Leroi-Gourhan<sup>247</sup> para falar da utilização de novos instrumentos e novas técnicas auxiliares como condições para a exteriorização da memória e como parte de seu processo de produção e de suas práticas. O estudo da memória, neste sentido, envolve “estudar os meios, os modos, os recursos criados coletivamente no processo de produção e apropriação da cultura”.<sup>248</sup>

Já para Certeau a memória faz parte da comunicação; é uma de suas facetas. O autor percebe a palavra como um “lugar simbólico” de ação a partir do qual se estabelecem as relações socioculturais através da comunicação. Segundo Certeau,

“a natureza da comunicação [está] associada à existência de um tipo de intercâmbio em que os sujeitos abrem um espaço de encontro para suas diferenças e um modo de negociação para justaporem vontades de divulgação [difusão] e estratégias de ação fundamentalmente antagônicas.”<sup>249</sup>

---

<sup>244</sup> SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Educação e Sociedade, ano XXI, nº 71, jun/ 2000, p. 168.

<sup>245</sup> LE GOFF, Jaques. *História e memória*. São Paulo, UNICAMP, 2003.

<sup>246</sup> SMOLKA, op. cit., p. 182.

<sup>247</sup> Antropólogo francês (1911-1986). Ver LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964.

<sup>248</sup> SMOLKA, op. cit., p. 186.

<sup>249</sup> CERTEAU, Michel de. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 140.

Dessa forma, a comunicação pra ele remete a diferentes formas de relações, cuja natureza define tipos de grupos sociais e estilos de práticas culturais. Nesse sentido, está constituída por um complexo e sutil jogo de intercâmbios e de isolamentos, de aberturas e de fechamentos, de silêncios e de explicitações, e se apresenta como uma combinatória (de variáveis múltiplas) de ‘comunicações’ qualitativamente heterogêneas, diversamente estratificadas e mutuamente compensatórias. Para o autor a comunicação se dá a partir das relações sociais; pelos movimentos sociais. Nesse processo existiriam certos atores sociais, os *intermediários*, aos quais o autor chama de *shifters*, com um lugar central devido a sua capacidade de por em circulação os discursos e os bens. Teriam por isso, a dupla característica de serem próprios ao grupo considerado e articulados às necessidades vitais, sendo os canais internos por excelência da comunicação. Seleccionariam, difundiriam e dinamizariam a informação; a fariam desejável e assimilável; seriam os agentes ativos de sua apropriação e de sua transformação.<sup>250</sup> O autor argumenta que

“Se se quer compreender a natureza da comunicação em suas diferentes facetas, há que acrescentar o que se refere à memória e a produção de relatos nos quais se explicitam e se transmitem trajetos de vida, de trabalho ou de transporte. [...] a vida de uma cultura e de uma sociedade está habituada com um incessante vaivém entre realidades, representações e sua memorização: o porvir e o presente dependem de uma arqueologia de sinais, objetos, palavras, imagens, formas e símbolos, repertório de múltiplas entradas das quais se compõe a paisagem da comunicação, se inventam as proposições da inovação.”<sup>251</sup>

A partir da comunicação, portanto, os grupos e o corpo social tomam forma e identidade. Por isso, a memória tem o papel de compor a “paisagem da comunicação”, combinando passado e futuro na comunicação. Para o autor, tanto a cultura quanto a comunicação se alimentam de relatos para engendrar o porvir a partir do presente ao reinscrever-se na marca do passado. Neste sentido, as memórias (materiais e imateriais) são confrontadas por lacunas, incoerências e esquecimento, reinscrevendo o passado no presente.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> CERTEAU, Michel de. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 143.

<sup>251</sup> Ibid, p. 176.

<sup>252</sup> CERTEAU, loc. cit.

As canções de Sinhô apresentam características marcantes e recorrentes que assinalam a sua obra: em primeiro lugar, uma intensa crítica aos comportamentos e às relações sociais vividas sociedade daquele momento, em especial, as relações afetivas e de gênero. Em seguida, em algumas músicas especialmente, uma intensa referência a elementos da natureza, ligados à imagens do interior e do folclore, que são colocados como características que identificariam o “verdadeiro Brasil”. Nos dois os temas há muitas vezes um conteúdo religioso, presente na relação das personagens com elementos da Igreja Católica. Tanto as alusões ao interior quanto os traços religiosos e os sentimentos que despertam nas personagens apontam tais características como elementos das relações sociais, culturais e étnicas construídas pela sociedade carioca da década de 1920. Essas características ajudavam a formar as identidades desses grupos, representados por Sinhô, que se relacionavam, lutavam, conviviam e hierarquizavam suas relações sociais. A partir dessas considerações proponho a análise das canções de Sinhô, sambista negro, carioca, dos anos 1920.

As canções de Sinhô permitem, portanto, pensar as questões culturais inseridas nas questões sociais. Pensando-o como um desses atores intermediários, propostos por Certeau, seu papel poderia ser visto como o de por em circulação determinados discursos e bens simbólicos, desta forma produzindo memória. Sob esta perspectiva, Sinhô carregaria consigo a característica de ser próprio ao grupo dos sambistas, representando um dos canais internos desse grupo na comunicação. Analisar suas canções sob esta perspectiva nos permite perceber, de um lado, como elas são utilizadas e/ ou funcionam como elemento de comunicação de Sinhô com os outros sambistas, com outros grupos sociais e com a sociedade de um modo geral. E de outro lado, como funcionam ou são vistas como elementos de construção de uma memória sobre o samba, os sambistas e/ ou as relações sociais cariocas da década de 1920, que ele descreve em suas canções. Como afirma Certeau, a introdução de uma nova tecnologia – como a gravação de discos, introduzida e difundida pela indústria fonográfica - não rompe obrigatoriamente os vínculos com o passado. Ao contrário, pode servir para reativar a memória de um grupo, restituindo o relato das práticas cotidianas e de trajetos anônimos.<sup>253</sup> As canções de Sinhô, gravadas pela indústria fonográfica acabam por

---

<sup>253</sup> CERTEAU, Michel de. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 177.

trazer o denso do tecido social através dos relatos que faz das relações entre diversos grupos sociais.

Assim, as canções de Sinhô funcionavam tanto como espaço para o compositor pensar as relações sociais, culturais e étnicas vivenciadas pela sociedade carioca daquele momento, quanto como um elemento de comunicação a partir do qual ele se colocava e através do qual se construiu uma memória sobre aquela sociedade, sobre suas relações sociais, sobre a música e o samba. Suas músicas revelam e corroboram a hierarquização dos grupos sociais que formavam a sociedade carioca naquele momento. Mostram ainda os diversos significados, muitas vezes conflitantes e cambiantes, que estas relações sociais apresentavam para os grupos envolvidos. Demonstram que tais significados se davam segundo as identidades, fluidas, cambiantes e multifacetadas desses grupos. A produção musical de Sinhô revela, por isso, a importância do social no processo de construção do cultural. Retrata a fluidez dessas relações sociais e das identidades dos grupos envolvidos como fruto dessa dinâmica social. Desta forma, os significados atribuídos aos comportamentos e atitudes dos grupos sociais que aparecem nas canções são construídos a partir das culturas e das identidades por eles produzidas. Por outro lado, restitui o relato das práticas cotidianas, numa maneira de reiterar uma memória.

Recuperando Le Goff a partir de Smolka, podemos pensar a produção musical de Sinhô, sob outro aspecto, como um *lugar de memória*.<sup>254</sup> Um lugar onde uma memória coletiva acerca da sociedade carioca da década de 1920 se construía e se exteriorizava. Pode ser pensada ainda sob o aspecto do discurso como memória. Estudos sobre memória mostram que o discurso constitui lembranças e esquecimentos, os quais organizam e instituem recordações, tornando-os um *lócus* da recordação partilhada, pertencendo, portanto, à esfera pública e privada. Mais do que um instrumento de (re)construção da memória, a linguagem é parte da memória; é essencial no processo de socialização da memória. Por isso, é fundamental na construção da história. Neste sentido, as canções de Sinhô devem ser

---

<sup>254</sup> SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Educação e Sociedade, ano XXI, nº 71, jun/ 2000, p. 186.

pensadas como uma possibilidade de narrar uma memória construída sobre a sociedade do Rio de Janeiro da década de 1920 e uma forma de sustentar essa memória.<sup>255</sup>

Outro aspecto importante deste trabalho é o seu viés biográfico. Nas duas últimas décadas vários historiadores têm se dedicado à elaboração de biografias e a sua fundamentação teórico-metodológica, alterando a relação entre biografia e história. Neste processo, a retomada da História Política, dos debates sobre a história narrativa e a valorização do lugar do indivíduo na história e o surgimento da Micro-história contribuíram para que o gênero biográfico ganhasse destaque e escopo teórico, superando os estigmas que sofreu ao longo do século XX. A emergência da *Micro-historia*, portanto, foi fundamental para o revigoramento do gênero biográfico, devido a sua preocupação com uma escala de observação reduzida, com a pesquisa exaustiva de fontes e com a narrativa. A partir desta orientação metodológica, tornou-se possível a investigação de personagens e contextos que passariam despercebidos em abordagens macro-sociais, permitindo observar e compreender melhor as estratégias desenvolvidas pelos indivíduos nas sociedades, por meio das formas de negociação e da inventividade materializada na vida cotidiana e das práticas sociais.<sup>256</sup> Decidi, então, estudar através da trajetória individual e profissional de um indivíduo, o sambista José Barbosa da Silva, mas principalmente de sua produção musical, determinadas questões e problemas. Tinha como intenção alcançar maior densidade e complexidade na investigação da dinâmica que envolvia a vida da sociedade carioca da década de 1920, investigando a vida social em sua própria dinâmica.

A partir da premissa de que um indivíduo não existe fora das questões sociais, é possível analisar as especificidades das relações do indivíduo com o seu contexto, considerando-o em constante diálogo com seu tempo, reconhecendo que o individual e o coletivo coexistem e são complementares. A escolha do individual como foco de análise torna possível uma abordagem diferente do social, sem, no entanto, descartá-lo. Desta forma, concluo que a análise da produção de Sinhô, deve passar, necessariamente, pela reconstrução histórica de sua biografia, sem, no entanto, se esgotar em si mesma. Este viés visa, de um lado, focar uma dimensão da mobilização negra e da luta pela cidadania que dificilmente seria

---

<sup>255</sup> SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Educação e Sociedade, ano XXI, nº 71, jun/ 2000, p. 187.

<sup>256</sup> BARROS, José D'Assunção. *O campo da história*. Rio de Janeiro, Vozes, 2008, p. 188.



captada através de um recorte macro e, de outro, iluminar a análise em relação ao sentido e significado de sua produção como sambista. Partindo da observação de aspectos da vida e da produção de Sinhô é possível refletir sobre a diversidade de experiências características do período de pós-abolição brasileiro e, ao mesmo tempo sobre diversos aspectos das relações políticas, sociais e culturais presentes na sociedade carioca da década 1920: relações entre negros e brancos, estratégias de ascensão e reconhecimento cultural e social e de sociabilidade entre afro-descendentes. Portanto, Sinhô, como sambista negro, a despeito de ter carregado a pecha de não se reconhecer com tal, colaborou para o reconhecimento de práticas culturais negras naquela sociedade, o que naquele momento, em certa medida, garantia aos negros maior visibilidade e espaços de atuação e ascensão dentro da mesma.

#### ***b) O amor e o cotidiano na poesia do Rei do Samba***

Proponho a partir de agora uma análise das letras dos sambas do compositor carioca da década de 1920, José Barbosa da Silva – Sinhô – gravados pela Casa Edison, representante da Fábrica Odeon no Brasil.

Inicialmente, me deparei com um universo de duzentos e quarenta e seis títulos catalogados. A primeira dificuldade que encontrei foi perceber um arquivo que à primeira vista me deu a impressão de ser bastante mal organizado, uma vez que catalogava várias vezes a mesma composição. Posteriormente, compreendi que esta pode ter sido a forma de catalogação utilizada pela Casa Edison e preservada pelo Instituto Moreira Salles, além de pensar que ela pode ter sido usada para catalogar mais de uma chapa (disco) arquivada. Talvez, por essa razão, numa análise mais cuidadosa dos títulos, do ano de gravação, do compositor e dos intérpretes registrados percebi um grande número de repetições, detectando

que catalogações com informações idênticas se repetiam, em geral, até cinco vezes<sup>257</sup>. Algumas outras vezes, havia mais uma catalogação onde aparecia alguma informação não registrada na anterior. Em geral eram referências sobre acompanhamento, lado do disco, ano de lançamento do disco (que algumas vezes era diferente do ano de gravação) ou número do álbum, acrescentadas às informações já existentes. Outras vezes havia mais de uma catalogação porque o gênero musical constava com classificação diferente em cada uma delas. Foi preciso, verificar cada uma das duzentas e quarenta e seis referências encontradas para identificar quais as que estavam repetidas, quais as se tratavam de efetiva regravação da canção e quantas eram composições diferentes. Deste modo, descobri que meu universo de composições, que inicialmente parecia ter quase duzentos e cinquenta músicas era formado, na realidade, por setenta e oito títulos distintos disponibilizados pelo Instituto Moreira Salles. Esta parte inicial da pesquisa foi bastante trabalhosa, difícil e demorado, pois o Instituto não disponibiliza as letras das músicas, nem a gravação das canções em disquete ou CD para os pesquisadores. Mesmo pelo site, não é possível baixar as músicas e arquivá-las. Portanto, foi preciso ouvir cada das canções inúmeras vezes para conseguir transcrever cada uma das letras<sup>258</sup>. Os recursos das gravações de época eram bastante precários, principalmente até 1927, quando ainda era usada apenas a gravação mecânica, e também devido à perda de qualidade nos processos de recuperação desses materiais, atualmente digitalizados. Por isso, foi bastante difícil a audição destas canções e, algumas vezes, a compreensão da letra completa. Os trechos que não conseguia identificar foram sinalizados na “tabela de temas das canções de Sinhô” com o símbolo [...] e quando toda a canção era incompreensível, há a indicação com o termo “inaudível”.

Organizei, então, uma primeira tabela composta por título das composições, nome do compositor, nome dos intérpretes, ano de gravação, nome da gravadora, gênero musical e quantas vezes a canção aparece catalogada pelo Instituto Moreira Salles<sup>259</sup>. A partir desta tabela inicial pude chegar a várias conclusões de ordem quantitativa. Primeiramente,

---

<sup>257</sup> As canções Jura, Ora Vejam Só e Gosto Que Me Enrosco, por exemplo, estão catalogadas vinte, treze e onze vezes (respectivamente) cada uma.

<sup>258</sup> Algumas das canções de maior sucesso eu consegui baixar em sites de música na internet. No entanto era preciso conferir o conteúdo dessas letras com as gravações que constam no Instituto Moreira Salles. Além disso, algumas das canções disponíveis nestes sites não constam no acervo da instituição, o que significa que ou não foram gravadas pela Casa Edison, ou estas gravações se perderam ao longo do tempo. As canções que não constam no acervo da instituição não foram contabilizadas para a pesquisa.

<sup>259</sup> Ver tabela

verifiquei que Sinhô consta como único compositor das canções levantadas, havendo apenas uma composição em parceria. Trata-se do samba *Festa da Seringa*, gravado em 1936 – seis anos após a morte do sambista – composto em parceria com Raul Roulien e interpretado por Ascendino Lisboa e Orquestra Odeon. Percebi ainda que há quarenta e seis canções regravadas, o que significa que cerca de sessenta por cento das canções de Sinhô foram regravadas. O samba *Jura*, gravado pela primeira vez em 1928 e interpretado por Mário Reis, conta com mais sete regravações catalogadas pelo Instituto. Duas delas ainda na década de 1920 e outra sem a identificação da data. Não há registro no arquivo da instituição de gravações onde Sinhô seja o intérprete. Constam apenas três composições – *Bem que te quero*, *Saudade da choça* e *Alegria de caboclo* – cuja data do registro das gravações é 1925/1927, onde os intérpretes são Albertino Rodrigues, Gustavo Silva juntamente com o “Choro do Sinhô”.

Tendo detectado o número real em relação ao total de composições gravadas e catalogadas pela instituição e as informações iniciais apresentadas, meu segundo passo foi levantar quantas dessas gravações estavam classificadas como samba. Entre as setenta e oito composições levantadas, encontrei quarenta e cinco títulos catalogados como samba, além de três como “samba carnavalesco” e quatro como “samba canção”, num total de doze sambas, o que representa cerca de sessenta e seis por cento dos diferentes títulos encontrados<sup>260</sup>. Das outras classificações registradas, a segunda maior quantidade de gêneros gravados é de maxixes, com doze títulos. Em seguida há o registro de nove marchas, sendo uma “marcha carnavalesca”. Há ainda o registro de dois choros, sendo um “choro modinha”. O restante dos registros se distribui entre valsas, cateretês, toada sertaneja, modinha, tango, cena cômica<sup>261</sup> e um título cujo gênero não foi identificado.<sup>262</sup> A quantidade de gravações classificadas como samba é bastante significativa diante da diversidade de gêneros que compõem as demais gravações de Sinhô. Esse número (66%) indica uma boa aceitação deste gênero musical pelo

---

<sup>260</sup> Devo ressaltar que considere todos os registros de gêneros musicais com os quais cada canção foi catalogada pela instituição. Encontrei 16 composições catalogadas com dois gêneros musicais diferentes. Cada uma delas foi contabilizada, formando a quantidade e o percentual encontrados em cada gênero musical.

<sup>261</sup> Trata-se da gravação com o título *Alta madrugada* (*Adão na roda*), de 1930. A gravação é composta por diálogos falados, com vários participantes, e direcionados a uma platéia, lembrando uma cena de teatro (Parece uma gravação de cena de espetáculo de teatro de revista). Há um acompanhamento (“fundo”) musical. Tem um tom cômico e irônico.

<sup>262</sup> Ver tabela na próxima página. Não foi possível por a tabela logo após esta descrição, devido à diagramação da página.

mercado fonográfico e pelo público já na década de 1920. Além disso, mostra que o *boom* do samba se deu na década de 1920 com o sucesso das canções de Sinhô – que não por acaso foi intitulado Rei do Samba – e não na década de 1930! Os temas foram contabilizados e dispostos na tabela abaixo.<sup>263</sup>

Gênero	Nº de canções	Porcentagem
<b>Samba</b>	<b>45</b>	<b>57 %</b>
Maxixe	12	15 %
Marcha	8	10 %
Canção	6	9 %
<b>Samba canção</b>	<b>4</b>	<b>5 %</b>
Valsa	1	2 %
Cateretê	2	2 %
<b>Samba Carnavalesco</b>	<b>3</b>	<b>4 %</b>
Canção Carnavalesca	2	3 %
Marcha Carnavalesca	1	1 %
Toada	2	2 %
Toada Cateretê	1	1 %
Toada sertaneja	1	1 %
Charleston	1	1 %
Tango	1	1 %
Modinha	1	1 %
Choro Modinha	1	1 %
Choro	1	1 %
Romance	1	1 %
Cena Cômica	1	1 %
Não Identificado	1	1 %
Músicas catalogadas com mais de um gênero	18	23 %
Total de catalogações por gênero <sup>264</sup>	96	123%
Total de títulos diferentes	78	100 %

<sup>263</sup> Todas as composições apresentam mais de um dos temas. Os percentuais estão aproximados e foram calculados pela pesquisadora.

<sup>264</sup> Essa diferença na porcentagem se deve ao fato de algumas canções terem sido catalogadas mais de uma vez, com indicações diferentes do gênero musical.

A historiografia, no entanto, é unânime em considerar que este *boom* está relacionado à consolidação do samba como gênero nacional a partir de 1930, com o surgimento do tipo de samba produzido pelo grupo do Estácio<sup>265</sup>. Contudo, o fato da nacionalização do samba ter se dado na década de 1930 (alguns autores falam em 1928), não invalida esta argumentação, uma vez que esta nacionalização só pôde ser consolidada na medida em que o samba se firmou como gênero musical amplamente divulgado e aceito entre os diversos segmentos da população carioca. A pesquisa mostra que esta popularização correu ao longo da década de 1920, graças ao sucesso dos sambas de Sinhô gravados pela Casa Edison<sup>266</sup>.

Retomando a descrição do processo de pesquisa, classifiquei, então, as composições gravadas levantadas por temas, de acordo com os assuntos tratados por Sinhô em suas canções. Reelaborei a primeira tabela onde inseri os seguintes temas: humor, política, amor, folclore, interior/ natureza, crítica a acontecimentos sociais, valores, religião e relações sociais, raciais ou de poder<sup>267</sup>. Criei ainda, nesta tabela, uma entrada com o resumo e/ ou a letra de cada canção e pequenas observações sobre cada uma delas, quando as achei necessárias. Observei, então, que todas as canções tratavam de mais de um dos temas apanhados. Fui alterando a classificação dos temas, ora modificando alguns, ora juntando outros, para buscar uma análise mais clara e objetiva das composições. Percebi que os temas classificados como críticas a comportamentos sociais e valores eram semelhantes e poderiam se fundir. Deixei apenas o título comportamentos. Notei também que outros temas poderiam ter sido incluídos nessa tabela – o que o fiz posteriormente, acrescentando os tópicos dinheiro e universo do samba. Identifiquei como parte do tema “universo do samba” os tópicos Carnaval, universo e/ ou os elementos do samba e malandragem – que de certo modo também estão vinculados ao universo do samba. Percebi também que o tema trabalho não é tratado por Sinhô em nenhuma das composições gravadas pela Casa Edison. Conclui que este não era um tema relevante para um compositor que acima de tudo tinha um perfil romântico e até certo ponto melancólico. No entanto, o tema trabalho é tangenciado, sendo tocado em certa medida, através do tema malandragem, já que de certa forma o malandro tem como uma de suas

---

<sup>265</sup> Sobre esta questão ver Fabiana Lopes da Cunha, 2004; José Adriano Fenerick, 2005; Claudia Matos, 1982; Marcos Napolitano, 2005 e 2007; Santuza Cambraia Neves, 1998; Carlos Sandroni, 2001; Jairo Severiano, 2008; Cristina Tramonte, 2001; Elizabeth Travassos, 2000; Hermano Vianna, 1995. Referências completas na bibliografia.

<sup>266</sup> Esta questão será retomada na conclusão deste trabalho.

<sup>267</sup> Ver Tabela de temas das composições de Sinhô, em anexo.

características ser alguém que não está inserido no mundo do trabalho. A questão do trabalho, portanto, pode ser percebida na sua relação com o tema malandragem, tratado em algumas canções.

Ao analisar as canções a partir dos temas inicialmente levantados, percebi que, de modo geral, a maioria deles está imbricada segundo um grande “tema-chave”: o amor. Através deste tema centralizador, Sinhô fala cotidiano e dos comportamentos, traçando um panorama do dia-a-dia e de uma série de condutas corriqueiras na sociedade carioca da década de 1920. Todos os outros temas - dinheiro, relações raciais, de gênero e de poder, universo do samba, interior/ natureza, política, religiosidade e, especialmente, o tema comportamentos, muitas vezes ligado ao comportamento feminino<sup>268</sup> - surgem do “tema-chave” amor. Desta forma, Sinhô faz uma verdadeira crônica do cotidiano, dos costumes e dos valores daquela sociedade. As temáticas levantadas na pesquisa serão tratadas a seguir a partir deste grande “tema-chave”.

O amor talvez seja o maior tema das canções pelo mundo. É difícil pensar em um artista brasileiro, seja um dos mais vinculados às classes populares, seja um dos admirados pelas classes elitizadas, que não tenha dedicado alguns de seus versos ao amor. O amor foi um dos temas mais usados por Sinhô em suas composições. De acordo com o levantamento inicial dos temas tratados pelo sambista, o amor surgiu como o terceiro tema que mais aparece nas composições do sambista, presente em cinquenta e três músicas que tratam exclusivamente sobre o tema. Este número representa pouco mais de sessenta e oito por cento das canções do Rei do Samba catalogadas pelo Instituto Moreira Salles. No entanto, outros temas catalogados inicialmente pelo viés de outros assuntos, também perpassam pelo tema amor. Os males do amor e o sofrimento causado pelas dores de amor são a tônica que Sinhô dá ao tema. Todas as canções onde este tema aparece falam de amores perdidos, da falta de amor, da descrença e desesperança no amor, das dores, decepções e sofrimentos causados por amores não correspondidos. É interessante registrar que nas composições catalogadas pelo IMS não há uma única situação de felicidade ou de sucesso no amor, na vida afetiva das personagens das canções. Outro assunto tratado a partir do “tema-chave” amor é a sua relação com os demais temas levantados, seja com o tema comportamentos ou relações raciais, de gênero e de poder.

