



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A TRINDADE DA MÚSICA POPULAR (AFRO)BRASILEIRA
– JOÃO DA BAIANA, DONGA E PIXINGUINHA:
REDIMENSIONAMENTOS DAS CONTRIBUIÇÕES DAS
MATRIZES AFRICANAS NA FORMAÇÃO DO CHORO E DO
SAMBA**

JOÃO CARLOS DE SOUZA PEÇANHA

BRASÍLIA

3 DE DEZEMBRO DE 2013

JOÃO CARLOS DE SOUZA PEÇANHA

**A TRINDADE DA MÚSICA POPULAR
(AFRO)BRASILEIRA – JOÃO DA BAIANA, DONGA E
PIXINGUINHA: REDIMENSIONAMENTOS DAS
CONTRIBUIÇÕES DAS MATRIZES AFRICANAS NA
FORMAÇÃO DO CHORO E DO SAMBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música “Música em Contexto” da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

BRASÍLIA

3 DE DEZEMBRO DE 2013

JOÃO CARLOS DE SOUZA PEÇANHA

**A TRINDADE DA MÚSICA POPULAR
(AFRO)BRASILEIRA - JOÃO DA BAIANA, DONGA E
PIXINGUINHA: REDIMENSIONAMENTOS DAS
CONTRIBUIÇÕES DAS MATRIZES AFRICANAS NA
FORMAÇÃO DO CHORO E DO SAMBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música “Música em Contexto” da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

Prof. Dr. Adeilton Bairral

Prof. Dr. Gustavo de Castro

Aprovada em 17 de dezembro de 2013

Dedico esta dissertação aos meus ancestrais – que me permitiram estar hoje na Academia. Pra mim é uma honra aprender – com seus sopros e inspirações – um pouco mais sobre a nossa cultura negra – afro-brasileira. Àse!

AGRADECIMENTOS

A lista é grande. Mas, inclusive pelo tema e pelo que essa dissertação trata, eu não poderia deixar de citar a...

Adupé Iowó, OLÓÒRUN!

Agô! Peço licença a todos os Orixás...

Laró yè!, Èsù, ê Mojubá!

Eèpàà bàbá! Eèpàà èé, ÒÒSÀÁLÁ!

Odô iá, Odofeyàagba, YÉMÁNJÁ!

Atotó, OBALÚWÀIYÉ!

Òkè aro, ÒSÓÒSÌ!

Ewé ó, ÒSÓNYNÌN!

Ògún yé! ÒGÚN!

Ká wòóo, ká biyè si, SÒNGÓ!

Eparrei, YÁNSÀN!

Sálùba, NÀNÁ!

Aróbò bo Yi, ÒSÙMÀRÈ!

Lòògún, LÒGUNÈDE!

Oni, Ibejis!

Rora yèyé o, ÒSÚN!

Eèpààbàbá, ÒRÚNMÍLÀ – IFÁ!

Saravá a Umbanda!

Laroiê, Exu, ê Mojuba!

Laroiê, Seu Tiriri. Laroiê, Seu Veludo! Laroiê, Seu Tranca Ruas das Almas! Laroiê , Seu Exu Caveira! Laroiê, Seu Tatá Caveira! Laroiê, Seu Zé Pilintra! Laroiê, Seu Zé Caveira! Laroiê, Dona Maria Padilha das Almas! Laroiê, a moça que me cuida! Agradeço pelo cuidado e proteção – para as coisas desse e dos outros planos! Obrigado por estarem me acompanhando nessa jornada! Laroiê, ê Mojubá!

Saravá, meus benditos Pretos e Pretas Velhas!

Saravá Pai Joaquim de Aruanda! Saravá Pai João da Bahia! Saravá Pai João de Aruanda! Saravá, Pai Fernando da Guiné! Saravá Pai Benedito de Aruanda! Saravá o bendito Preto Velho que me cuida! “Quem pede às almas, as almas ‘dá’”! Adorei as Almas, é ouro só!

Okê, Caboclo!

Okê, Seu Trovão da Mata! Okê, Seu Taquari! Okê, Seu Arariboia! Okê, Seu Jupiará! Okê, o caboclo que me guia! Obrigado pela força e coragem! Salve a aldeia de caboclos! Okê arô!

Oni Ibejada!

Salve as crianças! Oni, Joãozinho! Oni, Ibejada!