---

<sup>268</sup> Na tabela de temas (ver anexo), este tema recebeu o nome de “crítica a comportamentos sociais”.

Há outras composições em que o tema amor se relaciona com os demais temas reunidos a partir da pesquisa: universo do samba e carnaval, imagens do Brasil ou crenças. Segue a proporção dos temas trabalhados pelo sambista na tabela abaixo:

Temas levantados <sup>269</sup>	Comportamentos <sup>270</sup>	Relações raciais, de gênero e de poder	Amor	Religião	Interior/natureza	Humor	Folclore	Universo do samba	Dinheiro	Política	Instru mentais
Número de canções em que aparecem	60	54	53	25	20	22	11	12	05	03	03
Percentual do total de (78) títulos diferentes	77 %	69 %	68 %	32 %	26 %	28%	14 %	15 %	06 %	04 %	4 %

Em geral, estas canções narram histórias através de pequenos diálogos entre as personagens, onde uma delas deixa muitas vezes a impressão no espectador de ser o próprio sambista. Digo isto em virtude da trajetória da vida afetiva do compositor, conforme foi mostrado na página 59 (Capítulo 2). Há, portanto, uma dimensão de ressentimento por trás das falas e situações reveladas pelos versos do sambista, que nos fazem suspeitar de que existe muito do seu universo e experiência pessoais retratados em suas canções. A análise dessas letras, aliada à trajetória da vida pessoal do sambista, ratificam a argumentação. As conclusões neste sentido serão apresentadas mais adiante. Vejamos, inicialmente, a análise de algumas composições.

<sup>269</sup> Na tabela de temas das canções de Sinhô, em anexo, há um item chamado “referência à cor da mulher”, que não se trata de um tema das composições de Sinhô, mas foi incorporado para destacar as canções onde houve referência a cor da mulher. Em geral a referência era feita à mulata.

<sup>270</sup> O tema recebeu inicialmente o nome de “crítica a comportamentos sociais”.

O samba canção *Cansei*, gravado em 1928 traz o desabafo da personagem sobre a dor de um amor não correspondido, de quem se cansou de amar e de sofrer em virtude desse amor.

Cansei, cansei  
 Cansei de te querer  
 Pois fui de plaga em plaga<sup>271</sup>  
 O ale<sup>272</sup> do além  
 Numa esperança vaga  
 E eu pude compreender  
 Por que cansei  
 Cansei de padecer  
 Pois lá ouvi de Deus  
 A Sua voz dizer  
 Que eu não vim ao mundo  
 Somente com o fíto eterno de sofrer

Quis assim a sorte evitar a dor  
 Deste que te quis como todo o seu calor  
 Numa verdadeira fonte de valor  
 Que jamais se inspira nesse amor

Apesar de “uma esperança vaga”, a personagem declara estar cansada “de padecer”, de sofrer pelo amor não correspondido, que por isso “jamais se inspira nesse amor”. Os sentimentos de descrença e falta de esperança, assim como uma visão pessimista do amor, das capacidades e possibilidades da personagem de ser correspondido e viver uma história de amor feliz perpassam toda a canção, se expressando com mais intensidade nos versos finais da penúltima estrofe: “Que eu não vim ao mundo/ Somente com o fíto eterno de sofrer”. Ao mesmo tempo, estes versos mostram uma ligação entre os temas amor e religião. Os versos deixam transparecer que dor, as decepções, o infortúnio afetivo na canção são vistos como fatalidades que obedeceriam aos desígnios de Deus. Através dos versos “Quis assim a sorte evitar a dor/ Deste que te quis como todo o seu calor” Sinhô argumenta que por meio da sorte Deus faz com que os destinos da personagem se encaminhem para evitar sofrimentos maiores em decorrência deste amor não correspondido.

---

<sup>271</sup> Vocábulo que significa região, país.

<sup>272</sup> Vocábulo que significa vôo curto em direção certa; bater as asas com força ou flutuar ao vento.



Já no choro *Chequerê*, gravado em 1929, o sofrimento é causado pela saudade do ser amado. A personagem, abandonada, chora a falta do seu afeto, que a deixou, e suplica a sua volta.

Não calculas como sofre o meu pobre coração  
 Por faltar o teu carinho junto do meu violão  
 E assim é tudo enfim  
 Meu doce chequerê  
 Mas eu não me conformo  
 Viver longe de você  
 Vem depressa, sem demora

pra eu não mais viver em vão  
 Que as saudades já são tantas  
 dentro do meu coração

E assim é tudo enfim  
 Meu doce chequerê  
 Mas eu não me conformo  
 Viver longe de você

As expressões “pobre coração”, “não me conformo”, “viver longe de você”, “viver em vão” e “saudades já são tantas” reiteram o sofrimento causado pelas saudades do amor que partiu. Através do sofrimento, a personagem procura convencer o ser amado de voltar, tentando sensibilizá-lo.

Em *Mal de Amor*, samba gravado em 1929, além do sofrimento causado por não ter o seu amor, o sofrimento da personagem é aumentado pelo o descaso e deboche que recebe do ser amado.

Não deves rir de me ver chorar  
 Meu santo bem, minha paixão  
 O mesmo mal pode em ti vibrar  
 ferindo bem teu coração  
 (teu coração)

Não há razão  
pra gracejar desta adoração

A tua vez de chorar, sofrer  
não tardará, hei de enxergar  
Todo o meu mal pode a ti volver  
mas não rirei do teu penar  
(do teu penar)

Neste samba, o tema amor se liga aos comportamentos. A personagem critica o comportamento de desdém e deboche do seu amor, dizendo “não debes rir de me ver chorar/ não há razão/ pra gracejar desta adoração”. Argumenta que o que lhe acontece pode voltar a ela nos versos “todo o meu mal pode a ti volver”. E, contraditoriamente, torce para ver o seu sofrimento, ao mesmo tempo em que diz que não terá o mesmo mau proceder do seu amado nos versos da última estrofe. Ao mesmo tempo em que critica a conduta do ente amado, tem uma postura de desdém e ressentimento para com o ser amado. A expressão “meu santo bem”, usada pelo sambista para se referir ao ser amado, mais uma vez remete a personagem e a canção ao tema religião. O objeto de seu amor é santificado, numa espécie de idealização. Por outro lado, pode-se interpretar a expressão usada como a supervalorização do sentimento da própria personagem, através da tentativa de qualificar esse sentimento como sagrado.

No choro modinha, *Confissões de Amor*, de 1930 o sofrimento, assim como nos outros exemplos, é causado pelo amor não correspondido. No entanto, o conteúdo religioso é forte e direto.

Fiz da luz do teu olhar um poema de amor  
Que traduz odor da mais pura flor  
Do jardim do meu penar  
E tornei-me sonhador, infeliz e sofredor  
Somente por querer a luz dos olhos teus  
Só para os meus, que sem os teus irão morrer

Eu vejo em ti o ideal, meu santo amor  
Quando contemplo o teu olhar encantador  
Nas madrugadas quando a luz se desfaz  
Em esplendor, eu peço em vão ao Criador  
Sempre a cantar em serenatas de amor  
Nas minhas preces de poeta e de cantor

Num santo altar junto à cruz do Bom Jesus  
Eu rezo só por teu amor

A personagem pede o auxílio divino para conquistar o amor da pessoa amada – “eu peço em vão ao Criador/ num santo altar junto à cruz do Bom Jesus/ rezo só por teu amor” – mas não é atendido. O seu cantar e a poesia da sua canção, aos quais ele dá um cunho religioso, são comparados à prece através dos versos “nas minhas preces de poeta e cantador/ eu rezo só por teu amor”. Assim, nestas duas últimas composições, o amor das personagens tem um caráter sagrado, revelado pelas expressões “meu santo bem” e “meu santo amor”, em cada uma das canções e que confere aos seus sentimentos um valor maior, mais nobre, mais elevado.

Já a marcha *Sou da Fandanga*, de 1930, fala da frivolidade e da volubilidade no amor. O amor aparece como tema ligado aos comportamentos e às relações raciais, de gênero e de poder.

Sou da fandanga de malafuá  
E é por isso mesmo  
Que eu não quero me casá

E não se zangue, ó minha flor!  
Eu tenho medo, meu amor!  
De conhecer a dor

Não tenho jeito pra namorar  
Pois na fandanga me deleito  
Sem saber amar

A personagem justifica a sua volubilidade como fruto do medo das decepções amorosas, por “medo de conhecer a dor”. Por isso “não quer se casar” e prefere “se deleitar na fandanga”. A palavra “fandanga”, segundo o dicionário, significa “baile popular, rural, ao som de viola ou de sanfona”. É, portanto, um local onde há muitas mulheres, bebidas, onde se passa a madrugada cantando e dançando. É sabido que em geral os sambistas gostavam de freqüentar rodas de samba, bailes, festas, bares e batucadas. É sabido também que esse tipo de

divertimento não era bem visto pelas pessoas ditas “de bons costumes”<sup>273</sup>. Na “fandanga” a personagem pode “se deleitar”, se divertir e se relacionar afetivamente “sem saber amar”. Assim, certamente não era bem visto também pelas moças que pretendiam ter um relacionamento sério, se casarem e formar uma família. Talvez daí viesse à justificativa da personagem de que “não tem jeito pra namorar”. Logo, *Sou da Fandanga*, ao mesmo tempo em que fala do amor, também se enquadra nos temas relações raciais, de gênero e de poder por tratar do tipo de relação afetiva que a personagem construía e da maneira como lidava com o amor. Por outro lado, coloca um posicionamento em relação aos comportamentos, uma vez que a personagem assume uma determinada postura, diante da sua maneira de lidar com seus medos e com as suas relações amorosas. Em todas as canções apresentadas até aqui é possível perceber diferentes dimensões das relações sociais e de gênero, que serão tratadas adiante. Desta forma, compondo ainda a clave de temas ligados ao amor, levantei uma série de outras canções cujo tema imediato chamei, inicialmente, de relações sociais, raciais ou de poder, que aparecem em cinquenta e quatro de suas canções, totalizando sessenta e nove por cento de sua produção. No entanto, numa análise mais detalhada destas canções, percebi que o que sobressaía nelas eram as relações de gênero, a partir da qual se estabeleciam as hierarquias e as relações de poder. Algumas delas são bastante emblemáticas.

O samba *Não Quero Saber Mais Dela*, de 1928, pode ser analisado a partir dos dois “temas-chave”: amor e cotidiano. A canção fala de relações raciais e de poder estabelecidas a partir das relações de gênero, que surgem como tema central, mas diretamente associado à questão do amor. Ao mesmo tempo mostra estas relações a partir de situações vividas no cotidiano, personificadas pelas personagens. O samba retrata uma relação afetiva entre pessoas de diferentes grupos raciais das classes populares: um português pobre, que mora num morro carioca, uma negra (nomeada de “crioulinha”), uma mulata e uma portuguesa (provavelmente) branca. A canção, cantada em dueto por Francisco Alves e Rosa Negra<sup>274</sup>,

---

<sup>273</sup> Ver Moura, 1995; Mattos, 1982; Vianna, 1995; Soihet, 1998 e outros.

<sup>274</sup> Rosa Negra foi uma cantora e atriz negra que surgiu na década de 1920. Em 1926 estreou na Companhia Negra de Revista, primeira tentativa de criar no Brasil uma companhia teatral apenas com atores e atrizes negros. A revista de estréia da Companhia Negra foi “Tudo preto”, de autoria de De Chocolat, com música do maestro Sebastião Cirino e com Pixinguinha regendo a orquestra. Foi chamada por alguns críticos de “Mistinguette brasileira”, numa referência a uma famosa vedete francesa que atuou na Companhia Bataclan. Estreou logo depois na revista “Preto e branco”. Em 1927, estreou na Companhia Negra a revista “Carvão Nacional”. Chegou a ser citada por Manuel Bandeira como estrela numa crônica em que o poeta modernista fala do enterro do compositor Sinhô. Apesar disso, há poucos registros sobre ela, inclusive qual foi o desenrolar de sua carreira, quando e onde nasceu e como e onde morreu. Em 2003, o selo Revivendo no CD “Sinhô - O pé de anjo”

tem um tom de humor na interpretação feita em forma de diálogo entre um português e uma mulata. Francisco Alves tentava imitar (precarosamente) o sotaque português, enquanto Rosa Negra cantava com uma voz fina, estilizada. As figuras do português e da mulata eram muito comuns nos teatros de revista da década de 1920<sup>275</sup>. Vejamos o samba gravado pela Casa Edison<sup>276</sup>:

Francisco Alves: Por que foi que tu deixaste  
Nossa casa na favela?

Rosa Negra: Não quero saber mais dela  
Não quero saber mais dela

Francisco Alves: A casa que eu te dei  
Tem uma porta e janela!

Rosa Negra: Também não quero saber mais dela  
Também não quero saber mais dela  
Português, tu não me invoca  
Me arrespeita, eu sou donzela  
Não vou na sua potoca<sup>277</sup>  
Nem vou morar na favela

Francisco Alves: Eu bem sei que tu és donzela  
Mas isto é uma coisa à toa  
Mulata, lá na favela  
Mora muita gente boa

Rosa Negra: Aquela crioulinha  
Que tu dava tanto nela?

Francisco Alves: Não quero saber mais dela  
Não quero saber mais dela

Rosa Negra: E aquela portuguesa  
Que tu te casou com ela?

---

relançou sua interpretação do samba "*Não Quero Saber Mais Dela*", de Sinhô gravado em dueto com Francisco Alves. Em 1928, gravou com Francisco Alves, o foxtrote "*Moleque namorador*", de Heckel Tavares e o fox "*Que pequena levada*", de J. Francisco de Freitas. Gravou ainda "*Rosa preta*" e "*Quem quer casar comigo?*".

([http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_A&nome=Rosa+Negra](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Rosa+Negra))

<sup>275</sup> Ver Abreu e Marzano, 2007; Barros, 2005 e outros.

<sup>276</sup> Edigar de Alencar diz que o samba foi lançado primeiramente no teatro de revista, em 1927, sob o título "*Samba da Favela*", inicialmente com a letra modificada e, depois, com a mesma letra com que foi gravado pela Casa Edison, no ano seguinte. (ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 106/ 107)

<sup>277</sup> Termo popular que significa mentira, segundo o dicionário.

Francisco Alves: Também não quero saber mais dela  
Também não quero saber mais dela

Rosa Negra: Português, tu não me invoca  
Me arrespeita, eu sou donzela  
Não vou na sua potoca  
Nem vou morar na favela

Francisco Alves: Eu bem sei que tu és donzela  
Mas isto é uma coisa à toa  
Mulata, lá na favela  
Mora muita gente boa

É interessante perceber que os intérpretes escolhidos pelo compositor para executar a canção foram um descendente de portugueses e uma negra! Tal escolha, que provavelmente não foi aleatória nem ingênua, reforça ainda mais o caráter das relações raciais que Sinhô queria discutir e/ ou representar através deste samba de grande sucesso. Na canção fica claro como a relação afetiva com cada uma das mulheres era marcada pelo caráter racial. O tratamento que o português dispensava a cada uma dessas mulheres com as quais se relacionou afetivamente era bastante diferenciado. A negra, nomeada como “crioulinha” apanhava do português, como mostram os versos “aquela crioulinha/ que tu dava tanto nela?”. Já a portuguesa mereceu do compatriota o status de esposa, socialmente mais bem valorizado. A ênfase dada à situação civil legalizada e reconhecida pela Igreja, que mostrava a valorização do casamento por parte daquela sociedade, foi destacada e reforçada no samba pelos versos “e aquela portuguesa/ que tu te casou com ela?” Apenas a mulher portuguesa, branca aparece na situação matrimonial legalizada. O que se pode conjecturar é que Sinhô insinuasse que a mulher branca se casou com o português por ser portuguesa e branca como ele. E que também devido à cor e a sua situação matrimonial oficial e simbolicamente mais reconhecida e valorizada não recebia tratamento violento do marido. Por outro lado, a mulata, que representa a miscigenação entre a mulher branca e a negra, também recebeu um tratamento “miscigenado”, digamos. Não recebeu o status de esposa, mas também não apanhava do companheiro. Recebeu a oferta de uma “casa na favela”, considerada boa por ter “uma porta e janela”, como descreve a terceira estrofe. No entanto, não ela acreditava nas promessas feitas pelo português, as quais chamava de “potoca”. Cobrava que a respeitasse, dizendo “me arrespeite/ eu sou donzela”. O que fica implícito em seu discurso é que por ser donzela, situação de grande significado simbólico dentro a sociedade da década de 1920,

deveria se casar, ter sua situação conjugal legalizada e viver em condições melhores de moradia, de preferência, fora da favela. Desse diálogo sobressai mais um elemento simbólico importante que norteava as relações sociais da época. A de que para uma moça virgem, “donzela”, não era bem visto estabelecer uma relação não formal, que a colocava numa posição social e simbolicamente inferior a de donzela ou de senhora casada. Por isso, provavelmente, a mulata não tenha aceitado a proposta de morar na favela com o português. A mulata parece ter chegado a ocupar a casa na favela com o português, como mostram os primeiros versos “porque foi que tu deixaste/ nossa casa na favela?”. No entanto, ela não quis mais viver na favela, apesar da argumentação do português de que “a casa tem uma porta e janela” e de que “lá na favela/ Mora muita gente boa”.

Duas outras questões foram colocadas nestes versos. Primeiramente a questão das condições de moradia numa favela. Parece que Sinhô tentava mostrar que na favela não havia somente casas sem condições mínimas de conforto, segurança e dignidade. Em segundo lugar, há a argumentação em relação aos moradores das favelas. O que o sambista colocava era que a favela não era um lugar de “gente ruim”. “Na favela mora muita gente boa”, ou seja, era um lugar onde havia pessoas bem vistas socialmente: portugueses, trabalhadores, mães de família, pessoas honestas. Certamente seu discurso dialogava com os discursos preconceituosos das elites e de alguns intelectuais que diziam que as favelas eram ambientes de “malandros” e “gente de má vida”<sup>278</sup>. Sinhô defendia na canção, que sendo um lugar de “pessoas de bem”, não havia, portanto, nenhum problema para uma “donzela” morar numa favela. No entanto, a mulata deixou a casa que ganhou na favela, dizendo que “não queria saber mais dela”. A mulata questionava o português sobre as outras relações afetivas que manteve com uma “crioulinha” e uma “portuguesa”. Neste momento, o português era quem repetia os versos “Não quero saber mais dela” para afirmar que se tratava de relações antigas, terminadas. Ao mesmo tempo procurava indicar que pretendia ter uma relação harmoniosa e estável com a mulata. No entanto, como o português tinha sido casado, não era socialmente bem visto para uma donzela, além dos demais motivos apresentados, ir morar com ele numa favela.

No samba *Não quero saber mais dela* há uma clara reconstrução de determinadas hierarquias sociais, em função do gênero e raciais presentes nas relações que marcavam a

---

<sup>278</sup> Ver Moura, 1995; Mattos, 1982; Vianna, 1995; Soihet, 1998 e outros.

sociedade em que Sinhô vivia. As relações de gênero representadas na canção são determinadas pela cor/ etnia das personagens. Pode-se perceber que a questão racial permeava e direcionava as relações afetivas e de gênero mostradas na canção, hierarquizando-as, reproduzindo e corroborando a hierarquização dessas relações vivenciadas pela sociedade do Rio de Janeiro da década de 1920, especificamente no que se referia à mulher. Desta forma, Sinhô demonstrava que percebia, em certa medida, o viés das relações de poder, **em suas** diferentes nuances, que se estabelecia entre os diversos grupos daquela sociedade e marcava inclusive as relações amorosas. Num certo sentido, estas relações corroboravam o lugar social estabelecido para cada grupo naquela sociedade, configurando-se, em última instância, como uma questão de poder. Qual o lugar e as possibilidades de relação social e afetiva de um português pobre naquela sociedade? E de uma mulher “crioulinha”, ou de uma mulata, ou de uma portuguesa branca, porém pobre? Estes lugares eram iguais para todos estes representantes das classes populares cariocas dos anos 1920? O que determinava e/ ou diferenciava o poder que se estabelecia entre estes grupos naquela sociedade? Estas são questões percebidas e colocadas por Sinhô neste samba. Os elementos simbólicos e culturais que envolviam as questões em torno das relações afetivas, de poder e de gênero que marcavam a sociedade carioca da década de 1920 foram colocados de maneira muito interessante, bem humorada e precisa por Sinhô neste samba. A interpretação caricaturada de *Não Quero Saber Mais Dela*, além de dar um tom cômico à canção, lhe investia de um tom irônico, também. Daí é possível deduzir que, provavelmente, a intenção de Sinhô tenha sido a de rir, ironizar e, por que não, criticar as relações raciais, de poder e de gênero, estabelecidas naquela sociedade. Todos estes elementos juntos, assim como o ritmo alegre e envolvente da canção e a identificação do público com o tema, certamente garantiram-lhe o enorme sucesso.

Através do samba *Não quero saber mais dela*, assim como em outras canções que serão analisadas a diante, Sinhô discutia e questionava alguns valores e comportamentos em voga e que marcavam as relações afetivas e de gênero naquele momento. Entre elas, o casamento como forma mais socialmente aceita de união entre os casais, as demais formas de união possíveis, as relações afetivas e de gênero entre pessoas de grupos raciais diferentes, a hierarquização e as relações de poder que se estabeleciam a partir delas. Pode-se pensar ainda, que através destas discussões Sinhô quisesse levantar a questão das relações de gênero, a partir do comportamento feminino. Este samba, especificamente, é bastante emblemático no que se refere às diversas dimensões e possibilidades do comportamento feminino nas relações



de gênero vivenciadas na década de 1920. A canção mostra diferentes comportamentos das mulheres frente aos homens, personificados na figura do português. A situação que prevalece na canção é a da mulher que abandona o homem que não é capaz de mantê-la, que a maltrata ou a trai. Mostra, ainda, que a submissão feminina não era a única possibilidade, nem a única escolha da mulher diante de um relacionamento que não a satisfazia.

Observei que como parte do “tema-chave” amor a questão das relações raciais, de poder e de gênero também foi tratada por Sinhô a partir do tema dinheiro. Sinhô se refere ao dinheiro em cinco canções, conforme tabela mostrada anteriormente. No entanto, no samba *Quem são eles?*, composto em 1915 e na marcha carnavalesca *O pé de Anjo*<sup>279</sup>, de 1920, há apenas uma referência ao dinheiro, pois o tema central nestas canções é a provocação ao grupo de Pixinguinha, envolvendo questões musicais, conforme mostrado no capítulo 2. Em *Quem são eles?* há uma breve referência ao dinheiro no seguinte trecho da canção, que se repete na segunda parte:

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui ,iá, iá  
Ai, ai, ai, não era assim que o meu bem chorava

Não precisa pedir que eu vou dar  
Dinheiro eu não tenho mas vou roubar

Carreiro, olha a canga do boi?  
Carreiro, olha a canga do boi?  
Toma cuidado que o luar já se foi  
Ai! que o luar já se foi

Esta canção, especificamente, além de apenas fazer referência ao dinheiro, não o associa ao “tema-chave” amor. Segundo Edigar de Alencar, a canção que fazia referência à Bahia provocou desavença entre Sinhô, China e Pixinguinha, que a entenderam como provocação.<sup>280</sup> Porém, Jota Efegê, em 1978, e Vagalume, em 1933, já tinham comentado que as provocações e revides em que Sinhô se envolveu tiveram como móvel inicial as rivalidades

---

<sup>279</sup> Segundo a biografia do sambista escrita por Edigar de Alencar, a marcha carnavalesca era mais uma provocação a China, através da pilhéria com os seus pés grandes.

<sup>280</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 40.

entre clubes carnavalescos, “suscitando desafios clubísticos”<sup>281</sup> conforme descrição no capítulo 2. No entanto, como o autor coloca, o samba tinha como tema “a Bahia e sua política” envolvendo a derrota de Rui Barbosa nas eleições presidenciais de 1919, de forma velada<sup>282</sup>, mas acabou sendo associado às rivalidades musicais entre o sambista, Pixinguinha e seu irmão China. Desta forma, a política seria inicialmente o tema do samba *Quem são eles?*. Por outro lado, há um caráter de humor encaminhando o tema na canção, seja na forma de comentar a questão política em voga, seja pelas provocações feitas aos outros sambistas. Como afirmou Efegê, o samba

“logrou amplo agrado popular e ficou catalogado entre os mais representativos da numerosa produção de José Barbosa da Silva, [deixando] sem importância o grupo do qual tirou a denominação<sup>283</sup>. [...] A rivalidade que se extremou de Sinhô com o Pixinguinha acabou, porém, roubando para os dois a contenda clubística”<sup>284</sup>.

A canção *O Pé de Anjo*, apesar de também não ter o dinheiro como tema central, do mesmo modo toca na questão em seus versos finais, como se pode observar.

Eu tenho uma tesourinha  
que corta ouro e marfim  
Guardo também pra cortar  
as línguas que falam de mim

Ó pé de anjo, ó pé de anjo  
És rezador, és rezador  
Tens o pé tão grande  
que és capaz de pisar  
Nosso Senhor, Nosso Senhor

---

<sup>281</sup>EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 131.

<sup>282</sup> EFEGÊ, loc. cit.

<sup>283</sup> Segundo Jôta Efegê, *Quem são eles?* era o nome de um grupo carnavalesco fundado por Sinhô e alguns outros integrantes de outro grupo carnavalesco, chamado Fenianos, em janeiro de 1918. O nome do grupo foi usado pelo sambista para dar título à sua canção, cujo tema era a efervescência da política baiana. (EFEGÊ, 1978, p. 131).

<sup>284</sup> EFEGÊ, op. cit., p. 133.

A mulher e a galinha  
 Um e outro é interesseiro  
 A galinha pelo milho  
 E a mulher pelo dinheiro

Como se vê, apenas a estrofe final dessa marcha carnavalesca utilizou o termo dinheiro, desta vez, ligado ao “tema-chave” amor. Ao mesmo tempo, estes versos concluem de certa forma a argumentação que o sambista construiu ao longo da música, que foi a da crítica a determinados comportamentos como de avidez e de cobiça, de arrogância e de maledicência. Já as outras três canções tratam diretamente do tema dinheiro. Mais uma vez o amor é o viés através do qual o sambista questiona os (ou se queixa dos) comportamentos que norteariam as relações afetivas e de gênero. A questão de como o dinheiro influenciaria os comportamentos femininos nas relações afetivas e de gênero foi diretamente trabalhada pelo compositor nas seguintes canções: o samba *Amor Sem Dinheiro*, de 1926; o samba *Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher?*<sup>285</sup>, gravado em 1928 e o maxixe *Viva a Penha*, de 1927.

No samba *Amor Sem Dinheiro* o comportamento feminino diante do parceiro e o poder de conquista do homem estão ligados ao seu poder econômico deste último. Sinhô condiciona ao longo dos versos a fugacidade do amor das mulheres à falta de dinheiro. A quantidade de dinheiro e, por conseguinte, o status econômico e social do homem determina na canção as relações de gênero, assim como orienta o comportamento das mulheres perante o homem. No caso deste samba de 1926, é a falta de dinheiro e de status que orientam estas relações, o que não contraria a essência do argumento.

Amor, Amor  
 Amor sem dinheiro  
 Meu bem  
 Não tem valor

Amor sem dinheiro  
 É fogo de palha

---

<sup>285</sup> Também catalogado com o nome *Que Vale a Nota* e com gênero maxixe. Há ainda uma catalogação com o nome *Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher?* e com o gênero maxixe, além de outra em que o nome é o mesmo, mas o gênero consta como samba.

É casa sem dono  
Que mora a canalha

Amor sem dinheiro  
É fole sem vento  
É fruta passada  
Chorar sem lamento

Amor sem dinheiro  
É flor que murchou  
São quadras sem rimas  
Me leva que eu vou

Num outro sentido, para além das relações de gênero, Sinhô fala sobre as relações de poder que podiam se estabelecer a partir da posse ou não de dinheiro. Uma vez que o dinheiro em geral está historicamente associado ao status econômico, social e muitas vezes político de uma pessoa, pode-se concluir que o acesso e a posse de dinheiro fosse pelo menos um dos pilares sobre os quais se firmavam as relações de poder dentro da sociedade carioca da década de 1920. Ou seja, o dinheiro era visto como um dos fatores que determinava lugar social do indivíduo e em certa medida orientava suas relações sociais, raciais, afetivas e de poder. De certo modo, Sinhô coloca este argumento ao dizer que o sentido, a essência das relações afetivas naquela sociedade eram norteados pela quantidade de dinheiro que o indivíduo possuísse. A falta de dinheiro, para Sinhô, tornava o amor efêmero e, literalmente, sem valor como afirma nos versos:

Amor sem dinheiro  
Meu bem  
Não tem valor

Amor sem dinheiro  
É fogo de palha

*Amor Sem Dinheiro* se enquadra ainda no tema comportamentos, pelo viés do feminino, uma vez que nesta canção Sinhô faz críticas ao comportamento e, conseqüentemente, aos valores éticos das mulheres. O sambista faz uma avaliação pejorativa e generalizada sobre o interesse das mulheres pelo dinheiro. Pode-se pensar uma série de

intenções de Sinhô implícitas na argumentação que desenvolve através dessa composição: primeiramente, é possível pensar que essa seja a sua opinião sobre o que motivava as mulheres a iniciarem e manterem seus relacionamentos afetivos. Ou ainda, que ele pretendesse brincar com a relação dinheiro *versus* mulher, ironizando-a. Ou mesmo que questionar e levantar uma discussão/ reflexão e desta forma, fazer uma apreciação a respeito da atitude das mulheres frente à questão do dinheiro, que para ele, era o que motivava as relações afetivas das mulheres.

Já no samba *Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher?* gravado em 1928, Sinhô reflete sobre a situação oposta: a posse do dinheiro sem a existência do amor correspondido e questiona a importância do dinheiro frente à ausência do amor.

Amor! Amor!  
 Não é para quem quer  
 De que vale a nota, meu bem  
 Sem o puro carinho da mulher?  
 (Quando ela quer)

Por isso mesmo  
 Que às vezes numa orgia  
 Um terno riso  
 eu peço emprestado  
 E faço o palhaço  
 na vida, meu bem  
 Com o meu coração magoado

E quantas vezes  
 Eu imploro um só beijinho  
 De um coração  
 que seja companheiro  
 Para ter a certeza  
 que o carinho, meu bem  
 É bem puro e bem verdadeiro

Mais uma vez os temas dinheiro e amor se entrelaçam para compor a opinião do sambista em sua análise dos comportamentos femininos nas relações que marcavam a sociedade na qual estava inserido. Assim como na canção anterior, fica a sensação de que em certa medida há algo da sua experiência pessoal na composição.

O questionamento levantado por Sinhô em relação ao valor dado ao dinheiro naquela sociedade foi bastante denso. “De que vale a nota”, o dinheiro sem relações afetivas “puras”, “verdadeiras”? Qual o sentido de uma vida com dinheiro, mas solitária, sem amor? Qual “a graça”, o sentido da vida sem o amor? A entrega a momentos de “orgia” é colocada, então, como solução para quem, mesmo tendo dinheiro, não consegue conquistar “o puro carinho”, o amor “verdadeiro” e desinteressado de uma mulher. É uma forma de se consolar à qual o infortunado se entrega. Na “orgia”, “pede um terno riso emprestado” para consolar o seu “coração magoado”. Em *Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher?* há, portanto, a argumentação de que o dinheiro não norteava as relações afetivas daquela sociedade, uma vez que mesmo tendo dinheiro um homem podia se ver “sem o puro carinho da mulher”. Esse, aliás, é um argumento oposto ao exposto pelo sambista nas canções analisadas anteriormente visto que naquelas, Sinhô colocava justamente contrário. Em *Amor Sem Dinheiro*, especialmente, Sinhô foi bastante enfático na afirmação de que o dinheiro orientava os sentimentos da mulher naquela sociedade, como foi mostrado nos parágrafos anteriores. O pensamento do sambista mostra-se contraditório, confuso em relação ao que pensa a respeito da influência do dinheiro nas relações afetivas. Por outro lado, pode apenas estar mostrando dois pontos de vista distintos, existentes sobre a questão. Há, ainda, que se considerar a possibilidade dele ter tratado de forma humorada, jocosa, irônica esta relação.

Em *Viva a Penha*, canção de 1927 catalogada como samba e com maxixe, também está presente a relação dinheiro/ amor. Mais uma vez o sambista se queixa da falta de um amor verdadeiro e desinteressado.

E viva a Penha, e viva a Penha  
De amores estou farto  
Quem tiver dinheiro venha

Isto é promessa que eu fiz à santa  
Pois o dinheiro tudo suplanta

Querer ser rico já é mania  
Que toda gente tem simpatia

Novamente, há um conteúdo de crítica aos comportamentos femininos implícito nos versos “de amores estou farto” e das pessoas nas relações sociais de modo mais geral, através dos versos “Querer ser rico já é mania/ Que toda gente tem simpatia”. Sinhô coloca novamente a crítica ao interesse pelo dinheiro como um dos principais objetivos das pessoas. Várias podem ser as interpretações acerca das intenções de Sinhô ao escrever os primeiros versos de *Viva a Penha*. Uma delas pode ser a de que, apesar da crítica que fazia a esse tipo de comportamento, o sambista reproduzia a atitude que reprovava ao dizer “De amores estou farto/ Quem tiver dinheiro venha” e “Pois o dinheiro tudo suplanta”. Como uma pessoa do seu tempo, Sinhô podia esbarrar na dificuldade para romper com alguns discursos e comportamentos que recriminava, mas que faziam parte da sociedade em que o sambista vivia. Seus versos podem ainda ter sido usados para levantar o debate sobre o tema ou ainda como maneira de ironizar e rir dos que supervalorizavam o dinheiro ou os que reclamavam da falta de amor ou de dinheiro. Podia ainda ser um desabafo, uma reclamação expressa pelo verso “De amores estou farto/ Quem tiver dinheiro venha” em relação a sua trajetória pessoal, tendo passado por vários casamentos. E, finalmente, o dinheiro também pode ter sido colocado como objeto de desejo da personagem da canção, que pretendia substituir ou compensar a falta do amor com o dinheiro. Com o verso “Pois o dinheiro tudo suplanta”, o sambista colocava que a posse do dinheiro era maneira possível de superar as dificuldades nas relações afetivas. Para além das possibilidades de interpretação das intenções do Rei do Samba ao tratar do tema dinheiro nestas canções, o que importa é perceber que o tema mereceu significativa atenção do sambista levantando questionamentos acerca do tema. A questão do dinheiro, na verdade, foi utilizada por Sinhô para discutir os comportamentos e as relações sociais, raciais, de gênero e de poder estabelecidas naquela sociedade.

Sendo estas canções um resumo da sua opinião sobre o tema ou querendo apenas ironizar ou questionar um julgamento da época, num certo sentido Sinhô reproduzia determinados pensamentos, discursos da sociedade carioca da década de 1920 (ou de certos segmentos dela) sobre o tema. Neste sentido, especificamente nas canções cujo “tema-chave” amor se estabeleceu a partir da questão do dinheiro, fica a sensação de que em certa medida estas canções falam um pouco do seu universo subjetivo, de seus sentimentos. Parece-me que há um tanto de sua história, de seus ressentimentos e de como ele percebia seu percurso como sambista e como pessoa. Há um quê reflexivo, introspectivo e até certo ponto melancólico em nesses seus versos. Há uma reflexão implícita acerca das opções e possibilidades que

marcaram sua trajetória como homem negro e pobre, como sambista e profissional e como personalidade pública dentro da sociedade carioca dos anos 1920. O tema religião, que aparece em outras canções, também é tangenciado no samba *Viva a Penha* através da pequena referência a Nossa Senhora da Penha, feita no título da música e no verso “Isto é promessa que eu fiz à santa”. A personagem, provavelmente cansada das decepções amorosas, recorre à santa de sua devoção não para pedir um novo amor verdadeiro. Mas para prometer que não se deixará ludibriar por pessoas interessadas em dinheiro.

O amor também foi utilizado por Sinhô para falar dos comportamentos que marcavam determinadas condutas éticas e morais na sociedade carioca da década de 1920. Estes comportamentos são o principal tema tratado por Sinhô em sessenta das suas canções, número que corresponde a cerca de setenta e sete por cento das canções catalogadas pelo Instituto Moreira Salles. Chamei de comportamentos o conjunto de características que o compositor observava no ser humano e descrevia nestas canções: qualidades e defeitos de que Sinhô falava em muitas de suas composições. Fazem parte destes temas as canções onde Sinhô fala sobre algumas condutas éticas, sentimentos e posturas das pessoas diante de situações do cotidiano. O compositor defende um conjunto de atitudes e sentimentos que ele considera nobre, positivo, em oposição a outras que ele coloca como negativos. Em geral, o compositor descreve mais a falta dessas condutas ou o caráter negativo de determinadas posturas, que a partir da perspectiva indicada pelas canções de Sinhô, são aparentemente comuns na sociedade carioca da década de 1920. Fazem parte dessa temática, valores como a maldade, a maledicência, a inveja, a falsidade, o ciúme, a cobiça, a avidez etc. Outras vezes o tema aparece como exaltação à bondade, ao amor, à lealdade, ao carinho e a outros sentimentos positivos. Ora Sinhô expõe nessas canções sua opinião acerca de algumas condutas éticas, ora critica comportamentos sociais que apresenta. Muitas vezes sua reflexão em relação aos comportamentos e valores era confusa e contraditória ou transitava entre opiniões positivas e negativas sobre os valores e comportamentos descritos.

Na música *Maldito Costume*<sup>286</sup>, samba gravado em 1929, a maledicência é o tema central, mais uma vez discutido a partir da perspectiva do amor. É o “maldito costume”, o

---

<sup>286</sup> Também está catalogada com o nome *Deixa Esse Costume*.



hábito ruim, visto por Sinhô como negativo e em contradição com o amor que a personagem sente pela pessoa de que fala mal.

Eu juro acabar com esse costume  
Que você tem  
Falando de mim  
Dizendo horrores  
E me querendo bem

Ai, o amor é um capitoso<sup>287</sup> vinho!  
Que nos embriaga  
Que nos embriaga com um só pinguinho

Você há de saber que  
Este costume não te fica bem  
Porque toda gente sabe a paixão  
Que você me tem

Todo mal que procuras  
Dizer do meu nome nenhum valor tem  
A mulher quando gosta deve ser feliz  
E atacar seu bem

Como nas outras canções, o tema chamado comportamentos se mistura ao tema do amor. Em *Maldito Costume*, na verdade, o amor e uma determinada maneira de proceder esperada por parte daquele que ama fazem parte do conjunto de comportamentos defendidos por Sinhô e em oposição a outras posturas, negativas, que não seriam compatíveis com os sentimentos de quem ama. Estas condutas éticas/ morais são colocadas pelo par dicotômico de posturas que comprovam ou negam o amor. É o que o compositor demonstra pelo jogo de palavras “falar mal” / “querer bem” dispostos ao longo da letra. Os versos “Este costume não te fica bem” e “Todo mal que procuras” / “Dizer do meu nome nenhum valor tem” reforçam o significado negativo que Sinhô atribui à postura da personagem e que está presente no binômio “falar mal” / “querer bem”. “Falar mal” de quem se ama, portanto, é oposto a “ter paixão” por essa pessoa. Outra dimensão do amor presente em *Maldito Costume* é o que foi intitulado por mim como relações raciais, de gênero e de poder. Nesta canção,

---

<sup>287</sup> Que sobe à cabeça, que entontece.

especificamente, a relação de gênero surge como temática atrelada à crítica feita por Sinhô aos comportamentos da pessoa amada. A relação que se estabelece entre o casal parece ser, em certa medida, conflituosa, tumultuada pela postura maledicente da personagem em relação ao ser amado. Apesar da atitude da mulher maledicente, a outra personagem se “embriaga” com o “capitoso vinho” do amor. Os dois últimos versos do samba de Sinhô - “A mulher quando gosta deve ser feliz” / “E atacar seu bem” – de alguma forma corroboram o caráter dicotômico da canção. Este último verso soa mal e contraditoriamente aos argumentos trabalhados ao longo da canção. Por outro lado, a audição da palavra não está muito clara (com muitos chiados) nas gravações do acervo do Instituto Moreira Salles, mas consta nas letras da composição a que tive acesso.

Em *Não Sou Baú*, mais um samba de Sinhô gravado em 1929, a maledicência novamente é o tema central. A dinâmica da canção, assim com em *Maldito Costume*, é sua elaboração em forma de recado a outra pessoa, fora da poesia. O compositor estrutura a composição em segunda pessoa, a qual se dirige ao longo de toda a sua letra. E, do mesmo modo como na canção anterior, alguns comportamentos da pessoa a qual o sambista se reporta são avaliadas por ele.

Não zangues não  
 Meu doce bem  
 Não fui nem sou baú  
 Para guardar lindos  
 Segredos de ninguém  
 (Meu doce bem)

Têm muita graça  
 Os teus queixumes  
 Mas falar de todos  
 São os teus costumes

Não tens razão  
 Meu doce amor  
 Viver cismando  
 Que fui eu quem  
 Espalhou a tua dor  
 (Meu doce amor)

Em *Não sou baú*, os termos “falar mal” e “teus costumes”, que compõem os versos “falar mal de todos” e “são os teus costumes” são as expressões usadas por Sinhô para marcar sua avaliação de que a maledicência era vista pelo sambista como um comportamento negativo. E a avaliação desta conduta, mais uma vez estava ligada ao amor, à relação afetiva com o outro. A ponderação da conduta da outra pessoa está, tanto em *Maldito Costume* quanto em *Não Sou Baú*, marcada pelo termo “teus costumes”. A expressão usada pelo sambista indica que há um hábito recorrente da parte da pessoa a quem se refere, demonstrando ser uma conduta baseada numa determinada forma de agir que lhe é freqüente.

Por outro lado, Sinhô rebate uma afirmação da outra pessoa, implícita na primeira estrofe e reafirmada na última. Seria a de que a personagem que fala à outra pessoa através da canção, não teria guardado determinado segredo seu. Nos versos “Não fui nem sou baú/ Para guardar lindos/ Segredos de ninguém” a personagem se defende da insinuação de que teria sido fofoqueiro, intrigante, “espalhando a dor” de seu amor. Sua fala é um tanto grosseira (pelo menos para os dias atuais) e até certo ponto irônica ou malcriada, quando diz que “Não fui nem sou baú/ Para guardar lindos/ Segredos de ninguém”. O tom da argumentação é suavizado na última estrofe, quando a personagem afirma através dos versos “Não tens razão/ Meu doce amor/ Viver cismado/ Que fui eu quem/ Espalhou a tua dor” que não falou sobre os segredos da pessoa a quem se dirige. Da primeira estrofe para a segunda e desta para a última estrofe, há ainda uma mudança no discurso da personagem em relação à postura tida como correta quanto aos “segredos” e às “dores” daquele a quem se ama. Na primeira estrofe, com falei há pouco, existe um tom um tanto agressivo nas palavras da personagem. Este tom, em certa medida é justificado na segunda estrofe, quando ela afirma através dos versos “Têm muita graça/ Os teus queixumes/ Mas falar de todos/ São teus costumes” que a outra pessoa não pode lhe cobrar que não fale dela aos outros, já que a mesma “fala de todos”. Isto implica na visão de Sinhô, que a atitude de maledicência e indiscrição ou fofoca desta personagem dava o direito àquela de agir da mesma forma que a que dela reclama. Daí a resposta malcriada ou irônica da primeira estrofe. Na última estrofe, contudo, há um apaziguamento da tensão que se estabeleceu nas duas estrofes anteriores. Sinhô resolve a questão dizendo que houve um mal entendido em relação aos “segredos” a “dor” da pessoa com a qual dialoga através da canção e pede para ela não “viver cismado”, pois “não tem razão” para achar que a personagem “espalhou a sua dor”. Desta forma, dá a entender que apesar de “não ser baú”

“Para guardar lindos/ Segredos de ninguém” – e que, portanto, poderia tê-los espalhados – não foi a personagem quem “espalhou a sua dor”.

Outro tema discutido por Sinhô a partir do “tema-chave” amor é a religião. Há algum conteúdo religioso em vinte e cinco canções, que representam cerca de trinta e dois por cento das composições de Sinhô. Considerarei a presença do tema religião toda vez que surgia alguma referência a Deus, Jesus, Nossa Senhora, a nomes de santos católicos e outros elementos da religião católica, ou ainda quando houve referências a elementos das religiões afro-brasileiras.

Na marcha *Cassino Maxixe*, por exemplo, gravada em 1925<sup>288</sup>, o tema é o amor, discutido como pecado original. A discussão é feita a partir da comparação do amor humano com a maçã proibida oferecida por Eva a Adão.

A maçã melhor é a proibida  
Entre Adão e Eva é repartida  
Ela morde tal fruto saboroso  
E oferece ao homem  
Que o aceita “pressuroso”

Ai que fruta boa a tal do amor  
Põe água na boca da pessoa  
Quem a come encontra tal sabor  
E quanto mais se come  
Mais se cresce a fome.

É interessante como Sinhô tratou o tema. De início é possível perceber que assim como na maioria de suas canções, o nome da música não tem qualquer relação aparente com o assunto central da composição. No entanto, mais uma vez, pode-se especular sobre a possibilidade do compositor ter pretendido rir, ironizar, brincar ou questionar o conceito e o valor do pecado através do título da música, numa referência ao jogo - considerado pecado pela Igreja Católica - através da palavra “cassino”, presente no nome do samba. Da mesma forma pode ser pensado o uso do termo maxixe, nome de um gênero musical da época, dançado em pares, de forma considerada sensual, sendo também recriminado pela Igreja e

---

<sup>288</sup> Este título está catalogado cinco vezes com datas de gravação diferentes, de 1925 a 1927.

pelas famílias de bons costumes da sociedade carioca dos anos 1920. E a própria canção como um todo ter um ar irreverente e irônico no trato sobre o tema do pecado. Por outro lado enfatiza e reforça a idéia comum de que o pecado, através do proibido – representado pela maçã – tem certo fascínio, que encanta e envolve as pessoas, que se entregam a ele.

De acordo com biografias sobre Sinhô, o compositor era amigo de Henrique Assumano Mina do Brasil. Conhecido como Pai Assumino, o amigo do sambista era um negro pai de santo, que morava a Rua Visconde de Inhaúma, a quem Sinhô apresentava suas composições para que recebessem sua bênção antes de lançá-las publicamente.<sup>289</sup> No entanto, apesar da indicação de que o compositor participava de práticas de religiões afro-descendentes (ou pelo menos acreditar nelas), há apenas duas composições gravadas pela Casa Edison, cujo conteúdo traz uma pequena referência a religiões afro-brasileiras. Uma delas é o samba *Canjiquinha Quente*, gravado em 1930<sup>290</sup>.

Ioiô vai provar  
Um pinguinho só  
Certo vai gostar  
Desse meu ebó

É um pratinho  
Bem succulento  
Que faz babar

Canjiquinha quente, Ioiô  
(Tá quentinha)  
E temperada  
Com a simpatia  
Que foi Jesus  
Que ensinou Santa Bahia  
(Prova Ioiô! Uh... tá gostoso!)

Ioiô vai provar  
Um pinguinho só  
Certo vai gostar  
Desse meu ebó

---

<sup>289</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981, p. 42.

<sup>290</sup> Na biografia sobre o sambista, de Edigar de Alencar, há referência a outras canções que de alguma forma falam do tema, como o samba *Macumba*, gravado em 1923. Esta composição não está catalogada pelo Instituto Moreira Salles.