Agradeço também:

À minha mãe, Assunção, e meus irmãos, Luis Guilherme e Gustavo Henrique (além da Babi - a “irmã” que ganhei!) – pelo amor e paciência com alguém tão diferente, mas nem por isso menos apaixonado por eles. À Ludmila – princesinha que me deu tanta alegria e despertou tanto amor, mesmo tendo ficado tão pouco entre nós. Ao meu pai, Antônio Henrique - por todo o apoio e por, mesmo de longe, zelar pela minha caminhada e amadurecimento. Aos meus avôs, Reinaldo e Osmar (*in memmorian*). E às minhas avós Jupyra e Socorro. Pelas orações e acolhimentos.

Aos meus demais familiares, primo(a)s, tio(a)s e agregados pela renovação da alegria. (Em especial ao primo-irmão Bruno [*in memmorian*]), Diogo e Heitor!

Aos amigos e amigas da Academia – pelo estímulo constante à pesquisa!

Aos amigos e amigas de outros espaços: pelos ensinamentos diários, e pela paciência com os momentos em que tive de me ausentar! Vocês são mais do que especiais!

Aos meus amigos e amigas, irmãos e irmãs de som – pela convivência, aprendizado, conversas, viagens, palcos, rodas e horas de boa música noite afora. Sou fã de todos vocês.

(Não posso citar todos, mas... Obrigado, JB , André e Gláuber – pelos sons, sinucas e cervejas; Uila – pelas conversas e conselhos; Dani – pelas poesias; Gabi – pela revisão impecável e generosa; Rafael dos Anjos – por existir na minha vida; Maurício – por ser parceiro mesmo nas correrias; SambasDF – pelo acolhimento e pelo espaço para as minhas colunas musicais...)

Em especial:

Ao Terreiro Pai Joaquim de Aruanda – onde tudo começou! Não sei o que seria de mim sem esse Ilê! Obrigado aos amigos e amigas, em especial: Babá Paulo Roberto, à Ana Nery, Luciano, Ana, Felip, Luciana, Amanda, Larissa... Obrigado por serem minha família no Santo, por cuidarem e ensinarem esse filho de pomba! Obrigado, Umbanda! Axé!

Pai Wanderlei – pelos Axés no Rio, que me fortaleceram e prepararam pra muita coisa, para além dessa pesquisa!

Elton – Por seu conhecimento e disposição em, generosamente, compartilhar seus conhecimentos para contribuir com essa pesquisa! Salve essa mão de couro!

Rafael dos Anjos – por ser mais que um amigo, um irmão! Você é professor na vida! Certeza que viemos no mesmo navio! Obrigado pela entrevista! Obrigado pelas Rodas, macumbas, batucadas, melodias e harmonias – no Rio e em Brasília!

E a Ricardo Dourado – meu paciente orientador, que aceitou me ajudar a iniciar a caminhada dessa pesquisa, que não se encerra nesse trabalho!

A todos e todas da minha vida: Axé! Muito obrigado! Axé!

Chama que o samba semeia
A luz de sua chama
A paixão vertendo ondas
Velhos mantras de Aruanda
Chama por Cartola, chama
Por Candeia
Chama Paulo da Portela, chama,
Ventura, João da Gente e Claudionor
Chama por mano Heitor, chama
Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama,
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com Fome e Padeirinho
Chama Nelson Cavaquinho Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Cabegal
Chama por mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama Mano Décio
Chama meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaiade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba
Chama, chama, chama

(FARIA, Paulo Cesar Baptista de. (Paulinho da Viola); OLIVEIRA, Paulo Benjamim de. (Paulo da Portela). *Bebadachama (Chamamento)*. In: Paulinho da Viola. *Bebadachama*. São Paulo: BMG/RCA, 1997. CD duplo. Gravado ao vivo no Tom Brasil - SP, em maio de 1997.)