Ai deixa louco  
Só de vontade  
De acabar

Canjiquinha quente, Ioiô  
(Ai, tá quentinha!)  
Depois de provar  
Ioiô vai dizer:

Viva Jesus  
Que ensinou Santa Bahia  
(Quer vatapá? He, he! Também tem!)

O samba traz em seu vocabulário a palavra “ebó”<sup>291</sup>, elemento das religiões trazidas pelos escravos durante a colonização, seguido da referência ao frango e à canjica, que também são utilizados como oferenda às divindades das religiões de origem africana. A palavra “ebó” é um termo africano, com várias acepções nos cultos afro brasileiros. Todas as acepções do termo, contudo, têm em comum o fato de se referirem a um prato culinário, oferecido a um Orixá. E o frango e a canjica também são ingredientes de pratos utilizados como oferendas aos Orixás, nos cultos afro-brasileiros.

O “tema-chave” amor não encaminha a questão religiosa presente no samba *Canjiquinha Quente*. A palavra “ebó” no contexto do samba, não parece estar sendo usada clara e diretamente como oferenda a alguma entidade religiosa, mas apenas como sinônimo do vocábulo comida. No entanto, há um conteúdo de humor e ironia através do trocadilho que o sambista sugere com emprego que faz da palavra “ebó”, seguida das palavras “franguinho” e “canjiquinha”. Colocadas dessa maneira, essas palavras acabam por fazer certa referência às religiões afro-brasileiras. Por outro lado, o samba traz também a costumeira referência à religião católica, através da menção a Jesus. Neste samba, portanto, o viés é dado pela descrição caricaturada do cotidiano de quem é ligado às religiões afro-brasileiras.

---

<sup>291</sup> Segundo o dicionário, significa “oferenda feita às divindades afro-brasileiras, especialmente a Exu como pagamento antecipado do favor que se espera delas. Consiste no sacrifício de certos animais ou na oferta de alimentos ou objetos rituais, como velas, moedas e charutos. Pode ser feito sem intenções ofensivas ou como feitiço”.

Já no samba *Burro de Carga*, de 1929, (também conhecido como *Carga de Burro*) o “tema-chave” amor encaminha a questão religiosa, presente através das referências ao candomblé destacadas no início da canção.

Eu tenho um breve  
que me deram na Bahia  
Num candomblé  
que se rezava noite e dia

Deus fez o homem  
e disse num sussurro  
Tu serás burro de carga  
e a mulher carga do burro

Podes pular  
Podes saltar como quiser  
que muita força  
tem o amor de uma mulher

Não adianta  
o homem se esconder  
Quando a hora é chegada  
o burro camba sem querer

A música, portanto, não tem a religião como tema central. No entanto o tema está implícito em toda a canção, já que Sinhô deixa a entender que o “breve” trazido de um candomblé da Bahia seria (ou deveria ser) utilizado para defender a personagem dos encantos do amor, a que toda pessoa estaria destinada por Deus a sofrer. Grosso modo, o “breve” é uma espécie de amuleto benzido usado pelos seguidores das religiões afro-brasileiras. É um pequeno pedaço de pano onde se coloca uma oração e alguns objetos, ou sementes, ou ervas. Depois esse pano é costurado e benzido pelo Orixá que representa o tipo de proteção desejada e então deve ser usado junto ao corpo, geralmente em local não visível pelas outras pessoas. No entanto, apesar da tentativa de defesa dos encantos femininos através do uso do amuleto, não é possível vencê-lo, também devido a um elemento religioso presente na canção: Deus, que é colocado como criador dos homens (seres humanos) e dos seus destinos. Assim, os homens estariam fadados a caírem nos encantos do amor feminino.

Mais uma vez, o elemento religioso aparece numa das composições do sambista. Sobre estas duas canções em especial, é possível apreender alguns elementos da cultura afro-brasileira. Sinhô, como negro e de fortes relações com as comunidades negras baianas que se estabeleceram no centro do Rio de Janeiro no início do século XX, carregava muitos dos códigos e valores simbólicos desses grupos. Contudo, algumas questões merecem atenção: por que, apesar de aparentemente o compositor ser adepto de religiões afro-brasileiras, a maioria de suas composições faz referência a elementos da religião católica? Seria uma exigência da gravadora? Seria uma maneira que o sambista percebeu de ganhar maior aceitação da gravadora e do público e contornar ou evitar algum preconceito racial e/ ou de origem? Por outro lado, ele poderia ser adepto do catolicismo. No entanto, como era e ainda é bastante comum, poderia transitar entre crenças e práticas do catolicismo e das religiões afro-brasileiras, como tantos outros praticantes de ambas as religiões.

Elementos comuns tanto ao catolicismo quanto às religiões afro-brasileiras aparecem no samba *A Medida do Senhor do Bonfim*, de 1929, como a figura do anjo da guarda, que devido aos “sincretismos” religiosos, ou aos hibridismos e circularizações culturais (como queiram) está presente tanto na Igreja Católica quanto em outras religiões de origem africana.

Enquanto a verdade  
 No mundo existir  
 Será morta a falsidade a sorrir  
 Desses invejosos  
 Que não cansam de fingir  
 Que gostam da gente  
 Sem terem maldade  
 Eis o prisma transcendente  
 Da real fatalidade  
 Que traduz a saudade

Mas eu tenho um guia sacrossanto  
 Que conduz-me à luz do Ser  
 Para me valer  
 Meu anjo de guarda  
 Com o seu manto me ensina  
 Tudo quanto eu sei dizer  
 Tanto que ganhei lá na Bahia  
 Uma caixa de marfim  
 Vinda só pra mim  
 A pura medida, bela e santa



Do Sagrado Coração  
Do Senhor do Bonfim

É enfatizada a função do anjo da guarda, que na canção é representado pelas expressões “guia sacrossanto” e “anjo da guarda”. Sua função, de proteger o seu “amparado”, está colocada nas expressões “conduz-me”, “me valer” e “me ensina”. Assim como no samba *Burro de Carga*, a proteção se faz também através de um amuleto, que é a “caixa de marfim” que guarda o “Sagrado Coração do Bonfim”. Outra semelhança entre os dois sambas é a de que esses objetos de proteção vêm da Bahia. Ou seja, a Bahia é tida como um lugar por excelência dos conhecimentos religiosos eficientes, profundos e essenciais para a preparação de rituais e de elementos de proteção. É reforçada a memória da Bahia como lugar de origem das religiões afro-brasileiras, por ter recebido os primeiros escravos. Por isso a necessidade de trazer os conhecimentos e os amuletos de lá.

Em certa medida, nesta canção, o “tema-chave” amor pode ser considerado o viés usado pelo sambista para falar de religião. Neste caso, não necessariamente o amor homem-mulher, mas o sentimento de modo mais abrangente. Não fica claro a quem a personagem se refere, mas há uma indicação de algum sentimento em torno do amor, talvez a amizade, ou o carinho, mas com certeza um sentimento de consideração representado através deste samba. Outra característica presente no samba *A Medida do Senhor do Bonfim* é a crítica que Sinhô faz a determinados comportamentos e posturas éticas ou morais, como a falsidade, a inveja e a maldade, presente na primeira estrofe. Como detectado em canções anteriores, novamente o sambista deixa a impressão de externar um tanto de seus sentimentos; de dar um recado a alguém em forma de canção<sup>292</sup>.

Sinhô também utilizou o “tema-chave” amor para representar uma imagem do interior do Brasil em suas canções. O cenário bucólico e até certo ponto folclórico do país foi intensamente explorado por Sinhô em algumas de suas composições. Na tabela de temas que preparei estes cenários foram classificados como os temas folclore e interior/ natureza. Cataloguei sob o tema interior/ natureza vinte canções, representando vinte e seis por cento da produção de Sinhô, e sob o tema folclore relacionei onze canções, que formavam catorze por

---

<sup>292</sup> As considerações neste sentido serão desenvolvidas no final da análise das canções, ainda neste capítulo.

cento de sua produção. No entanto, percebi que estes temas remetem a questões do mesmo universo e por isso decidi juntá-los sob o título “imagens do Brasil”. Desta forma, as canções analisadas nesta parte somam trinta e uma canções onde o sambista idealizava paisagens do interior do Brasil, formando quarenta por cento do acervo de composições analisadas por esta pesquisa. Sinhô procurava construir imagens do interior a partir de figuras de elementos da natureza (pássaros, fases do dia etc) e de objetos criados pelo homem, como a casinha de palha, o violão etc, que fazem parte do senso comum, do imaginário popular como elementos que representam o interior.

A toada sertaneja de 1927, *Alegrias de Caboclo* traz a descrição desse cenário bucólico, que inspira ao nosso imaginário sentimentos de paz e tranquilidade. Sinhô insinua que é no campo, no interior, no contato mais próximo com a natureza que estes e outros sentimentos tomam a alma das pessoas e, ao mesmo tempo, inspira o amor da personagem. O “tema-chave” encaminha o discurso do sambista sobre este cenário e a descrição que ele faz da paisagem.

Caboclo não tem tristeza  
Ai, ai, meu bem!  
São traços da natureza  
Ai, ai, meu bem!

Faz da manhã poesia  
Do dia uma sinfonia  
Da tarde rude harmonia  
Da noite rica alegria

Ai, como é bom  
O luar do meu sertão!  
Se escurece  
Nos olhos deixa o clarão

Caboclo sabe que quer  
Ai, ai, meu bem!  
Também por seu bem morrer  
Ai, ai, meu bem

Das folhas secas que caem  
Faz a fogueira do amor  
E do calor que provém  
Faz sua prece de dor

Através das fases do dia: “manhã”, “dia”, “tarde” e “noite”, da “fogueira” e das expressões “das folhas secas que caem” e “lutar do meu sertão” o sambista sugere essa paisagem bucólica, interiorana do Brasil. O interior simboliza um lugar de paz e tranqüilidade, de amor, alegria e harmonia com os sentimentos e com a natureza. Os sentimentos de paz e tranqüilidade, de amor e a alegria, são inspirados no “caboclo” pelo contato com a natureza e das reações que o passar do dia vão lhe causando. É o que mostram os versos da segunda estrofe, “faz da manhã poesia/ do dia uma sinfonia/ da tarde rude harmonia/ da noite rica alegria”. A paisagem sertaneja, representando o interior do Brasil, é colocada, portanto, de forma positiva. São exaltadas as belezas da natureza e os sentimentos que elas despertam. Estes sentimentos também são positivos, assim como a figura do caboclo, que é colocado como um homem amoroso, alegre – “caboclo não tem tristeza” –, com fé em Deus e em harmonia com a natureza. A escolha da toada sertaneja como gênero musical – é a única toada sertaneja do compositor, gravada pela Casa Edison, sendo também registrada como canção –, com seu ritmo mais lento e melancólico, foi certamente proposital e importante para a construção deste cenário campestre idealizado por Sinhô. É também mais um elemento para o envolvimento do espectador neste clima, criando uma atmosfera adequada à paisagem proposta. A questão do sofrimento e da saudade causados pelo amor que aparece em mais esta canção, através dos versos “caboclo sabe que quer/ também por seu bem morrer”, está interligada ao elemento religioso, expresso nos versos “e do calor que provém/ faz sua prece de dor”. Ou seja, o sofrimento causado pelo amor – que é capaz de dar a vida pelo ser amado – se transforma em prece. Oração que pode ser para pedir o fim do sofrimento pelo sentimento não correspondido ou para pedir que esse amor seja retribuído. Novamente, vários temas levantados pela pesquisa, se entrelaçam numa mesma composição, tendo como fio condutor o “tema-chave” amor.

Na música *Sabiá*, catalogada pelo IMS como canção, gravada em 1928, há os mesmos elementos presentes em *Alegrias de Caboclo* e em várias outras composições: interior/natureza, amor e religião, interligados pelo “tema-chave” amor.

Sabiá, sabiá cantou na mata  
e anunciou chiu, chiu  
No melhor de minha vida  
meu amor fugiu

Procurei me aproximar  
do sabiá encantador  
Sentindo o meu pisar  
fez tal qual o meu amor

Quem roubou o meu sossego  
a Deus eu fiz entregar  
Ainda hei de ver um dia  
alguém por mim se vingar

Papagaio, maitaca  
periquito, sabiá  
quando cantam faz saudade  
dos carinhos de Iaiá

Os elementos da natureza estão representados pelos pássaros da canção, que leva o nome de um deles - sabiá. Outros pássaros também são citados na canção: papagaio, maitaca e periquito, além da “mata”. Esses elementos procuram trazer a imagem bucólica e positiva do interior. O amor, novamente é tratado pela tônica do sofrimento, que desta vez é causado pelo abandono e pela traição do ser amado e estão presentes nos versos “no melhor de minha vida/ meu amor fugiu” e “quem roubou o meu sossego”. Os temas amor e natureza, então, se cruzam. Primeiramente na pessoa que leva a pessoa amada pela personagem, representada pela figura do “sabiá encantador”, que seduz e rouba o seu amor. Em segundo lugar, na figura dos outros pássaros, que “quando cantam faz saudade/ dos carinhos de Iaiá”, trazendo à personagem a lembrança do amor que partiu. Já os versos “a Deus eu fiz entregar/ ainda hei de ver um dia/ alguém por mim se vingar” trazem o elemento religioso, que na canção significam a prece dirigida a Deus pedindo “justiça divina” para a injustiça de ter sido traído e ter tido seu amor roubado. Além destes assuntos, o tema “comportamentos” também faz parte da canção. Há, novamente, um tom de reclamação e de ressentimento na queixa da personagem pela conduta do ser amado, que a abandonou, e da sedução daquele com que o ente amado fugiu, representado pelo “sabiá encantador”. Por outro lado, há a manifestação do comportamento da própria personagem abandonada, representado por seu desejo de vingança, expresso nos versos “ainda hei de ver um dia/ alguém por mim se vingar”.

Nas duas canções, a figura do “caboclo”, assim como a imagem do interior, foi colocada de maneira positiva por Sinhô. Ele, que conhecia vários intelectuais contemporâneos

seus, certamente estava a par, em alguma medida, das discussões sobre o caráter do povo brasileiro, da nossa identidade, travadas por muitos intelectuais e artistas da década de 1920. Muito provavelmente, o compositor tinha pelo menos a noção de que esta essência brasileira estava sendo buscada por estes intelectuais nas pessoas, nos costumes, nas crenças e até na paisagem do interior do Brasil.<sup>293</sup> A figura do sertanejo, criada por Sinhô é contrária a figura pejorativa do Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato. No lugar de um homem matuto, indolente e ignorante, o caboclo de que fala o compositor remete a um homem alegre, em harmonia com a natureza e sensível a sua poesia e seus encantos.

É preciso lembrar uma ponderação importante da professora Maria Clementina Pereira Cunha: a de que Sinhô falava de um sertão que jamais conheceu. Um sertão que se caracterizava como um local indefinido geograficamente, porém em oposição à cidade e suas tensões, representando um retrato de uma determinada imagem do Brasil.<sup>294</sup> Portanto, este conjunto de canções do Rei do Samba “não devem por isso ser tomadas literalmente, como alguma forma de relato ou registro de cotidiano, pois se referem a coisas totalmente estranhas à experiência do próprio Sinhô”.<sup>295</sup> A escolha por essa temática responderia, conforme Maria Clementina Cunha, de um lado “ao desejo de evitar a associação com suas origens raciais” e por outro a “um forte impulso estético e político do período”.<sup>296</sup> Neste sentido, a produção de canções com temas sertanejos buscava o reconhecimento e o status alcançados através da fama e do sucesso, assim como a remuneração proveniente da venda de direitos autorais. Ao mesmo tempo, “revelam uma forma de apreensão da questão nacional que circulava amplamente naqueles anos. Mais ainda, indicam o quanto esta forma de tematizar a nação e elidir seus conflitos se difundira e deitara raízes”.<sup>297</sup>

No entanto, apesar de falar do caboclo e de imagens do interior do Brasil, Sinhô era um compositor de samba. Por isso, os temas universo do samba e carnaval também mereceram a atenção do sambista. O universo do samba e o carnaval foram tratados por Sinhô

---

<sup>293</sup> CARLOS, Manoel. Regionalismos polêmicos: Leonardo Mota x Monteiro Lobato. *Revista Singular*. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, nº 25, out. 2008, p. 27.

<sup>294</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 562.

<sup>295</sup> CUNHA, M. C. P., loc. cit.

<sup>296</sup> CUNHA, M. C. P., op. cit., p. 561.

<sup>297</sup> CUNHA, M. C. P., op. cit., p. 562.

em doze das suas composições, que somam cerca de quinze por cento do repertório catalogado pelo IMS. Sobre esse universo fala o samba *Festa da Seringa*. Segundo a catalogação feita pelo Instituto Moreira Salles, este samba foi gravado em 1936, após a morte de Sinhô. Esta foi a única composição que o sambista fez em parceria com outro compositor - com Raul Roulien<sup>298</sup> - catalogada pelo Instituto Moreira Salles.

Fui buscar lá no Salgueiro  
nosso samba  
Na cuíca e no pandeiro  
sou o bamba  
Já cursei academia da Mangueira  
Pra cantar a melodia brasileira

Vamos todos para a vida  
Que lá fora não é sopa  
Na conquista da comida  
Muita gente rasga a roupa

Nesta luta vale tudo  
Mas os pontos eu não entrego  
Vai diploma pro canudo  
e o anel vai para o prego

Sempre tive a minha média  
Pra passar pela tangente  
Mas agora é uma tragédia  
Ver a média com pão quente

Já estudei filosofia,  
Creio até que vou ter nome  
Se inventar na homeopatia  
Um remédio para a fome

Como vários sambas de outros compositores do período, *Festa da Seringa* descreve o universo de composição de sambas, onde o morro era descrito como o cenário de inspiração e

---

<sup>298</sup> Raul Roulien era carioca do bairro de Botafogo. Foi compositor, cantor, ator e diretor de teatro e cinema. Entre 1928 e 1930, gravou nove discos pela Odeon, com músicas quase todas de sua autoria. Foi também apresentador de programas de televisão, repórter de jornais brasileiros e estrangeiros e promotor do concurso Miss São Paulo. Abandonou o cinema em 1950. Em 1995, vitimado por um derrame afastou-se definitivamente da carreira artística. Faleceu em setembro de 2000. ([www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)). Acesso em 28/ 08/2009.

produção das canções. Os morros do Salgueiro e da Mangueira são citados como os “lugares por excelência” da criação de sambas, sendo, por isso, exaltados. Há, portanto, um locus especial, próprio, definido para essa produção: os morros cariocas. A palavra “academia” marca essa característica dos morros ao indicar que era neles que se aprendia a fazer samba. Considero o valor que foi dado por Sinhô ao morro através da sua exaltação como cenário de elaboração desse tipo de composições um dos elementos do universo do samba. Percebo também que havia a visão de que esse ambiente era importante para a elaboração dos sambas. Nesse sentido, a afirmação da imagem do morro como paisagem de construção do samba era um dos elementos que marcava a “identidade do samba” de acordo com os próprios sambistas.

Outro elemento que aparece logo na primeira estrofe marcando também essa identidade são os instrumentos musicais utilizados pelo sambista. Cuíca e pandeiro foram colocados como instrumentos essenciais para o reconhecimento do samba enquanto gênero musical. Por outro lado, o fato de um compositor saber manejar esses instrumentos com destreza, revelava e divulga sua natureza de sambista – e não caboclo. Para ser sambista, ser reconhecido pelos outros sambistas como tal era preciso “cursar a academia da Mangueira” para tornar-se “bamba” – exímio – na execução da cuíca e do pandeiro. “Bamba” significava, portanto, segundo o samba, ter o domínio sobre esse conhecimento, sendo o melhor.

De acordo com a autora Maria Clementina, haveria entre os sambistas uma disputa de identidades entre a figura dos malandros, associada aos sambistas do Estácio, e a figura dos bambas, associada aos sambistas da Cidade Nova e a qual Sinhô se filiaria.<sup>299</sup> Seguindo este pressuposto, as canções de Sinhô falariam do “ser bamba” como uma atitude e uma identidade distintas da identidade do malandro e da malandragem. O “bamba”, de acordo com a autora, era essencialmente diferente do malandro. Este último era visto como aquele que não gostava de trabalhar, pelas autoridades e pelas elites da época. Clementina argumenta que os sambistas do Estácio, que se autodenominavam e/ ou eram vistos como malandros,

“não eram, de modo algum, chegados ao trabalho regular - ao menos não iam lá "por gosto". Tampouco eram exatamente apegados aos padrões de "homens de família",

---

<sup>299</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 23.

vivendo pelo contrário a rotina da boemia, com seu lado divertido e também com a sua parte obscura e violenta. Apesar dos ritos sumários nas delegacias policiais, da arbitrariedade muitas vezes evidente nestes velhos registros<sup>300</sup> e da provável perseguição de agentes da lei contra sambistas, é fácil perceber que a vida destes homens era marcada pelo desregramento, pela viração e por uma relação pouco ortodoxa com normas legais e regras sociais”.<sup>301</sup>

Por outro lado,

“os sambistas da Bahia [...] ainda que [...] tivessem alimentado, numa ótica fortemente masculina, a própria fama de valentes, mulherengos, capoeiras, boêmios incorrigíveis das noites cariocas, quando confrontados com a autoridade, responderam com um discurso que remetia a valores respeitáveis e, até, em alguma medida, compartilhados com os agentes da ordem.”<sup>302</sup>

Desta forma, os sambistas ligados às famílias baianas (ou à Cidade Nova, ou à Praça XI), entre eles Sinhô, não apresentavam os mesmos valores e comportamentos em relação ao trabalho, às “normas legais e às regras sociais” que os sambistas do Estácio e, por isso, não se reconheceriam como malandros. Em *Festa da seringa*, Sinhô coloca o termo “bamba”, numa conotação diferente da do malandro do Estácio, como aquele capaz de driblar as dificuldades do cotidiano, as dificuldades da vida, expressas no verso “que lá fora não é sopa”. O termo “bamba”, portanto, não é o contraventor, o fora da lei e da ordem social ou o que não gosta de trabalhar, mas sim aquele que precisava ser criativo para contornar os problemas do dia-a-dia. “Fazer a média para escapar pela tangente” era ter essa habilidade diante das dificuldades cotidianas, traduzida pela dificuldade para “a conquista da comida”, conseguindo driblar a falta de dinheiro, de oportunidades e os demais problemas cotidianos enfrentados pelos que formavam as classes populares cariocas da década de 1920.

Há ainda no repertório do sambista Sinhô duas canções, analisadas a seguir, que falam de ouro elemento importante do universo do samba: o carnaval. Os sambas *Amostra a Mão* e *Burucuntum*, gravados em 1930, falam um pouco do momento da festa de carnaval como um

---

<sup>300</sup> A autora usou como fontes primárias processos criminais envolvendo sambistas ligados à Cidade Nova (região da Praça XI), onde estavam estabelecidas as famílias baianas, e envolvendo sambistas da geração do Estácio.

<sup>301</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX*. Salvador, Afro-Ásia, nº 38, 2008, p. 207.

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 209.



momento que em certa medida era possível subverter um pouco a ordem das relações sociais, raciais, de gênero e de poder e inverter a ordem desses papéis.

***Amostra a Mão***

Amostra a mão, amostra o pé  
Para eu ter a certeza  
se és homem ou é lelé

Meu coração, não leve a mal,  
o engano foi gerado no dia de carnaval  
Não vou, não vou nesse arrastão  
Nem dizendo quem tu és  
eu não acredito não

***Burucuntum***

Foi, foi, foi o destino  
que nos quis indicar  
a Colombina para conosco brincar

Burucuntum  
Isto dê no que der  
Gozar a folia não é pra qualquer  
Burucuntum  
Venta lá, venta cá  
Se há diferença desmancha-se já

Nesta chula de amor  
que seduz a qualquer  
e predomina o riso ideal da mulher

As duas canções falam que durante o carnaval, e somente nessa ocasião, era possível e até certo ponto aceitável um homem se vestir de mulher e no limite, expor sua homossexualidade publicamente. A personagem de *Amostra a Mão* pede ao folião: “amostra a mão, amostra o pé/ para eu ter a certeza/ se és homem ou é lelé”, pois vestida com a fantasia não era possível tal identificação. Desta forma, trata a questão das inversões com humor e irreverência. O “dia de carnaval”/ “nesse arrastão” é o momento em que torna(va)-se possível através da brincadeira, da fantasia, jogar com a sua própria identidade, assumir outros papéis, mesmo que momentâneos.

Em *Burucuntum* há mais uma inversão dessas relações sociais, raciais e de poder. O sambista afirma que durante os dias de folia todas as diferenças sociais, raciais e de poder se apagam. Sob as fantasias essas diferenças se escondem e ricos e pobres, brancos e negros, homens e mulheres se colocam na mesma condição de foliões. Nessa condição e momento, uma pessoa pobre pode viver um romance com uma rica, um negro com uma branca. Será que era assim mesmo? Em que medida isso era possível? Será que não era uma utopia, um sonho do sambista, ver todos os grupos sociais compartilhando os mesmos espaços e bens simbólicos? Será que todos os grupos participavam das mesmas manifestações carnavalescas? Ou havia espaços diferenciados destinados à/ compartilhados por cada grupo social?

Sinhô coloca que durante o carnaval, “se há diferença, desmancha-se já”, indicando certa circularidade dos bens culturais entre os diversos grupos que formavam a sociedade carioca da década de 1920. Por outro lado, “gozar a folia não é pra qualquer” indica os limites dessa circularidade. Essa inversão e essa circularidade são vistas por Sinhô como momentâneas. Na sua visão, após o fim da festa pode haver várias conseqüências imprevisíveis. É o que demonstram os versos “isto dê no que der”. A “folia” é colocada também como um momento de alegria e brincadeira através dos termos “folia” e “brincar”, onde “predomina p riso ideal da mulher”.

Em *O Bobalhão*, um charleston<sup>303</sup> de 1927, o brasileiro surge com a característica de ser folião, farrista e o carnaval como um elemento da identidade e da natureza brasileira. A canção reproduz o discurso em voga acerca da identidade brasileira e do papel do carnaval como seu elemento.

Os brasileiros já nasceram na folia  
Dão pé nas bolas e farreiam noite e dia

---

<sup>303</sup> “Música popular norte-americana cuja dança vigorosa, caracterizada por movimentos dos braços e projeções laterais rápidas dos pés. Originalmente era tocado e dançado pelos negros do sul dos Estados Unidos e recebeu o nome da cidade de Charleston, na Carolina do Sul em pistas de clubes ao som de uma orquestra formada exclusivamente por negros e freqüentada por uma elite branca.” (<http://aprendemosbrincando.blogspot.com/2009/04/charleston-musica-e-danca.html>). Acesso em 02/ 10/ 2009. No Instituto Moreira Salles há a indicação de dez títulos diferentes catalogados como charlestons, tendo sido oito deles gravados na década de 1920, um em 1961 e outro sem data de gravação. Cada um dos seguintes compositores gravou apenas um destes charleston: Sinhô, José Francisco de Freitas, Handerson, Julio Casado, Luperce Miranda, Rutinaldo e Vicente Amar e I Kolman. Há ainda três gravações sem a indicação do compositor. Há portanto, pouca representatividade deste gênero musical na indústria fonográfica brasileira.

No carnaval vendem tudo quanto tem  
Para gozarem essa festa sem igual

Sai, sai, sai bobalhão  
Sai, sai, sai charlatão  
O carnaval jamais se acabará  
Com essa boba e tola opinião

Tu procuraste foi sarna pra se coçar  
E muitas pragas sem que possa se livrar  
Se te apanha o povo do carnaval  
Faz de ti um enterro infernal

É o que demonstram os versos “os brasileiros já nasceram na folia/ dão pé nas bolas e farreiam noite e dia”. Nos versos “no carnaval vendem tudo quanto tem/ para gozarem essa festa sem igual” vêem-se os sacrifícios materiais dos foliões – provavelmente os das classes populares – para aproveitar a festa que é considerada a mais significativa da cultura brasileira. A questão dos “comportamentos” discutidos por Sinhô em suas canções também está presente na crítica aos que têm preconceito com o carnaval. Certamente há no discurso do sambista um diálogo com as elites que viam o carnaval - especialmente as manifestações populares de rua – pejorativamente e cuja opinião era exposta nas colunas dos jornais cariocas que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro. Sinhô se dirige a quem endossa a fala destes grupos como “bobalhão” e “charlatão”. Diz que é “boba e tola” a opinião de quem prevê o fim dessa manifestação popular, pois “o carnaval jamais se acabará”, afirma. Certo cunho religioso, sobrenatural, bastante sutil e indireto, também permeia este charleston através da afirmação contida nos versos “Tu procuraste foi sarna pra se coçar/ muitas pragas sem que possa se livrar”. A afirmação implícita e, até certo ponto, em tom de conselho é a de que pragas, maldições, feitiços, azares podem ser lançados pelos foliões sobre aquele que compartilha de tais opiniões contrárias ao carnaval. A palavra “infernal”, no final do último verso também indica uma referência ao inferno, elemento da religião católica. Ou ainda, pode-se subentender dos versos “Se te apanha o povo do carnaval/ Faz de ti um enterro infernal” um aviso de que os foliões, sambistas e todas as pessoas que brincam e defendem o carnaval podem se tornar inimigos dos que lhes são contra, atormentando-os de alguma maneira. Além do elemento religioso, estes versos trazem também a representação dos “comportamentos” e atitudes que poderiam marcar as relações sociais e de poder entre as elites contrárias às manifestações populares expressas através do carnaval popular, de um lado, e os

“comportamentos” e atitudes de enfrentamento e afirmação dos populares perante as atitudes e discursos contra o carnaval, do outro.

A política foi um tema pouco explorado por Sinhô. Destaquei apenas três canções, que correspondem a quatro por cento do repertório gravado pela Casa Edison. O samba *Fala meu louro*, que já foi analisado no início deste capítulo, e duas outras canções bastante emblemáticas – os sambas *Eu Ouço falar* e *A Favela Vai Abaixo* – que ainda não foram analisadas.

O samba *Eu Ouço falar*, de 1930, mistura os temas política, crítica a comportamentos sociais e religião. Nesta canção, como em outras poucas do compositor, o fio condutor dos assuntos tratados não é o “tema-chave” amor. O samba faz uma verdadeira propaganda política para o candidato à presidência de 1930, Julio Prestes. Segundo André Gardel, “esse samba, feito para homenagear o candidato da oligarquia, Julio Prestes, abr(ia) diálogo com outras marchinhas do ano de 1929, pró ou contra o político, então em campanha”.<sup>304</sup>

Eu ouço falar  
que para nosso bem  
Jesus já designou  
que seu Julinho é quem vem

Deve vir esse caboclo  
pra matar minha saudade  
Para o riso ser leal  
no coração da humanidade, olé

Essa história que anda aí,  
dizem pra ganhar quem tem  
Ele não precisa disso  
nem de aproveitar também

Eu não quero que esse samba  
vá contrariar alguém  
O caboclo é da fuzarca  
e só trabalha para o bem

---

<sup>304</sup> GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Informação, 1996, p. 84.

O conteúdo religioso surge logo na primeira estrofe. A eleição do candidato Julio Prestes não seria decidida pelos votos dos brasileiros, mas estaria designada pela providência divina, por Jesus entender que fosse o melhor presidente para a sociedade brasileira. O pensamento do sambista neste sentido está expresso nos versos “eu ouço falar que para nosso bem/ Jesus já designou que seu Julinho é quem vem”. Mais uma vez o sambista recorre a um elemento da religião Católica – Jesus. E, novamente, há uma ação divina, sobrenatural, direcionando os acontecimentos descritos na canção. Uma série de comportamentos e posturas éticas e morais estão presentes nos versos em que o sambista ressalta os predicados do candidato, sempre em comparação à postura reprovável dos demais políticos. A honestidade de Julio Prestes é comparada à desonestidade de outros políticos. E insinua que, diferentemente do candidato que defende, existiam políticos desonestos e usavam o dinheiro público em benefício próprio. Esse discurso está presente nos versos “essa história que anda aí, dizem pra ganhar quem tem/ ele não precisa disso nem de aproveitar também/ o caboclo é da fuzarca e só trabalha para o bem”. Esses versos podem ser interpretados também como a afirmação de que só ganhavam as eleições os candidatos das elites, o candidato que tinha dinheiro, ou seja, só ganhava “quem tem”. Já o termo “fuzarca” é uma expressão popular que, de acordo com o dicionário, significa farra ou folia. Acredito que o termo tenha sido empregado com o sentido de “amigo”, na intenção de dar mais proximidade e cordialidade ao candidato. Da mesma forma, o termo “caboclo”, para se referir ao candidato Julio Prestes, provavelmente tenha ido usado para aproximá-lo mais da população, com o intuito de torná-lo mais parecido com a essência que se queria atribuir aos brasileiros.

Classifiquei também como ligado ao tema política o maxixe *A Favela Vai Abaixo*, gravado em 1928, onde Sinhô fala da derrubada do Morro da Favela. Considerada oficialmente a primeira favela do Rio de Janeiro, o Morro da Providência, que fica atrás da Central do Brasil, era chamado popularmente desde o final do século XIX de Morro da Favela. Romulo Costa Mattos<sup>305</sup>, assim como outros autores, afirma que entre os primeiros moradores do Morro da Favela estavam ex-combatentes da Guerra de Canudos (1896-1897) e se fixaram no local por volta de 1897, passando a ocupar as encostas do morro carioca, após o

---

<sup>305</sup> MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, nº 25, out 2007. (<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>). Romulo Costa Mattos é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e autor da dissertação “A ‘Aldeia do Mal’: o Morro da Favela e a construção social das favelas durante a Primeira República”. (UFF, 2004). Não há indicação do número das páginas do artigo. Acesso em 26/ 09/ 2009.

conflito. A palavra favela é uma referência ao nome de um arbusto típico do sertão nordestino, existente no morro que ficava nas proximidades de Canudos. Este morro serviu de base e acampamento para os soldados republicanos durante a Guerra de Canudos, travada contra os seguidores de Antônio Conselheiro no sertão baiano. Na década de 1920, o substantivo favela passou a designar qualquer conjunto de habitações das classes populares do Rio de Janeiro construídas nas encostas dos morros cariocas.

Nas primeiras décadas do século XX, o Morro da Favela era tido como violento e incivilizado devido ao alto percentual de negros que ali morava, sendo considerado o território por excelência das “classes perigosas”. Na década de 1920, as favelas foram incluídas pela primeira vez num plano urbanístico para o Rio de Janeiro. Em 1927, o prefeito Antônio Prado Júnior convidou o urbanista francês Alfred Agache para elaborar um projeto que abordasse a cidade como um todo, diferentemente das ações pontuais de embelezamento e higiene promovidas pelas reformas de Pereira Passos, no início daquele século. Entre outras ações, Agache planejou a destruição do Morro da Favela, justificando-a do ponto de vista da ordem social, da segurança, da higiene geral e da estética da cidade. No entanto, o elevado custo financeiro da obra e o processo que levou Getúlio Vargas, em 1930, ao poder contribuíram para que o projeto do urbanista francês fosse arquivado.<sup>306</sup>

Sinhô teria feito a canção, provavelmente, em protesto à possibilidade de derrubada do Morro da Favela, prevista pelo projeto de Alfred Agache. No maxixe *A Favela Vai Abaixo*, a questão política está diretamente ligada à questão social. Através do “tema-chave” amor, os assuntos religião, comportamentos, universo do samba e relações sociais, raciais, de gênero e de poder também aparecem na canção, que diz:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
Quanta saudade tu terás deste torrão  
Da casinha pequenina de madeira  
que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas  
que fizemos constantemente na capela

---

<sup>306</sup> MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, nº 25, out 2007. (<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>).

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<sup>307</sup>, amarela  
 quem sem brilho vive pela cidade  
 impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela

Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
 Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú  
 Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco  
 Eu só te esqueço no buraco do Caju

Isto deve ser despeito dessa gente  
 porque o samba não se passa para ela  
 Porque lá o luar é diferente  
 Não é como o luar que se vê desta Favela  
 No Estácio, Querosene ou no Salgueiro  
 meu mulato não te espero na janela  
 Vou morar na Cidade Nova  
 pra voltar meu coração para o morro da Favela

A questão política da derrubada do morro é apreendida e expressa através dos versos “vê agora a ingratidão da humanidade/ o poder da flor somítica, amarela/ quem sem brilho vive pela cidade/ impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela/[...] Isto deve ser despeito dessa gente”. A compreensão da dimensão política da derrubada do morro é valorizada pelo compositor, através do cunho de protesto diante do desmonte do morro, que dá a dimensão política à canção. Já os temas comportamentos, universo do samba e relações sociais, raciais, de gênero e de poder se misturam ao longo do maxixe. Nos versos “Isto deve ser despeito dessa gente/ porque o samba não se passa para ela” ficam implícitas as relações sociais entre os moradores dos morros cariocas e os moradores do asfalto. Sinhô critica o preconceito das pessoas contra o povo das favelas do Rio de Janeiro e contra o samba. Esta crítica também confere uma dimensão política à canção além de constituir uma crítica ao comportamento de despeito descrito nos versos citados. Da mesma forma, a postura de desrespeito e de abandono do governo e de humilhação e preconceito das elites são criticadas nos versos “vê agora a ingratidão da humanidade/ o poder da flor somítica, amarela/ quem sem brilho vive pela cidade/ impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela”. Estes versos podem, portanto ser

---

<sup>307</sup>Avarento, sovina, pão-duro.

interpretados tanto pelo viés das relações sociais e de poder, quanto pelo viés da crítica aos comportamentos, onde há também um tom de queixa e ressentimento implícitos.

Outra questão que remete às relações sociais neste maxixe é a exaltação, a homenagem feita aos vários morros do Rio de Janeiro, citados na canção. Os morros mais uma vez são colocados como cenário ideal e autêntico do samba e como moradia dos malandros, um dos moradores do morro. “Para que Deus nunca deixe de olhar/ por nós da malandragem e pelo povo da Favela”. Segundo Maria Clementina Cunha os sambistas da geração de Sinhô viam na malandragem uma imagem indesejável associada à sua atividade de compositor e, por isso, procuravam desvincular sua imagem da figura do malandro.<sup>308</sup> No entanto, em *A Favela vai abaixo*, Sinhô se inclui entre os “da malandragem”, nesta parte da canção. Já o tema religião, como em muitas outras canções, algumas delas analisadas neste capítulo, surge na composição através da citação de elementos religiosos. Nos versos “que saudades ao nos lembrarmos das promessas/ que fizemos constantemente na capela/ pra que Deus nunca deixe de olhar/ por nós da malandragem e pelo morro da Favela”, a prece e a promessa, elementos de várias religiões, remetem ao tema religião. A oração e a promessa são utilizadas para pedir proteção “ao pessoal da malandragem” e ao Morro da Favela.

Procurei mostrar através da análise destas canções algumas características fundamentais na produção do sambista José Barbosa da Silva. O amor é o grande tema tratado pelo sambista, que através deste “tema-chave” acaba por fazer uma espécie de crônica dos acontecimentos, dos valores e dos comportamentos que enchem a cidade do Rio de Janeiro da década de 1920 de graça, agitação e movimento. Portanto, através do olhar e da perspectiva de Sinhô, podemos vislumbrar sua apreciação pessoal dos fatos da vida cotidiana e identificar hábitos e costumes, valores e comportamentos que existiam naquela sociedade. Ao mesmo tempo, a fala que sobressaía destas crônicas musicais era carregada de imensa subjetividade. Esta subjetividade acabava por denunciar, para além das práticas e experiências dos populares cariocas, uma série de sentimentos, experiências e olhares do sambista sobre a sociedade em que vivia, mas principalmente sobre as suas próprias experiências como homem, negro, pobre e sambista. Desta forma, os temas discutidos por Sinhô geralmente a

---

<sup>308</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 569 et. seq.



partir do amor, traziam sempre um juízo de valor acerca das situações cotidianas, das relações sociais, especialmente as de gênero e dos comportamentos vivenciados naquela sociedade, expressados pelo tom de queixa e de ressentimento que muitas vezes ressaltava em suas canções. Levando-se em consideração as experiências afetivas vividas por Sinhô, com vários casamentos, uma viuvez e algumas separações,<sup>309</sup> é possível perceber em sua obra que parece haver, numa certa medida, a construção de uma memória de suas experiências pessoais a partir de ressentimentos dessas mesmas vivências. Este matiz pessoal e ressentido fica muito evidente nas canções em que Sinhô falava da relação entre a situação financeira da personagem e suas relações afetivas de gênero, por exemplo. Como procurei mostrar, tanto nas canções em que a personagem masculina tinha dinheiro, quanto nas que não tinha, ele não obtinha sucesso em suas relações amorosas. Da mesma forma, as queixas de abandono, de amor não correspondido, de falta de sinceridade nas relações e outros problemas de ordem afetiva, foram temáticas freqüentes na obra do sambista, revelando estas mesmas inquietações, dificuldades e conflitos de homem negro pobre, que tinha limitadas formas de exercer o poder naquela sociedade hierarquizada. Neste sentido, revela relações de poder não só do homem com a mulher, mas também entre o próprio gênero masculino.

Pierre Ansart classifica esta atitude como “a tentação da repetição” que se caracteriza “pela repetição e memorização de suas experiências e seus rancores, além de ações de manifestações simbólicas para afirmação de suas identidades e contra seus desafetos”.<sup>310</sup> Sendo assim, Sinhô muitas vezes teria buscado na repetição de queixas e desabafos em suas canções, rememorar, numa certa medida, certos sentimentos e emoções criadores de seus ressentimentos, tais como a inveja, o ciúme, o rancor, a maldade, o desejo de vingança, a experiência da humilhação e/ ou do medo.<sup>311</sup> Neste sentido, a obra do sambista seria, em certa medida, uma espécie de consequência das manifestações de seu ressentimento, que teria servido de inspiração, provavelmente inconsciente, de suas condutas, mas, principalmente, de inspiração para suas composições.<sup>312</sup> Através de sua maneira ressentida de descrever seus sentimentos e experiências, Sinhô nos deixa também pistas das representações, ideologias,

---

<sup>309</sup> Ver capítulo 2.

<sup>310</sup> ANSART, Pierre. *História e memória dos ressentimentos*. In: RESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, UNICAMP, 2001.

<sup>311</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>312</sup> ANSART, op. cit., p.21.

imaginários, crenças e discursos que desempenharam papel importante na construção desses seus ressentimentos.<sup>313</sup>

Algumas canções de Sinhô que foram inspiradas e/ ou descrevem suas desavenças musicais, também estão impregnadas destes tons de uma memória ressentida frente suas experiências de luta para se firmar como compositor de sucesso, garantindo seu espaço como sambista entre os demais compositores e junto às gravadoras. Sinhô teve uma carreira de rápido sucesso, se envolveu em polêmicas relativas à questão da autoria de algumas canções que gravou e em disputas musicais, onde fazia provocações a outros sambistas. Tais disputas também parecem ter lhe causado certo ressentimento, devido à sensação de ter sido vítima da perseguição e da inveja de seus opositores. Para além da questão pessoal e do que essas disputas representavam para o Rei do Samba, elas demonstram as lutas entre diversos compositores dos morros e dos bairros pobres da cidade para garantir um espaço profissional e social inédito que se lhes abria através com o advento da indústria fonográfica. Diziam respeito, portanto, às disputas por espaço junto ao gosto popular e frente às gravadoras. Neste sentido, estas disputas têm uma dimensão política, e de disputa por poder. Além disso, é possível relacionar a trajetória pessoal e afetiva de Sinhô, com uma vida amorosa bastante agitada e cheia de altos e baixos, ao fato dele ter tratado, de maneira interligada, preferencialmente dos temas amor, condutas e relações sociais, em geral impregnadas desse tom de ressentimento.

Em relação à estrutura e às características de suas composições observei algumas particularidades. Os títulos das músicas poucas vezes indicam de que se trata o seu conteúdo e, algumas vezes, as músicas mudam de tema durante o seu desenvolvimento, não respeitando um foi condutor permanente e coerente, o que era uma característica comum das composições do período, conforme indicam alguns autores.<sup>314</sup> Percebi ainda que as canções de Sinhô, em geral, eram estruturadas em forma de diálogo entre as personagens presentes nas canções ou através da fala de uma personagem para outra que não aparece na canção, mas a quem a canção se dirigia. Algumas, como *Pé de Anjo* e *Quem são eles?*, por exemplo, são famosas

---

<sup>313</sup> ANSART, Pierre. *História e memória dos ressentimentos*. In: RESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, UNICAMP, 2001, p. 20.

<sup>314</sup> Ver Sandroni, 2001; Fabiana Lopes da Cunha, 2004; José Adriano Fenerick, 2005; Claudia Matos, 1982; José Geraldo Vinci de Moraes, 2000 e outros.

pelo seu perfil de messageiras de recados e alfinetadas aos seus desafetos musicais. Outras, como *Deixa deste costume* e *Bem que te quero*, também deixam a nítida sensação de que suas mensagens eram direta e especialmente direcionadas a alguém.

Desta forma, é possível perceber que, em certa medida, suas canções falam um pouco desse seu universo, de seus sentimentos e experiências; de que existe um tanto de sua história, de seus ressentimentos e de que a maneira como ele percebia seu percurso pessoal, social e profissional estava refletida em suas canções. Por isso reitero a argumentação de que há um tom reflexivo, introspectivo, ressentido e até certo ponto melancólico em seus versos. Por todas as argumentações apresentadas, as canções de Sinhô, sejam sobre amor e relações de gênero, de desavenças, queixas ou sobre o universo do samba acabavam revelando também as relações de poder que permeavam as relações e experiências vivenciadas entre as classes populares e mesmo pela sociedade carioca da década de 1920, de modo geral. Portanto, do ponto de vista historiográfico, as canções do Rei do Samba permitem uma abordagem, ao mesmo tempo, social e política da cultura.

## Conclusão

José Barbosa da Silva cantava os sentimentos e dilemas das pessoas. Suas canções tinham uma poesia simples, que falava a linguagem simples e direta do povo. Falava do que era importante para eles, dos sentimentos que tinham significado para uma parte significativa da sociedade carioca da década de 1920 e que as expressavam, de alguma maneira, representando as pessoas que se identificavam com a poesia cantada pelos versos do compositor. O sucesso de suas canções, certamente, está em certa medida relacionado a esta identificação do público com suas temáticas e com a forma como elas lhes eram apresentadas.

Sinhô, para além de um sambista, era acima de tudo, um compositor romântico e sentimentalista. De uma forma geral o “tema-chave” que norteava e conduzia suas composições era o amor. A crítica aos comportamentos sociais, que ocupa o maior espaço em sua poesia, na verdade era um desabafo sobre os desencontros e as decepções em relação ao amor. E mesmo temas como o dinheiro e o universo do samba em geral estavam impregnados pela temática do amor. O compositor falava quase que exclusivamente sobre a dor do amor não correspondido, sobre traição, sobre a dor de ser rejeitado e abandonado. Outras vezes, em menor proporção, o sambista discorria queixas contra a inveja, o ciúme ou a falta de amizade e consideração, presentes tantas vezes nas relações afetivas, sociais, raciais, de gênero e de poder que permeavam aquela sociedade. Há, portanto, um forte conteúdo crítico em relação aos comportamentos nas canções de Sinhô, que muitas vezes eram colocados como ironia e pilhéria. Por outro lado, o conteúdo destas canções indicam um tanto do seu universo subjetivo, de suas experiências e ressentimentos, como foi falado no final do capítulo 3.

Como procurei mostrar, o “tema-chave” amor norteava a maioria das canções de Sinhô. Por isso, estavam subjacentes, como essência deste tema, as relações de gênero, como parte das relações sociais e da crítica que Sinhô fazia a determinados comportamentos, muitas vezes dos comportamentos femininos. Assim, pode-se privilegiar uma análise das canções de Sinhô a partir das questões de gênero, uma vez que através da obra do sambista é possível identificar e analisar facetas dos conflitos, tensões, hierarquias, mas também dos

consentimentos que marcavam as experiências cotidianas compartilhadas por homens e mulheres das classes populares da década de 1920<sup>315</sup>, trazendo “à baila cenas da intimidade, da vida cotidiana, associadas ou não a processos políticos”.<sup>316</sup> As relações de gênero descritas por Sinhô confirmam os estudos de gênero que indicam que há situações em que homens e mulheres trocam de papéis ou estes papéis se deslocam; que as mulheres (assim como os homens) têm posturas distintas e lugares desiguais e hierarquizados na sociedade; que as experiências cotidianas em dadas situações dimensionam o poder de homens e mulheres, mostrando que as relações entre os sexos são construções sociais e evidenciando questões de dominação e de desigualdades iguais às de outros tipos de relações de poder.<sup>317</sup> Este não foi o móvel principal do estudo feito por mim de sua produção: refletir sobre as relações de gênero a partir da obra de Sinhô. No entanto, o exame das composições mostrou que as questões que perpassavam as relações de gênero eram inquietações fundamentais para o sambista. Fica, portanto, a indicação desta chave de leitura como possibilidade de análise da obra do sambista de modo mais aprofundado (o que também não cabia neste trabalho).

As questões que impulsionaram inicialmente a pesquisa que levou a esta dissertação, se colocam novamente. É possível avaliar através das canções de Sinhô uma disputa por um determinado tipo samba? Existiu a eleição por parte dos sambistas, ou intelectuais, ou da indústria fonográfica, ou da sociedade de um desses sambas como vencedor? Houve alguma reflexão sobre o papel dos sambistas, feita por eles mesmos, sobre o papel/ lugar do samba no processo de nacionalização do samba e na sociedade daquele momento? É possível corroborar categoricamente a tese de que existia uma disputa por um determinado tipo de samba, conforme aponta Carlos Sandroni, a partir apenas das canções gravadas por Sinhô? Segundo o autor, houve uma disputa entre um samba do início do século XX, ligado às formas culturais das famílias baianas instaladas na região da Praça XI e outro da década de 1930, produzido por compositores do Estácio, envolvendo sambistas e a indústria fonográfica e a partir da qual o segundo tipo teria ganhado lugar como música popular e brasileira por excelência.<sup>318</sup> O samba, que era visto pelo autor como resultado da construção de um ritmo reelaborado a

---

<sup>315</sup> COSTA, Suely Gomes. Gênero e História. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003, p. 188.

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>317</sup> COSTA, op. cit.p. 195.

<sup>318</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.

partir de outros que se misturaram a partir do final do século XIX, em especial o lundu, o maxixe e o choro, teria sofrido mudanças de estilo, na sua forma de elaboração, entre outras. Ao longo dos anos 1930, tais mudanças teriam consolidado um novo “tipo” de samba, com diferente estruturação. O primeiro tinha marcas de proeminência folclórica, enquanto o segundo atendia às novas necessidades impostas pelas gravações e pela indústria fonográfica.<sup>319</sup> No entanto, é preciso pensar no contexto das desavenças travadas entre Sinhô e Pixinguinha, China, Donga, Hilário e Heitor dos Prazeres, compositores ligados às famílias baianas da Cidade Nova, devido às alusões irônicas e provocativas à Bahia ou aos “passarinhos” pegos por Sinhô. Estes compositores, que conservavam entre si certa identidade associada a uma ancestralidade comum e tinha maior proximidade com Sinhô – que também freqüentava as rodas de samba das famílias baianas da Praça XI – tornaram-se, desde meados da década de 1910 seus principais adversários no cenário musical carioca. Também devido a desavenças de ordem musical, o sambista se afastou de seu amigo e companheiro de infância e juventude, Caninha.<sup>320</sup> Este contexto mostra que as disputas de que falava Sandroni não eram travadas apenas entre grupos de sambistas de regiões da cidade e/ ou períodos e formas de produção diferentes. Ou seja, disputas entre os sambistas da “Pequena África” – cujas produções eram, inicialmente, de cunho coletivo – *versus* os sambistas do Estácio, a partir da década de 1930, fazendo sambas com estrutura e contexto diferentes do produzido anteriormente. Sinhô compartilhava das mesmas tradições culturais e formas de produção coletiva, anônima e de improviso daqueles sambistas e, mesmo assim, tinha desavenças com estes sambistas da Praça Onze. Isso mostra que a disputa pelo gosto do público, pelo sucesso, pela profissionalização e por espaço na indústria fonográfica também se travava entre os sambistas do mesmo grupo, pelo menos no que diz respeito aos sambistas de tradição e influência baiana. Esta observação, no entanto, não diminui ou contradiz a importância da questão de que havia tensões entre os sambistas ligados a tradição baiana e os sambistas do Estácio; que estes grupos buscavam uma identidade carioca diferenciada, assim como disputavam a origem e a legitimidade do samba. Essa disputa, diferentemente daquela travada entre Sinhô e os compositores baianos, se expressava na fundação de novas agremiações carnavalescas e na inovação dos parâmetros sonoros baseados em outros padrões musicais.

---

<sup>319</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.

<sup>320</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 09.

Como aponta Maria Clementina, Sinhô usava “o recurso constante à polêmica, como uma forma permanente de aparecer e explicitar posições”.<sup>321</sup> A autora observa que a polêmica e o desafio foram marcas essenciais da tradição das rodas de samba nas quais Sinhô foi criado, onde era comum a criação de canções improvisadas a partir de um refrão. Durante a criação destas canções, cada participante ia acrescentando idéias, charadas ou provocações como desafios para os companheiros, que deveriam completá-las. Clementina conclui que teria vindo desta forma de produção a escolha de Sinhô e seus contemporâneos do samba como forma para expressar suas desavenças. As desavenças em torno da mania de apropriar-se de versos alheios embolsando os rendimentos deles decorrentes, a rivalidade musical entre cariocas e baianos e as afirmações recíprocas de superioridade poética ou física entre os adversários eram os temas que mais se destacavam entre as canções desta natureza. Por outro lado, algumas canções de Sinhô mostram que não havia apenas desavenças e disputas entre os sambistas, visto que compartilhavam opiniões e visões sobre determinados temas. Ou seja, havia o espaço do conflito, mas também o da negociação e do entendimento.<sup>322</sup> As canções que falam do universo do samba, citando o morro e determinados instrumentos como elementos do samba, do malandro como personagem característico do samba, assim como as que falam das situações vivenciadas pelos moradores das favelas são exemplos desta circularidade e deste trânsito de ideias comuns entre os sambistas.

Pode-se dizer que as canções de Sinhô retratam de alguma forma a sociedade carioca da década de 1920. Acredito que Sinhô conhecia bastante o debate cultural dos anos 1920 que discutia, entre outros pontos, as questões em relação às disputas em torno do samba, do seu processo de nacionalização e de construção como símbolo de identidade nacional. No entanto, apesar de conhecer este debate, devido a sua proximidade com alguns intelectuais e artistas<sup>323</sup>, o sambista não estava muito preocupado em pensar as questões nacionais que

---

<sup>321</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 18.

<sup>322</sup> Cf. GOMES, Angela de Castro. *Política: história, ciência, cultura etc.* [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 30 de abril de 2006.

<sup>323</sup> Ver CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004; CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005, p. 547 a 587; FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo, Annablume. Fapesp, 2005; GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral

norteavam as discussões sobre o samba. Apesar disso, em alguma medida, Sinhô levantou debates sobre o papel e o lugar do samba e dos sambistas naquela sociedade ao falar do universo do samba, como o carnaval e os instrumentos usados no samba. Mas o mais significativo na obra de Sinhô foi o fato do sambista ter produzido uma identidade carioca através das canções que registrou. Este perfil da sua produção foi um importante diferencial na sua afirmação como compositor e como fundador do samba como gênero musical comercial. Neste sentido, sua obra pode ser vista como elemento de construção de uma memória sobre o samba, os sambistas e/ ou as relações sociais cariocas da década de 1920, que ele descreveu em suas canções. Por outro lado, Sinhô pode ser pensado como um canal comunicação entre os sambistas. Analisar suas canções sob esta perspectiva nos permite percebê-las como elemento de comunicação de Sinhô com os outros sambistas e mesmo com outros grupos sociais. Assim, as canções de Sinhô funcionavam tanto como espaço usado por para pensar as relações sociais, culturais e políticas vivenciadas pela sociedade carioca daquele momento, quanto como um elemento de comunicação a partir do qual ele se colocava e através do qual se construiu uma memória sobre aquela sociedade, sobre suas relações sociais e sobre o samba. Neste sentido, portanto, é possível pensar a obra de Sinhô no contexto da nacionalização do samba e de sua construção como símbolo nacional, pois foi através do sucesso das canções deste sambista que o samba passou a ter visibilidade nacional.

O mesmo se conclui em relação à questão do negro, na obra de Sinhô. O sambista não parecia preocupado com as questões do negro, particularmente, mas com os dilemas dos homens e mulheres pobres, de modo geral. Também não estava preocupado em se afirmar como negro, mas como sambista. Talvez, porque na década de 1920 a maioria (senão todos) os compositores de samba – ligados às famílias baianas da Praça Onze – eram negros, portanto ser negro e ser sambista era a mesma coisa e, por isso, afirmar sua identidade sambista era, em certa medida, afirmar-se como negro. No entanto, partindo da observação de aspectos da vida e da produção de Sinhô é possível refletir sobre uma série de experiências de homens negros, pobres e sambistas que viveram na sociedade carioca da década 1920 e assim refletir sobre diversos aspectos das relações políticas, sociais e culturais que estes grupos viveram.

---

de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Informação, 1996; PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online], 2003, vol.22, n.1, pp. 81-113. Acesso em 15/ 08/ 2010: <http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 1995 e outros.



Portanto, Sinhô, como sambista negro, colaborou para o reconhecimento de práticas culturais negras naquela sociedade, o que naquele momento, em certa medida, garantia aos negros maior visibilidade e espaços de atuação e possibilidades ascensão dentro da sociedade carioca da década de 1920, ao mesmo tempo em que colocava estas questões em discussão.

Através de sua visão de mundo, muitas vezes ressentida, assim como de seu diálogo tenso mas permanente com outros setores da sociedade, inclusive com o mundo letrado, é possível encontrar aspectos singulares da vida carioca, especialmente das classes populares, difíceis de se enxergar a partir da crônica convencional. Assim, através deste passeio pela obra de Sinhô, ratifico a ideia de que o samba é capaz não só de revelar as marcas do tempo, mas também de ensinar muito sobre as relações sociais e os circuitos da produção cultural vivenciados pela sociedade carioca ao longo do tempo. Procurei, portanto, fazer uma análise global da obra de José Barbosa da Silva gravada pela indústria fonográfica, atrelando sua produção à sua trajetória pessoal e profissional. Desta forma, busquei entender o significado da sua produção para a sociedade carioca, para o mundo do samba e para o próprio Sinhô.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
01	Só por Amizade	1904/ 1907 - 1915/ 1921	Samba / samba carnavalesco	Eduardo das Neves								X			X	<p>Audição/ compreensão muito difícil. Melodia e ritmo muito lento/ diferente do atual. Há um anúncio/ introdução (falada) da música com as seguintes informações: o nome da canção, (gênero) “<i>samba carnavalesco</i>”, nome do intérprete, “gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Está catalogada 8 vezes, sendo 3 com interpretação de Francisco Alves e 5 com interpretação de Mário Reis.</p> <p>Diz: “Tens vontade de sambar / Não precisas te esconder / Pois só por amizade, ó meu bem/ É que podes aprender/ Eu bem jurava / Eu bem falava / Eu bem dizia / Que este samba te atraia/ Para folia/ Por favor sejas leal / Confessa a tua verdade/ Tens vontade de sambar, ó meu bem/ Mas só por amizade/ Oh! Minha gente, ora meu Deus/ Não deixo mais/ Estes carinhos por amizade/ Que bem me faz.”</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
02	Fala, meu louro  02	1911/1921* - 1951	Samba	*Francisco Alves (e) Grupo dos Africanos/ Mário Reis	X	X						X			X	<p>Há um anúncio/ introdução (falada) da música que diz as seguintes informações: o nome da canção, (gênero) “<i>samba</i>”, nome do intérprete, “disco popular”, Rio de Janeiro”. Diz: “a Bahia não dá mais coco/ pra botar na tapioca/ pra fazer um bom mingau e embrulhar o carioca/papagaio louro, do bico dourado/ tu que falavas tanto/ qual a razão que vives calado?/ não tenhas medo/ coco de respeito/quem quer se fazer não pode/ quem é bom já nasce feito”.</p> <p><b>OBS: SÁTIRA A RUI BARBOSA (Cf. Edigar de Alencar).</b> A 1ª versão apresenta ritmo bastante lento. A interpretação de Mário reis é uma regravação de 1951. Nesta versão não há introdução com anúncio da música.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
03	O pé de Anjo 03	1911/ 1921	Marcha Carnavalesca	Francisco Alves (e) Grupo dos Africanos/ Bloco do Fala Meu Louro	X							X	X	X	<p>Há um anúncio/ introdução (falado) da música com as seguintes informações: o nome da canção, “<u>marcha carnavalesca</u>”, nome do intérprete, “gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Está catalogada 5 vezes, sendo 3 como marcha carnavalesca, interpretada por Francisco Alves e 2 como <u>marcha popular</u>, executada pelo Bloco do Fala Meu Louro (instrumental).</p> <p>Diz: “Eu tenho uma tesourinha/ Que corta ouro e marfim/ Serve também pra cortar/ Línguas que falam de mim/ O pé de anjo, o pé de anjo/ És rezador, és rezador/ Tens o pé tão grande / Que és capaz de pisar nosso senhor/ A mulher e a galinha/ São dois bichos interesseiros/ A galinha pelo milho/ A mulher pelo dinheiro.”</p> <p>OBS: Ritmo bastante lento. Todas as catalogações estão como marcha carnavalesca.</p>	

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
04	Confessa, meu bem 08	1915/ 1921	Samba / Samba carnavalesco	Eduardo das Neves/ Banda do Batalhão Naval/ Orquestra Andreozzi					X			X			X	<p>Há um anúncio/ introdução (falado) da música com as seguintes informações: o nome da canção, (gênero), nome do intérprete, “gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Há 2 anúncios como “<u>samba carnavalesco</u>” executado pela Banda do Batalhão Naval; 3 como “<u>samba carioca</u>” interpretado por Eduardo das Neves e 1 gravação sem anúncio, executada pela Orquestra Andreozzi.</p> <p>Diz: “Confessa, confessa meu bem/ Fala, fala, fala meu bem/ Que eu não digo nada a ninguém/ Língua malvada e ferina/ Falar de nós é tua sina/ Vou-me embora, vou-me embora/ Desse meio de tolice/ Estou cansado de viver/ De tanto disse me disse/ Oh! Que gente danada/ Não confesso nada.”</p> <p>OBS: Regravação instrumental da Banda do Batalhão Naval em 1915/21 (entrada 20)</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
05	Deixa deste costume (1919)	1915/ 1921	Samba	Eduardo das Neves					X			X			X	O anúncio da música a intitula como <u>samba carioca</u> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Critica mulher que gosta dele, mas fala mal dele para outras pessoas. Diz que acabará com esse costume dela. Exalta o amor, o carinho e a relação de convivência.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
06	Quem são eles? (Bahia terra boa)  10	1912/ 1915	Samba	Bahiano e Coro/ Bloco dos Parafusos	X		X				X	X				<p>O anúncio da música a intitula como <i>samba carnavalesco</i>. Diz que a gravação é para a Casa Edison. De difícil compreensão. Diz: A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui ,iá, ia/ Ai, ai, ai, não era assim que o meu bem chorava/ Não precisa pedir que eu vou dar/ Dinheiro eu não tenho mas vou roubar/ Carreiro, olha a canga do boi?! Carreiro, olha a canga do boi?! Toma cuidado que o luar já se foi/ Ai! que o luar já se foi/ O castelo é coisa boa/ Entretanto isso não tira, iá, ia/ Ai, ai, ai, é lá que a brisa respira/ Não precisa pedir que eu vou dar/ Dinheiro eu não tenho mas vou roubar/ Quem são eles? Quem são eles?! Fica lá e não se avexe, iá, ia/ Ai, ai, ai /são os peixinhos de escabeche/ Não precisa pedir que eu vou dar/ O resto do caso pra que cantar/ Toma cuidado que o luar já se foi/ O melhor do luar já se foi/ O melhor do luar já se foi /Entre menina que aqui estão de horror/ Ai, que aqui estão de horror/ Ai, que aqui estão de horror.</p> <p>Site com biografia do autor diz que foi feita para provocar Pixinguinha e sua turma. Regravação instrumental de Bloco dos Parafusos em 1915/21 (entrada 19)</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
07	A rolinha do sertão (assim é que é) 16	1915/ 1921	Samba	Bahiano					X	X	X		X			O anúncio da música a intitula como <i>samba</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Compara-se a rolinha, que fazer ninho no coração da amada. Faz referências ao sertão com nostalgia. Faz referência a Nossa Senhora.
08	Caiçaras 19	1915/ 1921	Samba	Bloco dos Parafusos												O anúncio da música a intitula como <i>samba carnavalesco</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Instrumental. Versão instrumental de Samba dos Caiçaras.



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
09	Samba dos caiçaras 23	1915/ 1921	Canção carnavalesca	Bahiano	X				X	X	X			X	X	O anúncio da música a intitula como <i>canção carnavalesca</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Fala em casa de sapê, em beijar a moreninha. Cita ditado popular “jacaré não vai ao baile porque não sabe dançar”...
10	Papagaio Louro 32	1919/ 1921	Samba	Bloco do Fala Meu Louro/ Mário Reis												O anúncio da música a intitula como <i>samba</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Há duas regravações Instrumentais. Inaudível

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
11	Não posso Me Amofinar 33	1919/ 1921	Samba	Banda da Fábrica Popular												Inaudível
12	Fala baixo 37	1919/ 1921	Samba	Banda da Fábrica Popular	X				X	X	X	X			X	O anúncio da música a intitula como <i>marcha carnavalesca</i> . De difícil compreensão. Diz que quer ouvi-la cantar, vem cá rolinha, vem cá (...) não é assim que se maltrata uma mulher. És a minha paixão, és o meu coração, vem cá minha rolinha, vem cá.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
13	Dor de Cabeça 39	1921/ 1926	Maxixe	Fernando/ Jazz Band Sul Americano Romeu Silva					X					X	X	O anúncio da música a intitula como <i>Maxixe</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Usa o termo <i>nega</i> para se referir à mulher. De difícil audição. Diz: nunca mais um carinho meu tu terás/ nunca mais ó, nega, nunca mais/ como eu procurei saber/ a causa ou a razão/ de tu deixar o meu coração/ meu carinho eu te dei ó, flor/ e tu não quiseste/ [2ª parte de difícil audição]/ der no que der/ quem [fala] o que quer/ ouve o que não quer.
14	Amor sem dinheiro 40	1921/ 1926	Samba	Fernando			X		X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que não há amor verdadeiro quando não há dinheiro. Faz comparações desse tipo de amor (falso) com algumas formas populares de falar (quadras sem rimas, fogo de palha etc).

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
15	Caneca de Couro 41	1921/ 1926	Maxixe	Fernando	X				X	X		X				O anúncio da música a intitula como <i>Maxixe</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Diz que é moda quando [...] em namoro, beber água em caneca de couro. Difícil compreensão. Aparece também como Caneca de ouro.
16	Cabeça de ás 43	1921/ 1926	Maxixe	Fernando					X			X	X			Não tem anúncio com gênero da música. Faz referência ao Deus do amor. Diz que a cabeça manda no coração. Compara o amor a um jogo.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
17	O rosa 44	1921/ 1926	Marcha	Pedro Celestino					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Usa o termo rosa para se referir à mulher. Faz referência a Deus. Fala dos ciúmes que tem da mulher e das promessas dela de amá-lo até morrer.
18	Cabeça de Promessa 50	1921/ 1926	Marcha	Grupo do Donga												Não tem anúncio com gênero da música. <b>Instrumental.</b>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
19	De cartola e Bengalinha 51	1921/ 1926	Maxixe	Jazz Band Sul ú Americano Romeu Silva												Não tem anúncio com gênero da música. <b>Instrumental.</b>
20	Corta saia 54	1921/ 1926	Samba	Fernando	X							X			X	Não tem anúncio com gênero da música. De difícil audição e compreensão. Cita alguns bichos como gato, cobra, serpente, sapo, macaco, elefante... Diz que se a moda pega do corta a saia...

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
21	Sai da raia 58	1921/ 1926	Marcha	Bahiano					X			X				O anúncio da música a intitula como <i>marcha</i> . Diz que a gravação é para a Casa Edison. Manda a mulher arrumar as trouxas e ir embora; diz que não a quer mais por seu mau comportamento (mas não diz o que ela faz de errado); diz que ela tem vida desviada...
22	Cassino Maxixe 60	1925/ 1926	Maxixe	Francisco Alves	X				X				X			Não tem anúncio com gênero da música. Faz referência a Adão e Eva, maçã proibida etc. Diz que quanto mais o homem a come mais fica feliz já a mulher sente dor no estômago doente. Refere-se ao fruto proibido como saboroso. Primeira versão de Gosto que me enrosco (Ary Vasconcelos, Panorama da música popular brasileira.v. 1, SP, 1964 , p. 71)

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
23	Papagaio no poleiro 63	1925/ 1927	Maxixe	American Jazz Band/ Sílvio de Souza/ Artur Castro			X		X			X			X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Há duas regravações instrumentais.</p> <p>Ai amor! / Ai amor!/ Os teus carinhos/ Tem meiguice de uma flor./ O amor é muito bom/ Enquanto a gente tem dinheiro /Se findar esta moeda/ Tem papagaio no poleiro/ No barraco da saudade/ Fui morar com meu benzinho/ A moeda se acabou/ Eu fiquei falando sozinho.</p>



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
24	Bem que te quero 64	1925/ 1927	Samba	Albertino Rodrigues/ Gustavo Silva/ Fernando / Gastão Formenti					X			X		X	X	Não tem anúncio com gênero da música. Usa o termo <i>nega</i> para se referir à mulher. Fala de ciúmes, da mulher que o despreza. Diz que vai ali e já volta...

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
25	Saudade da choça 65	1925/ 1927	Canção	Albertino Rodrigues/ Choro do Sinhô					X		X					Não tem anúncio com gênero da música. Fala de saudades. Fala de corrente, água nascente... De difícil compreensão. Não entendi o que seria choça.
26	Ora vejam Só 68	1925/ 1926	Samba	Francisco Alves/ Mário Reis				X	X				X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala da que mulher muito carinhosa que pede, chorando, para ele deixar a malandragem. Mas ele diz que não pode deixar a malandragem, que é mais fácil à mulher o deixar. Faz referência a Deus e Nossa Senhora.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
27	Benzinho 71	1925/ 1927	Maxixe	Artur Castro/ Jazz Band Columbia					X		X				X	Não tem anúncio com gênero da música. Faz referência ao beija-flor. Fala de saudade de um amor. Refere-se à mulher como benzinho.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
28	Viva a Penha 74	1925/ 1927	Maxixe/ Samba	Januário de Oliveira/ American Jazz Band e Sílvio de Souza/ Carabelli Jazz Band			X					X	X			Não tem anúncio com gênero da música. “E viva a Penha, e viva a Penha/ De amores estou farto/ Quem tiver dinheiro venha/ Isto é promessa que eu fiz à santa/ Pois o dinheiro tudo suplanta/ Querer ser rico já é mania/ Que toda gente tem simpatia”

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
29	Alegria de caboclo  77	1925/ 1927	Toada sertaneja/ Canção	Francisco Alves/ Choro do Sinhô/ Gustavo Silva					X		X					<p>Não tem anúncio com gênero da música. Fala da alegria do caboclo ante a natureza. Fala das fases do dia: manhã, tarde, noite comparando-as a determinados sentimentos. Diz que o caboclo não tem tristezas. Fala do luar do sertão. Fala que o caboclo sabe querer e bem morrer, comparando-os com as folhas das árvores.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
30	Volta a Palhoça 78	1925/ 1927	Samba carnavalesco	Gustavo Silva					X		X				X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala que ele tem uma casa de palha na roça. Pede para que a mulher o visite quando sentir saudade. Diz que fica perto da grota; que lá o amor se agasalha.
31	Quem fala de mim tem paixão 83	1925/ 1927	Samba	Pedro Celestino					X			X				Não tem anúncio com gênero da música. Diz que seu prazer é cantar até morrer. Que se for pensar na vida é capaz de enlouquecer (não diz pq). Fala de não procurar falso destino; que quem é bom já nasce feito. De difícil compreensão.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
32	Não quero saber mais Dela  84	1927/ 1928	Samba	Francisco Alves e Rosa Negra	X				X					X	X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. O português pergunta porque a mulher (que ele chama de mulata) deixou a casa deles na favela. A mulher responde que não quer saber mais dela. Ele diz que a casa tem porta e janela. É um desafio entre s dois, onde o homem sempre pergunta e a mulher responde. Ela exige respeito alegando ser donzela, ma ele diz que isso é uma coisa à toa. Diz que na favela tem muita gente boa. A mulher pergunta sobre uma crioulinha que ele batia e uma portuguesa com quem ele tinha se casado. Ele diz que não quer saber mais delas. Ela diz que não vai na conversa dele, nem vai morar na favela. O cantor imita voz de português e a cantora faz uma voz caricaturada.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
33	O bobalhão 86	1927	Charleston	Francisco Alves	X			X Carnaval				X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que o brasileiro gosta de farra e aproveita o carnaval para cair na folia. Fala sobre que o carnaval jamais acabará. Critica quem critica o carnaval, a quem chama de bobalhão e charlatão.



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
34	A favela vai abaixo  90	1928	Maxixe/ Samba	Francisco Alves/ Mário Reis	X	X		X	X		X	X	X		X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Fala com saudade da favela que foi derrubada, do povo da favela e do malandro que mora nela para a sua cabocla. Refere-se ao Buraco Quente como o lugar onde morava, ao Estácio, ao Salgueiro, do Morro da Favela. Diz que vai morar na Cidade Nova. Se auto denomina mulato. Pede a Deus que olhe pelo malandro/ povo da favela. Critica os políticos e o despeito das pessoas. Fala de um luar diferente que se vê de lá. Critica a derrubada do morro da Favela. Exalta o samba, diz que quem não é do morro despreza o samba.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
35	Amar a Uma só Mulher  92	1928	Samba	Francisco Alves	X				X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala do amor a uma só mulher a despeito das outras. Diz que quem pintou o amor foi um ceguinho, mas não disse a cor que ele tem. Diz que Deus nos ensinou a cor do querer bem. Fala de paixão, de ingratidão.
36	Sonho de gaúcho  92/ 94	1928	Tango/ Canção	Francisco Alves/ Alonsito e Tom Bill					X	X	X		X			Não tem anúncio com gênero da música. Fala da saudade do Rio Grande do Sul. Diz que sonha com a garoa caindo, com a cavalgada com seu laçador partindo pros campos, da gaúcha que rezava junto à cerca.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
37	Que vale a nota sem o carinho da mulher? 94/95	1928	Samba/ Maxixe	Francisco Alves/ Mário Reis/ Vicente Celestino			X		X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala de sua solidão. Diz que amor não é pra quem quer. Questiona de que vale a nota sem o amor de uma mulher. Por isso, justifica a orgia, onde pode pegar emprestado um sorriso para que o palhaço o veja com o coração magoado. Diz que muitas vezes implora por beijos a um coração companheiro para verificar a pureza e verdade desse carinho. Aparece também com o nome <i>O que vale a nota</i> . (Regravação de Vicente Celestino, em 1928, pela Odeon)
38	Carinhos do vovô 96	1928	Modinha/ Romance	Mário Reis					X		X	X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala que tudo o que a mãe falou se passou com ele; que ele não deve duvidar dos conselhos da mãe. Diz que “você” roubou o passarinho dele e que por isso seu avô vai ficar zangado e chamá-lo de descuidado.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
39	Sabiá 98	1928	Canção/ Samba	Mário Reis					X	X	X	X				Não tem anúncio com gênero da música. Fala que o sabiá cantou na mata anunciando que seu amor tinha fugido. Diz que ao tentar se aproximar do pássaro, ele também fugiu. Diz que entrega a deus quem roubou o seu sossego e espera que a vida deste se vingue. Diz que papagaio, periquito e maritaca ao cantarem lembram os carinhos de iaiá.
40	Deus nos livre do castigo das mulheres 99	1928	Samba	Mário Reis					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que Deus fez da mulher o seu resplendor e deu-lhe o poder de convencer. A chama de parte fraca e de sexo mal que deve padecer e sofrer por ela se sentir superior. Diz que o amor faz o homem de peteca. Diz que a mulher é uma prece que o homem só conhece quando também sofre. Por isso, pede a Jesus que o livre do castigo da mulher que um dia ele venha gostar.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
41	Jura 100	1928	Samba/ Maxixe	Mário Reis/ Araci Cortes/ Orquestra Pan American/ Altamiro Carrilho/ Solon Sales/ Dercy Gonçalves					X				X		X	Não tem anúncio com gênero da música Não tem anúncio com gênero da música. Pede que a mulher jure o seu amor pelo Senhor, pela Sta Cruz do Redentor para que ele não pense mais na ilusão. A partir da promessa da mulher lhe promete lhe dar um beijo puro e juntar seus sonhos aos dela para fugir das aflições da dor.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
42	Gosto que me enrosco 101	1928	Samba	Mário Reis/ Araci Cortes/ Fred Williams					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que não se deve amar sem ser amado; que as mulheres de hoje em dia desprezam o homem por causa da orgia. Gosta de ouvir dizer que a parte mais fraca é a mulher. Mas que o homem desce da sua nobreza pra fazer o que ela quer. Por isso ele não acredita que ela é fraca. Parece com <i>Deus nos livre do castigo das mulheres</i> no ritmo e no tema.
43	Bem te vi 105	1928	Canção	Gastão Formenti						X	X	X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala de um garoto que ele chama de perverso e malvado que matou um bem-te-vi que pousou no galho de uma árvore. Chama o garoto de judeu, pejorativamente, e diz que ele mordeu o passarinho ainda com vida. Diz que se o menino soubesse do segredo do passarinho acabaria maluco e falando sozinho, mas não diz qual é o segredo.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
44	Cansei 113	1928	Samba canção	Mário Reis					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que cansou de querer, esperar e de padecer pelo amor da mulher. Fala que ouviu de Deus não veio ao mundo somente com o ofício de eterno sofrer. Que cabe, agora, evitar a dor de quem te quis com todo calor numa verdadeira fonte de valor
45	Eu ouço Falar (seu Julinho) 123	1929	Samba	Francisco Alves		X						X	X			Não tem anúncio com gênero da música. Diz que ouviu falar que Jesus designou para o “nosso bem” que seu Julinho é quem vem, numa referência clara ao candidato à presidência, Julio Prestes, a que chama de caboclo. Diz que ele vem para o riso ser leal no coração da humanidade. Fala da história que anda aí para aproveitar e ganhar vintém, ele não precisa disso. Diz que não quer que esse samba vá contrariar alguém. Diz que o caboclo é da fuzarca e só trabalha para o bem.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
46	Carga de Burro 124	1929	Samba	Mário Reis	X								X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que tem um breve que ganhou num candomblé que se rezava noite e dia na Bahia. Diz que Deus fez o homem e disse que ele seria burro de carga e a mulher carga de burro; que não adianta o homem se esconder, que quando a hora é chegada, o burro camba sem querer.
47	Não sou Baú 125	1929	Samba	Francisco Alves	X				X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que não guardará os segredos da pessoa a quem chama de amor, de doce bem, pois não é baú para guardar segredos. Diz que não tem graça os seus queixumes e que falar dos outros é o seu costume. Diz que não foi ele quem espalhou a sua dor.



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
48	Casinha de sapê 128	1929	Toada/ Toada Catereté	Francisco Alves	X			X usa o termo samba	X	X	X				X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Fala de uma casinha se sapê forrada de bambuá, cercadinha de capim cheiroso para ele e seu bem morarem, com porteira de ingá e janela de bambuí. Manda a mulher sambar que ele samba também e diz que a casa é sua e de seu bem-te-vi, numa referência à mulher, e de mais ninguém. Diz que só tem “medinho” de que o maruá lhe dê uma chifrada.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
49	Segura o boi 129	1929	Samba	Francisco Alves	X			X					X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que tem fé em Deus de que ninguém há de matá-lo; que somente Deus pode tirar a vida de uma pessoa. Diz que quem pensa nisso fica maluco. O refrão diz: segura o boi, que o boi vadeia; o boi só está bem nas grades de uma cadeia. Referência à malandragem.
50	A medida do Sr. do Bonfim 130	1929	Samba	Mário Reis								X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que enquanto a verdade existir no mundo verá a falsidade dos invejosos que fingem que gostam “da gente”, morta. Diz que tem um guia sacrossanto que o conduz; anjo de guarda que o cobre com seu manto e lhe ensina o que dizer. Diz que ganhou uma caixa de marfim na Bahia que era a medida da pele santa do sagrado coração do senhor do Bonfim.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
51	Eu queria Saber 132	1929	Samba	Francisco Alves					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala da violência doméstica; de um homem que bate na mulher. Diz que ela se acostuma e sofre calada, sem ninguém saber. Fala que muita gente sofre por causa de uma paixão e pergunta se tem um lugar no “teu” coração. O refrão diz “como é bom querer, sofrer calado sem ninguém saber”.
52	Minha Branca 133	1929	Samba	Januário de Oliveira					X		X	X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Fala dos olhos de sua branquinha, que têm meiguice de quem sabe querer bem; seu riso lhe traz recordação das tropas dos tempos que lá se vão. Fala da boca, que lembra o céu primaveril, do cheiro da mulher, que é como o das flores. Diz que seu rosto lhe inspira a consagração da Virgem Maria da Conceição. Diz que é bom saber querer, que lhe dá prazer mesmo dentro de um sofrer. Tem uma melodia mais lenta. (Lembra os sambas-canção atuais).

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
53	Maldito costume 134	1929	Samba	Henrique Chaves/ Januário de Oliveira					X			X			X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Diz que jura acabar com o maldito costume da mulher, que fala dele, diz horrores, mas o quer bem. Diz que o amor é como um “capitoso” vinho, que nos embriaga com um só pinguinho. Diz que ela deve acabar com esse costume porque todos sabem da paixão que ela lhe tem. Diz que o mal que fala de seu nome não tem valor; que quando a mulher gosta sente-se feliz, acata seu bem. O intérprete faz um sotaque parecido com o de português. Tem uma melodia mais lenta (lembra os sambas-canção atuais).</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
54	Como se gosta 135	1929	Valsa	Januário de Oliveira				X Usa o termo samba	X	X	X	X		X	X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Fala sobre o cantar de uma mulher. Fala pra mulher que quando ela passa cantando junto à choça, a vida nele se remoça. Diz que corre pra ouvir, dolente, seu doce cantar. Diz que ela desperta saudade em seu bem querer. Se refere à mulher como morena. Fala do samba “cilente” que a mulher canta e da viola à qual se agarra para se consolar quando ela vai embora.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
55	Cais Dourado 136	1929	Cateretê/ Toada	Breno Ferreira				X Elementos do samba	X			X				<p>Não tem anúncio com gênero da música. Diz que o carioca é ligeiro quando sabe bondiar. Faz do pinho uma viola. Fala que o carioca, dentro do Brasil inteiro, é o 1º no samba, desafio, embolada, batucada, mandinga, no coco, no cateretê falado e no jongo disputado indo até a madrugada. O refrão diz “como é bom saber cantar e na viola bondiar”. Fala que consagra a Bahia porque é a terra da folia. Diz que no cais dourado o samba tem calor e o bumba geme descrevendo a sua dor. Diz que no grito do tantam ouve o grito da canária e vê a baiana de sandália. Cita elementos do samba</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
56	Virou bola 138	1929	Samba/ Maxixe	Breno Ferreira	X							X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Volume da gravação muito baixo, dificultando o entendimento. Diz para uma pessoa que ela foi falar da vida alheia e se deu mal, virou bola de borracha (apanhou). Diz que apesar de ter o corpo fechado, apanhou porque o despacho foi mal feito; ficou todo emborrachado.
57	Se meu amor me vê 151	1930	Samba	Francisco Alves e Lucí Campos					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Cantado em dupla (casal). A mulher começa dizendo que se seu amor a vir cantando assim não sabe o que será dela. O homem diz a (outra/ amante) mulher que não tem medo, mas não deve abusar, por isso vai pra casa cedo pra pequena não zangar. Diz a essa mulher que se encontrar na rua a vadiar, que seu braço irá trabalhar (baterá nela). Então ela repete o refrão dizendo que não tem medo, mas que não deve abusar, irá pra casa cedo pro pequeno não zangar.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
58	Porque será? 152	1930	Marcha	Francisco Alves					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que para esquecer a dor de quem sofre de mal de amor. Pergunta por que será que o coração não esquece a dor. Convida a mulher para esquecer a dor ao lado dele, dizendo que ela verá o valor que tem para ele.
59	Ave de Rapina 153	1930	Samba	Francisco Alves				X				X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que quem dá esquece, quem apanha quer se vingar. Diz que a malandragem não tarda a acabar, que a vida/ o mundo o ensinará. Diz que ele é ave de rapina porque viver “da gente é a sua sina”.



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
60	Já é demais 154	1930	Samba	Mário Reis					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz a seu bem que deve deixar o costume de queixar-se e de ciúmes, que é seu modo de pensar. Diz que a mulher quer acabar com ele e pergunta se a santa de sua devoção (não diz qual seria) o abandonou por deixá-lo na solidão da “futura traição da dor de uma paixão”.
61	Dá nele 155	1930	Samba	Ildefonso Norat/ Grupo Gente do Morro					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Samba com melodia/cadência mais atual. Tem flauta. Diz que o homem não tem razão pra falar mal da mulher e um coro diz “da nele”. Diz que isso é paixão porque ela não o quer. Fala que o povo já conhece as maldades do “farrapo”. Diz que ele tem que apanhar para se endireitar.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
62	Recordar é viver 156	1930	Samba/ Canção	Silvio Caldas					X			X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Tem ritmo lento. Diz que é melhor dizer que padecer em vão; que a confissão da dor traduz o bem querer de duas vidas numa gancha de prazer. Pede que por Deus, ela venha apagar o fogo dessa rude e voraz paixão.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
63	Amor de poeta 157	1930	Samba/ Samba Canção	Silvio Caldas					X			X			X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Diz das saudades que sente da casinha da família na roça; descreve como a casa, o lugar e os sentimentos que lhe despertavam: casa de palha, barro, bambu e sapê, armada nas matas; cercada de grandes palmeiras, onde cantava meigo irerê; que o vento deixava a choça branquinha, coberta de algodão. Fala que queria que fossem verdade os sonhos que tem pra matar a saudade que sente desse lugar. Diz que a saudade o deixa triste e que acha que se lá voltar, não encontrará nada disso, pois o tempo tudo modifica. Confessa, saber que nada disso encontraria, tem vontade de lá voltar para matar as saudades.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
64	Sem amor 158	1930	Samba/ Marcha	Januário de Oliveira	X				X			X				Não tem anúncio com gênero da música. Ritmo parecido com o atual. Tem flauta e percussão (parece que batem em algo improvisado). Diz que quem vive sem amor tem que ficar “como um pobre cordeirinho” padece, sofrendo no mundo. Vive na doce esperança de quem espera sempre alcança.
65	Cauã 159	1930	Valsa	Januário de Oliveira					X		X	X				Não tem anúncio com gênero da música. Diz que pensava em sua mãe (só se descobre ao final da música) quando ouviu o canto de longe da cauã durante a madrugada e sentiu saudades dela, percebendo pela 1ª vez que a amava. Então chorou por ela, ouvindo o canto do jaçanã desafiando a cauã. Declama parte dos versos da letra.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
66	Reminiscências do passado 161	1930	Samba/ Samba canção	Ildefonso Norat					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Ritmo parecido com o atual. Tem flauta e percussão (parece que batem em algo improvisado). Diz a mulher a quem chama de nega que nunca mais ela terá os carinhos dele. Diz que jurou pela linda flor de seus ás. Diz para ela não procurar saber porque ele tomou essa decisão. Fala que não confessará a ninguém e que quem diz o que quer, ouve o que não quer.
67	Burucutum 163 a 167	1930	Samba	Carmem Miranda				X carnaval				X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que o destino escolheu a colombina para “conosco” brincar. Diz “burucutum (...) a folia não é pra qualquer; vê a diferença desmanchar-se já. Nessa chula de amor, que seduz a qualquer que predomina o riso ideal da mulher”.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
68	Canjiquinha Quente 168	1930	Samba	Arací Cortes	X					X		X	X		X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. A mulher diz ao homem “ioiô vai provar um pinguinho só/ certo vai gostar deste meu ebó/ é um franguinho bem suculento/ que faz babar/ canjiquinha quente/ e temperada com a simpatia/ que só Jesus ensinou a santa Bahia/ depois que provar/ ioiô vai dizer/ que foi Jesus/ que ensinou santa Bahia. Pergunta se quer vatapá e diz que” também tem”.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
69	Mal de amor 168	1929/ 1931	Samba/ samba canção	Arací Cortes					X			X			X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Mulher diz que o homem, a quem chama de “meu santo bem” não deve rir de me ver chorar. Diz que o mesmo mal pode lhe vibrar. Diz que não há razão pra gracejar dessa adoração (refrão). A vez de ele chorar, sofrer não tardará, há de chegar. Todo mal dela sobre ele ela há de ver, mas não rirá do seu sofrer. Há instrumentos de percussão e de sopro. Melodia/ batida mais parecida com a atual</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
70	Festa da seringa 170	1936	Samba	Ascendino Lisboa e Orquestra Odeon	X			X				X			X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Parceria com Raul Roulien. Cita morros cariocas e alguns elementos do samba. Faz referência velada a Noel Rosa. Melodia mais parecida com a atual. Diz “fui buscar lá no Salgueiro nosso samba na cuíca e no pandeiro sou o bamba/ já cursei academia da Mangueira pra cantar a melodia brasileira/ vamos todos para a (Vita) que lá fora não é sopa/ na conquista da comida muita gente rasga a roupa/ nesta luta vale tudo, mas os pontos não entrego/ vai diploma pro canudo e o anel vai para o prego/ sempre tive a minha média pra passar pela tangente/ mas agora é uma tragédia ver a média com pão quente/ já estudei filosofia, creio até que vai ter nome/ se inventar na homeopatia um remédio para a fome” <b>OBS:</b>Roulien foi cantor, compositor, ator, diretor de teatro e cinema. Nasceu em 1902, no Rio de Janeiro. Destacou-se primeiramente no teatro ligeiro. Entre 1928 e 1930 gravou nove discos na Odeon. Foi apresentador de programas de televisão, repórter de jornais brasileiros e estrangeiros. Em 1995, vitimado por um derrame afastou-se definitivamente da carreira artística. Faleceu em São Paulo, aos 98 anos, vitimado por problemas cardíacos.</p>



TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
71	Amostra a mão 206	1930	Samba	Ildfonso Norat/ Orquestra Brusnwick	X			X carnaval				X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Melodia mais parecida com a atual. Diz “amostra a mão, amostra o pé/ para eu ter a certeza se és homem ou é lelé/ meu coração, não leve a mal, o engano foi gerado no dia de carnaval/ eu não vou nesse arrastão/ nem dizendo quem tu és eu não acredito não”.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
72	Alta madrugada (Adão na roda)	207	1930	Cena cômica	Augusto Aníbal	X		X			X	X		X	X	<p>Não tem anúncio com gênero. Não é exatamente uma música. É uma conversa com fundo musical. Diz: “negrada velha, boa noite. Como é que é, cadê o Aníba?/ olha ele aí saltando do bonde/ êta macacada, sou eu, ora essa eu não podia faltar, vocês é que se esqueceram de ver onde ficava a travessa navalha, ficava em Itapirua/ felizmente como eu nasci aqui no Agrião comecei a bolar e recordei-me da zona / da zona onde eu tenho algumas medalhas no corpo que eu ganhei/ mas, olha, essas medalhas não são feridas, não que eu fiz exame e deu negativo/ vamo vê, minha gente, vamo afinar e lembrar do passado que eu já to todo melado. Afina, afina...” Introduzem uma melodia, que é interrompida por outra fala: “pára, pára/ nesse calor de 40° vocês tão me aborrecendo. O 1º diz que está vedado um guarda noturno armado, mas ele está nu. Nisso vem o tintureiro e prende alguém. Após isso cantam “no agrião não existe malandragem; é preciso ter coragem pra viver na vadiagem/ itururu, itururu pega o homem, minha gente, pega o homem que tá nu”.chama as mulheres de nega/ neguinha e as pessoas de modo geral como macacada.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
73	Confissões de amor 221	1930	Choro modinha	Gastão Formenti					X		X	X	X		X	<p>Não tem anúncio com gênero da música. Diz: “fiz da luz do seu olhar um poema de amor/ que traduz a dor da mais pura flor do jardim do meu penar/ tornei-me sonhador, infeliz e sofredor/ somente por querer a luz dos olhos teus só para os meus/ que sem os teus irão morrer/ eu vejo em ti o ideal, meu santo amor/ quando contempla o teu olhar encantador/ na madrugada quando a lua se desfaz/ em esplendor eu peço em vão ao criador sempre a cantar em serenatas de amor/ nas minhas preces de poeta e de cantor/ num santo altar junto a cruz do bom Jesus eu rezo só por teu amor”.</p>

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
74	Miçanga 222	1930	Marcha	Jazz Band Columbia					X			X				Não tem anúncio com gênero da música. Diz para a mulher, a quem chama de missanga, não duvidar dos carinhos dele; que jurou por Deus amá-la até morrer; que tem ciúmes do perfume dela; que não pode viver sem ela. Diz que velhos e moços querem te beijar com mil carinhos sem te machucar. Não tem jeito de marcha (de carnaval). A grafia do título está conforme a catalogada pelo Instituto Moreira Salles.
75	Sou da fandanga 224	1930	Marcha	Jazz Band Columbia					X			X				Não tem anúncio com gênero da música. Diz que é da fandanga e malafuá e é por isso mesmo que não quer se casar. Diz “e não se zangue oh minha flor/ eu tenho medo, meu amor, de conhecer a dor/ não tenho jeito pra namorar/ pois na fandanga eu me deleito sem saber amar. No final uma mulher repete o refrão”. Não tem jeito de marcha (de carnaval).

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
76	Salve-se quem Puder 225	1930	Marcha	Jazz Band Columbia					X			X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Diz que nasceu com a luz da candente estrela do amor, mas não foi pra sofrer na risca da dor. Diz que a mulher tem prazer quando vê o seu bem padecer (refrão). Fala que é feliz por nunca ter amado ninguém; mais feliz porque sabe evitar o mal desse bem.
77	Chequerê 226	1929	Choro	Januário de Oliveira					X		X	X			X	Não tem anúncio com gênero da música. Acompanhamento de Pedroso. Diz: “não calculas como sofre/ o meu pobre coração/ por faltar o teu carinho junto de meu violão/ - e assim é tudo enfim / meu doce chequerê – (refrão)/ mas eu não me conformo viver longe de você/ vem depressa, sem demora/ pra eu não mais viver em vão/ que as saudades já são tantas dentro do meu coração”.

TABELA DE TEMAS DAS CANÇÕES DE SINHÔ

N <sup>o</sup>	Títulos diferentes	Ano catalogado	Gênero catalogado	Intérprete	Humor	Política	Dinheiro	Universo do samba	Amor	Folclore	Interior/ Natureza	Comportamentos	Religião	Referência à cor da mulher	Relações raciais, de gênero e de poder	Resumo/ observações / letra da música
78	Nossa Senhora do Brasil  227	1929	Não identificado	Henrique Chaves e Januário de Oliveira						X		X	X		X	Não tem anúncio com gênero da música. Acompanhamento de Pedroso. Diz que a mulher “vive fora do altar, mas é uma santa (refrão)/ que impera o ser divino que Jesus lhe dedicou com o manto corporinho que jamais se desbotou/ Nossa Senhora Tarsila é a santa verdadeira que a gente não vacila em chamar bem brasileira/ diz assim a luz bendita num sorriso encantador/ batizar-lhe como santa protetora.



## Tabela de número de Sambas gravados de 1925 a 1930

Ano de gravação	Sinhô	Antônio R de Jesus	Vantuil Carvalho	Augusto Vasseur	J Thomaz	Bequinho	Manoel Dias	Luiz Peixoto	A Jesus	Donga	Nabor Pires Camargo	Freire Jr.	Roberto Splendore	Francisco Antonio da Rocha	Juquinha	Artur Castro	De Chocolate	Getulio Marinho	Tuiú	Pixinguinha	Edmundo Henriques	D Guimarães	Almirante	João de Oliveira	Catulo da Paixão Cearense	Minona Carneiro	Luiz Magno	Gaudio Viotti	Constantino Pinheiro	F Mathias	Canhoto	Júlio Cristobal	Nestor Brandão	Francisco Alves	Total	
1925			1	1 <sup>1</sup>																																2
1925-1927	<b>5</b>	1			1	2	1		1			1		1					1									1	1	1	1	1	1			19
1927										<b>1<sup>2</sup></b>																	1				1					3
1925-1929											1		1		1	1																				4
1927-1928	<b>1</b>																																			1
1928	<b>5</b>			1						<b>5</b>									3	<b>6<sup>3</sup></b>	1	1	1	1	1	<b>4<sup>4</sup></b>	1							1	31	
1928-1929								1 <sup>5</sup>									1 <sup>6</sup>	1																2	5	
1929																																				
1930																																				
<b>total</b>																																				

<sup>1</sup> Sendo uma em parceria com Chocolate.

<sup>2</sup> Sendo uma em parceria cm João da Bahiana.

<sup>3</sup> Sendo 1 em parceria com Lamartine Babo e 1 com Augusto Amaral.

<sup>4</sup> Sendo 4 em parceria com Luperce Miranda.

<sup>5</sup> Sendo uma em parceria com Henrique Vogeler e Marques Porto.

<sup>6</sup> Sendo uma em parceria com Oscar Mota.



**Tabela de número de Sambas gravados de 1925 a 1930 II**

Ano de gravação	José Luiz de Moraes (Caninha)	Lauro dos Santos	Moreira Aguiar	Nicanor Silva	J Fonseca Costa	Lucio Chameck	Alfredo Demerval	José Francisco de Freitas	Eduardo Souto	João da Gente	Ary Barroso	Pedro de Sá Pereira	Dário A Ferreira	Felisberto Martins	Arthur Faria	Carlos de Almeida	Orlando Vieira	Francisco Rocha	L Kolman	Cícero de Almeida	Antonio Berlini	Cândido Costa	A Sardinha	Salvador Correia	Brancura	Ismael Silva <sup>7</sup>	Augusto Calheiros	Careca	Euclides A Sena	Sebastião Santos Neves	Henrique Vogeler	Manoel Dias	Duque	João de Barro	Bide	Quirote	Américo Guimarães	Sem indicação do compositor	Total	
1925																							1																	1
1925-1927	3				1			1	2	2														1				3					1				1			15
1927	1																										3 <sup>8</sup>					1	2 <sup>9</sup>					5		12
1925-1929																																			1		3		4	
1927-1928																								1	1										1 <sup>10</sup>					3
1928	3	1	1	1 <sup>11</sup>		1	1	1		1	1	1	3	1	1	1		1							1	1		1 <sup>12</sup>	2 <sup>13</sup>	1		1				1			26	
1928-1929								1								1		1		1	1	1 <sup>14</sup>																		6
1929																																								
<b>total</b>																																								

<sup>7</sup> Em parceria com Francisco Alves (2)

<sup>8</sup> Sendo 2 em parceria com Luperce Miranda.

<sup>9</sup> Sendo 2 em parceria com Canuto.

<sup>10</sup> Sendo uma em parceria com Francisco Alves.

<sup>11</sup> Sendo 1 em parceria com Bilito.

<sup>12</sup> Acompanhamento dos Oito Batutas.

<sup>13</sup> Sendo 1 em parceria com Anísio Mata

<sup>14</sup> Sendo 1 em parceria com Henrique Vogeler.

## Gêneros musicais por compositor até 1930

	Samba	Samba carnavalesco	Samba Fluminense	Samba canção	Choro	Choro Carnavalesco	Canção	Canção Carnavalesca	Canção Sertaneja	Marcha	Marcha Rancho	Marcha carnavalesca	Maxixe	Maxixe Carnavalesco	Toada	Modinha	Tango	Tango de Salão	Fado Tango	Tango Canção	Seresta	Fado	Fox	Fox Trot	Charleston	Chula Baiana	Polca a Brasileira	Cateretê	Cateretê Carnavalesco	Cateretê Moda Paulista	Valsa	Vira	One Step	Cantiga sertaneja	Cena Cômica	Cena Brasileira	Não Identificado	Total		
<b>Sinhô</b>	40	2		1	1	1	4	2		7		1	10		1	1	1								1			2								1		1	1	78*
<b>Eduardo Souto</b>	7	3	1	1	3	1	8		1	11	2	7	2	3	5		2	1	2	1	2	1	4	1		1	1	8	1	1	13	1		1			1		98	
<b>Caninha</b>	18	2					1			1		1	2	1																									26	
<b>Francisco Alves</b>	19			1			5			1																													26	
<b>Total</b>	84	7	1	3	4	2	18	2	1	20	2	9	14	4	6	1	3	1	2	1	2	1	4	1	1	1	1	10	1	1	15	1	1	1	1	1	1	1	229	

**Obs:** Esta tabela foi elaborada em função da intenção inicial de fazer uma pesquisa de caráter comparativo, inicialmente entre Sinhô e Francisco Alves e, posteriormente, entre Sinhô, Caninha e Eduardo Souto. Esta perspectiva metodológica foi descartada, conforme explicação na introdução. Na tabela, foram consideradas as gravações em que Francisco Alves aparece como compositor de composições gravadas até 1930. Estes compositores foram comparados em função do número de sambas gravados no período. \* Foram considerados todos os gêneros catalogados pelo Instituto Moreira Salles para cada canção, por isso, o total de gêneros catalogados passa do número total de títulos identificados.

## Número de composições cantadas por cada intérprete das canções de Sinhô

Francisco Alves	18
Mário Reis	14
Januário de Oliveira	8
Fernando	6
Araci Cortes	4
Bahiano	4
Eduardo das Neves	3
Altamiro Carrilho	3
Gastão Formenti	3
Ildefonso Norat	3
Gustavo Silva	3
Pedro Celestino	2
Silvio Caldas	2
Breno Ferreira	2
Albertino Rodrigues	2
Artur Castro	2
Romeu Silva	2
Henrique Chaves	2
Vicente Celestino	1
Alonsito	1
Tom Bill	1
Rosa Negra	1
Ascendino Lisboa	1
Augusto Anibal	1
Fred Williams	1
Solon Sales	1
Luci Campos	1
Fred Williams	1
Dercy Gonçalves	1
Silvio de Souza	1
Carmem Miranda	1
Jazz Band Columbia	4
Banda da Fábrica Popular	2
American Jazz Band	2
Jazz Band Sul ú Americano	2
Bloco do Fala Meu Louro	2
Choro do Sinhô	2
Bloco dos Parafusos	2
Grupo Gente do Morro	1
Grupo dos Africanos	1
Orquestra Brusnwick	1
Orquestra Odeon	1
Banda do Batalhão Naval	1
Orquestra Pan American	1
Orquestra Andreozzi	1
Grupo do Donga	1
Carabelli Jazz Band	1

### OBS:

- Coloquei os intérpretes separados, mesmo quando cantam juntos a mesma canção.
- Coloquei todos os intérpretes que cantaram determinada canção, o que considerei como regravação de tal canções.
- Os títulos em vermelho são de bandas ou grupos, que algumas vezes estão catalogados como intérpretes e outras vezes como acompanhamento. Considerei para esta tabela as vezes em que aparecem como intérpretes da canção.

## Gêneros musicais e músicos 1921- 1931<sup>15</sup>

<b>Genêro</b>	<b>Caninha</b>	<b>Pixinguinha</b>	<b>Bahiano</b>	<b>Mario Pinheiro</b>	<b>Sinhô</b>	<b>Bide</b>	<b>Heitor dos Prazeres</b>	<b>Ismael Silva</b>	<b>Patrício Teixeira</b>	<b>Total</b>
<b>Samba</b>	<b>10</b>	<b>14</b>	<b>09</b>	<b>01</b>	<b>21</b>	<b>04</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>213</b>
Maxixe	02	03	01	06	05	0	0	0	01	27
Marcha carnavalesca	01	0	02	0	0	0	0	0	0	03
<b>Samba carnavalesco</b>	<b>01</b>	<b>0</b>	<b>03</b>	<b>0</b>	<b>01</b>	<b>01</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>06</b>
Marcha	01	0	04	04	03	02	01	0	0	59
Choro	0	09	0	01	0	0	0	0	0	10
Macumba	0	01	0	0	0	0	0	0	0	01
Canção	0	01	03	52	04	01	0	0	04	102
Maxixe carnavalesco	0	0	01	0	0	0	0	0	0	01
Tango	0	0	01	07	0	0	0	0	0	24
Embolada	0	0	02	0	0	0	01	0	05	10
Seresta	0	0	02	84	0	0	0	0	02	92
Cateretê	0	0	01	01	01	0	0	0	04	11
Cateretê carnavalesco	0	0	01	0	0	0	0	0	0	01
Cômico	0	0	0	10	0	0	0	0	0	10
Lundú	0	0	0	32	0	0	0	0	0	32
Desafio	0	0	0	05	0	0	0	0	01	06
Modinha	0	0	0	66	0	0	0	0	03	77
<b>Genêro</b>	<b>Caninha</b>	<b>Pixinguinha</b>	<b>Bahiano</b>	<b>Mario Pinheiro</b>	<b>Sinhô</b>	<b>Bide</b>	<b>Heitor dos Prazeres</b>	<b>Ismael Silva</b>	<b>Patrício Teixeira</b>	<b>Total</b>
Cançoneta	0	0	0	23	0	0	0	0	0	47
Valsa	0	0	0	11	01		0	0	01	15

<sup>15</sup> Tabela cedida pela minha orientadora, professora Martha Abreu.

Humor	0	0	0	13	0	0	0	0	0	15
Canção Napolitana	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Fado	0	0	0	05	0	0	0	0	0	05
Chótis	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Romanza	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Arranjo	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Barcarolla	0	0	0	03	0	0	0	0	0	03
Terceto	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Deceto	0	0	0	03	0	0	0	0	0	03
Schottish	0	0	0	01	0	0	0	0	0	01
Romance	0	0	0	0	01	0	0	0	0	01
<b>Samba canção</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>01</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>01</b>
Fox-trot	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25
Toada	0	0	0	0	0	0	0	0	03	08
Rag-time	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01
Aria	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01
Charleston	0	0	0	0	0	0	0	0	0	02
Acalanto	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01
Choro- canção	0	0	0	0	0	0	0	0	01	01

**Tabela de temas por compositor de 1921-1931<sup>16</sup>**

<b>Temáticas</b>	<b>Caninha</b>	<b>Pixinguinha</b>	<b>Bahiano</b>	<b>Mario Pinheiro</b>	<b>Sinhô</b>	<b>Bide</b>	<b>Heitor dos Prazeres</b>	<b>Ismael Silva</b>	<b>Vicente Celestino</b>	<b>Francisco Alves</b>	<b>Patrício Teixeira</b>	<b>Total</b>
<b>Memórias do cativo</b>	01	0	03	05	0	0	0	0	0	16	08	33
<b>Visão racial</b>	03	03	04	74	03	0	01	0	01	03	01	93
<b>Visão feminina</b>	06	02	06	128	02	0	05	0	13	41	08	211
<b>Visão política</b>	01	0	02	135	04	05	02	04	02	24	16	195
<b>Romântica</b>	01	0	02	173	35	01	11	06	19	140	05	393
<b>Regional/nacional</b>	02	0	02	13	03	01	0	0	05	22	16	64
<b>Humor</b>	02	01	12	97	06	03	04	04	09	89	14	241
<b>Herói</b>	0	0	0	06	07	0	0	0	01	09	03	26

<sup>16</sup> Tabela cedida pela minha orientadora, professora Martha Abreu.

## Lista de Fontes

### I. Músicas de Sinhô gravadas pela Casa Edison\*

1. A favela vai abaixo
2. A medida do Sr. do Bonfim
3. A rolinha do sertão (assim é que é)
4. Alegria de caboclo
5. Alta madrugada (Adão na roda)
6. Amar a uma só mulher
7. Amor de poeta
8. Amor sem dinheiro
9. Amostra a mão
10. Ave de Rapina
11. Bem que te quero
12. Bem te vi
13. Benzinho
14. Burucutum
15. Cabeça de ás
16. Cabeça de Promessa
17. Caiçaras
18. Cais Dourado
19. Caneca de Couro
20. Canjiquinha Quente
21. Cansei
22. Carga de Burro
23. Carinhos do vovô
24. Casinha de sapê
25. Cassino Maxixe
26. Cauã
27. Chequerê
28. Como se gosta
29. Confessa, meu bem
30. Confissões de amor
31. Corta saia
32. Dá nele
33. De cartola e Bengalinha
34. Deixa deste costume
35. Deus nos livre do castigo das mulheres
36. Dor de cabeça
37. Eu ouço falar (seu Julinho)
38. Eu queria saber
39. Fala baixo
40. Fala, meu louro
41. Festa da seringá
42. Gosto que me enrosco
43. Já é demais
44. Jura
45. Mal de amor
46. Maldito costume
47. Miçanga
48. Minha Branca
49. Não posso me amofinar
50. Não quero saber mais Dela
51. Não sou Baú
52. Nossa Senhora do Brasil
53. O rosa
54. O bobalhão
55. O pé de Anjo
56. Ora vejam só
57. Papagaio Louro
58. Papagaio no poleiro
59. Porque será?
60. Que vale a nota sem o carinho da mulher?
61. Quem fala de mim tem paixão
62. Quem são eles? (Bahia terra boa)
63. Recordar é viver
64. Reminiscências do passado
65. Sabiá
66. Sai da raia
67. Salve-se quem Puder
68. Samba dos caiçaras
69. Saudade da choça
70. Se meu amor me vê
71. Segura o boi
72. Sem amor
73. Só por Amizade
74. Sonho de gaúcho
75. Sou da fandanga
76. Virou bola
77. Viva a Penha
78. Volta a Palhoça

---

\* O ano de gravação, nome dos intérpretes e gênero musical das canções constam na tabela de temas, em anexo.

## II. Autores memorialistas:

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª ed. (rev. e ampl.), 1981.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

CARDOSO, Júnior Abel. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba, Revivendo, 1998.<sup>17</sup>

ELEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, FUNART, 2ª ed, 1978.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1962.

AUGUSTO, Sergio (org.). RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2008.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, vol. 1, 1964.

---

<sup>17</sup> A obra é composta por livro com ilustrações e CD.



## Bibliografia

1. ABREU, Martha. *Eduardo das Neves (1874-1919): histórias de um crioulo malandro*.<sup>18</sup>
2. \_\_\_\_\_. “Mello Moraes: festas, tradições populares e identidade nacional”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
3. \_\_\_\_\_. “Outras histórias de Pai João”: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. In: *Afro-Ásia*, n.31, p. 235-276, Salvador, 2004.
4. \_\_\_\_\_. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). In: *Revista Tempo*, n.16, 2004.
5. \_\_\_\_\_ e DANTAS, Carolina. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 12 out. 2006.
6. \_\_\_\_\_ e MARZANO, Andrea. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 25 jun. 2007.
7. \_\_\_\_\_ e SOIHET, Rachel. (orgs) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, FAPERJ. Casa da palavra, 2003.
8. ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 2004.
9. ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil*. Revista Territórios e Fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História, UFMT, v. 2, n.2, jul./dez. 2001.
10. ANSART, Pierre. *História e memória dos ressentimentos*. In: RESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, UNICAMP, 2001, p. 15 a 36.
11. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A trajetória da pesquisa na Sociologia*. Estudos Avançados, vol.8, nº 22, São Paulo set/ dez, 1994.

---

<sup>18</sup> “Este artigo está inserido em minha pesquisa, financiada pelo CNPq, sobre ‘Festas e músicas populares na formação da identidade nacional brasileira’. Parte dele encontra-se em um texto mais longo, ainda no prelo, intitulado: ‘Mulatas, Crioulos e Morenas: hierarquias raciais, relações de gênero e identidade nacional nas canções de amor do pós-abolição. Sudeste do Brasil, 1890-1920’.” Nota da autora.

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000300040](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300040). Acesso em 26/ 05/ 2010.

12. ARRUTI, José Maurício. Introdução. In: Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola. Bauru, Edusc, 2006, p. 25-48.
13. ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. From slave to popular culture: The formation of afro-brazilian art forms in nineteenth-century Bahia and Rio de Janeiro. In: *Iberoamericana: América Latina - Espana – Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Nueva Época, nº 12, Año III, p. 159-175, diciembre 2003.
14. BARROS, José D' Assunção. *O campo da história*. Rio de Janeiro, Vozes, 2008.
15. BARROS, Orlando. *Corações De Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005.
16. BOCCARA, Guillaume. Mundos nuevos em las fronteras del nuevo mundo: relectura de los procesos coloniales de etnogénesis, etnificación y mestizaje en tiempos de globalización. *Mundo nuevos nuevos tempos, revista eletrônica*, Paris, nº 1, 2001 (www.ehess.fr/cerma.revuedebates.thm)
17. BOUDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
18. BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.
19. \_\_\_\_\_. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
20. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Petrópolis, Vozes, (2ª ed.), 1996.
21. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2006.
22. CARLOS, Manoel. Regionalismos polêmicos: Leonardo Mota x Monteiro Lobato. *Revista Singular*. Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, nº 25, out. 2008, p. 27 – 30.
23. CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Estudos históricos*, nº 16, 1995.
24. \_\_\_\_\_. *Roger Chartier. A História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL, 1990, p. 134.
25. CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo, Annablume, 2004.

26. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
27. \_\_\_\_\_. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005. p. 547 a 587.
28. \_\_\_\_\_. Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Salvador, Afro-Ásia, nº 38, 2008, p. 179-210.
29. CUNHA, Olívia Maria Gomes da e GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Quase-cidadão*. Rio de Janeiro, 2007.
30. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
31. \_\_\_\_\_. *O que faz o Brasil, Brasil: a questão da identidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
32. DE JONG, Ingrid. "Introducción". Dossier Mestizaje, etnogénesis y frontera. En *Memória Americana Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, 2005, v. 13, p. 9-19.
33. DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo, Boitempo, 2000.
34. FENERICK, José Adriano. Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo, Annablume. Fapesp, 2005.
35. FERREIRA, Jorge (org). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
36. \_\_\_\_\_. A Cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p.180-195, 1990.
37. FERREIRA, Marieta de Moraes (org). *História oral e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.
38. \_\_\_\_\_. *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1994.
39. \_\_\_\_\_. *Entre a memória e a história*. Rio de Janeiro, João Goulart, 1998.
40. \_\_\_\_\_. *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2000.
41. \_\_\_\_\_. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2002.

42. FRENANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Ed Global, 2007.
43. FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e o seu tempo*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino/ Sapucaí, 2002.<sup>19</sup>
44. GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Informação, 1996.
45. GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34, 2001.
46. GOMES, Angela de Castro. Gilberto Freyre: alguns comentários sobre o contexto historiográfico da produção de Casa grande e senzala. In: *Remate de Malês*. São Paulo, IEL/ UNICAMP, n° 20, p. 47-57, 2000.
47. \_\_\_\_\_. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77.
48. \_\_\_\_\_. *POLÍTICA: história, ciência, cultura etc.* [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <bianca.miucha@hotmail.com> em 30 de abril de 2006.<sup>20</sup>
49. \_\_\_\_\_ e FERREIRA, Marieta de Moraes. Primeira República: um balanço historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 4, p. 244-280, 1989.
50. GRIN, Mônica. Rigor sociológico e estudos sobre negros. In: MAIO, Marcos Chor e BÔAS, Claudia Villas. *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Rio Grande do Sul, Ed. Da Universidade, 1999.
51. HALL, Sturat. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
52. \_\_\_\_\_. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 2, n° 24, p. 65-75, 1996.

---

<sup>19</sup> A obra, uma produção patrocinada pelo Centro Petrobrás de Música Brasileira com produção técnica da Biscoito Fino/ Sapucaí, é composta pelo volume que consta na referência mais 15 CDs com gravações da Casa Edison entre 1902 e 1950, 5 CD-Roms com partituras e informações históricas e documentais e 4 foto-CDs que acompanham o livro (CDs: HIME, Joana. *Memórias musicais: Casa Edison*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2002). O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o Instituto Moreira Salles (IMS) têm um exemplar desta documentação em seus respectivos acervos.

<sup>20</sup> Este texto foi escrito para minha prova de aula no concurso público para professor titular de história do Brasil da Universidade Federal Fluminense, realizado em 14 de dezembro de 1995. A banca era composta pelos professores titulares Ronaldo Vainfas (presidente), Maria Odila Leite da Silva Dias, Helga Piccolo, Joana Pedro e Gilberto Velho. Nota da autora.

53. HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
54. \_\_\_\_\_ e PRICE, Richard. O modelo do encontro, Contato e fluxo socioculturais nas sociedades escravocratas. In: \_\_\_\_\_. *O nascimento da cultura afro-americana*. Rio de Janeiro, Pallas, 2003, p. 25-58.
55. HIME, Joana. *Memórias musicais: Casa Edison*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2002.<sup>21</sup>
56. LE GOFF, Jaques. *História e memória*. São Paulo, UNICAMP, 1990.
57. LOPES, Antonio Herculano. Do pesadelo ao sonho da perda da cor. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.7, n 11, p. 37-50, jul.-dez. 2005.
58. MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
59. MATTOS, Marcelo Badaró. *E. P. Thompson no Brasil*. Comunicação apresentada no 4º Colóquio Marx e Engels, UNICAMP, Campinas, 8 a 11 de novembro de 2005. <http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT2/gt2m5c4.pdf>. Acesso em 03/06/2010.
60. MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, nº 25, out 2007. Acesso em 26/ 09/ 2009. (<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>).
61. MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº 39, p.203-221, 2000.
62. \_\_\_\_\_. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.
63. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
64. NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.
65. \_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007.

---

<sup>21</sup> A obra é composta por 15 CDs e um folheto explicativo e encontra-se disponível para consulta no Centro Cultural Banco do Brasil e no Instituto Moreira Salles.

66. \_\_\_\_\_. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
67. \_\_\_\_\_ e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000, p. 167-189. ISSO 0102-0188 Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010201882000000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882000000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 02 Mai 2006.
68. NEVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
69. PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online], 2003, vol.22, n.1, pp. 81-113. Acesso em 15/ 08/ 2010: <<http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>
70. POLONI-SIMARD, Jacques. Redes y mestizaje: propuestas para el análisis de la sociedad colonial. In: BOCCARA, Guillaume e GALINDO, Sylvia G, eds. *Lógica mestiça em América*. Temuco, Chile, Instituto de Estudios Indígenas, 1999, p. 113 – 137.
71. POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo, Unesp, 1998.
72. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 2001.
73. SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura. (orgs.) *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fiocruz. Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
74. SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história*. São Paulo, Unesp, 1992.
75. SODRÉ, Muniz. *Samba: O dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.
76. SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
77. \_\_\_\_\_; BIACALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural e ensino da História*. Rio de Janeiro, Mauad, 2005.
78. THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

79. \_\_\_\_\_. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
80. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
81. TRAMONTE, Cristina. *O samba conquista passagem*. Petrópolis, Vozes, 2001.
82. TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
83. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. UFRJ, 1995.
84. VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.7, n 11, p. 159-172, jul.-dez. 2005.
85. \_\_\_\_\_. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.
86. WADE, Peter. Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n.1, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0101546X2003000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0101546X2003000100007&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 17 Jul 2007.
87. WEBER, Max. Relações comunitárias étnicas. In: *economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. v 1, Brasília, Ed. da UNB, 2004.
88. WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História, São Paulo, USP, nº 157, 2007, p. 55-72.