RESUMO

Esta pesquisa pretende, de uma maneira geral, iniciar um trabalho de redimensionamento da contribuição da matriz africana, da cultura afro-brasileira, na música popular brasileira. Discute conceitos próprios da cultura afro-brasileira, como a Roda, a polirritmia e a relação corpo/música. Para tal, busca focalizar a biografia e a relação dos membros do que chamamos *A Trindade da Música Popular Brasileira*. João da Baiana, Donga e Pixinguinha eram amigos desde a infância, e se tornaram também parceiros musicais por toda a vida. Cada um dos membros dessa trindade acabou se destacando em uma expressão cultural particular – embora a parceria envolvesse a atuação dos três em todos os gêneros, inclusive os mais afeitos aos companheiros. João da Baiana gravou diversos *pontos* e *curimbas*, as chamadas Macumbas. Donga se destacou como compositor e músico dedicado ao Samba. E Pixinguinha foi o grande responsável pela sistematização e consolidação de sua forma e linguagem. Através da relação e da obra dos membros da Trindade, discute-se as fronteiras entre esses gêneros – e as características afro-brasileiras que teriam sido silenciadas em suas musicalidades.

Palavras-chave: Samba. Choro. Macumba. Polirritmia. África. Brasil.

ABSTRACT

This research intends, in general, begin a redimensioning of the African matrix contribution, of the afro-brazilian culture in the popular brazilian music. Discusses the afro-brazilian concepts, such as Roda, polyrhythm and the relation between body/music. To this end, gives high priority to the biography and the relationship between members of the so-called *The Trinity of the Popular Brazilian Music*. João da Baiana, Donga and Pixinguinha were friends since their childhood and became musical partners for the rest of their lives. Each one of them had been noticed in a particular cultural expression – even though they got involved in all the genders, including the favourite gender of each of them. João da Baiana recorded a lot of *pontos* and *curimbas*, the so-called *Macumbas*. Donga got noticed as a songwriter and musician dedicated to *Samba*. And Pixinguinha was the largely responsible for systematization and consolidation of the Samba's form and language. Through the *Trinity of the Popular Brazilian Music*'s relationship and works, we discuss the line between these genders – and the afro-brazilian characteristics that would be silenced in their musicality.

Keywords: Samba. Choro. Macumba. Polyrhythm. Africa. Brazil

SUMÁRIO

Anacruse pra Introdução	10
Introdução	12
A pesquisa	16
Alguns conceitos.....	19
Metodologia e Organização do trabalho.....	23
Capítulo I – Matriz Africana	26
A pequena África na Capital Federal e suas Lideranças	26
A importância da Roda.....	30
Breve discussão acerca do caráter rítmico na música da matriz africana.....	38
Capítulo II – João da Baiana	41
Infância, socialização e formação musical.....	41
As casas das Tias Baianas – lugar de prática, transmissão e resistência.....	44
Instrumentos e instrumentações, limites e fronteiras entre as manifestações culturais...47	
Análise das gravações.....	51
Capítulo III – Donga	62
Infância, socialização e formação musical.....	62
Festas, reuniões, os primeiros Ranchos e Blocos.....	66
<i>Pelo Telefone</i> , questão da autoria e outras polêmicas.....	71
Festas das Tias Baianas: Influências, fronteiras e limites musicais.....	75
A relação coreografia/expressão musical.....	77
Análise das gravações	81
Capítulo IV – Pixinguinha	87
Infância, socialização e formação musical.....	87
A Pensão Vianna, contatos musicais e as primeiras atuações profissionais.....	92
Religiosidade, consolidação na música e polêmicas.....	94
Pixinguinha pelo Brasil e pelo mundo: Os Oito Batutas, O Maxixe e o corpo na musicalidade dos Batutas.....	96
Uma (possível) influência do Jazz, a linguagem musical de Pixinguinha e sua importância para o Choro.....	101
Análise da gravação de <i>Cochichando</i> – aproximações e influências.....	107
Conclusões	114
Anexo I – Partitura de <i>Cochichando</i>	119
Referências	120

ANACRUSE PARA INTRODUÇÃO

Esta pesquisa diz respeito, antes de tudo, ao resgate e quitação de uma dívida – contraída ainda na graduação deste pesquisador. Embora já atuasse como músico, e já até ensaiasse algumas pesquisas informais, acabei buscando o curso de Ciências Sociais da Universidade de Brasília – como alternativa à inexistência de um curso em música popular nessa universidade. Após pensar em me dedicar à Sociologia da Violência, acabei reencontrando a música em um programa de Iniciação Científica, pelo qual vim a pesquisar o Samba em Brasília, sob a rubrica de Sociologia da Arte/Cultura. A conclusão da pesquisa foi de que o Choro possuía papel fundamental na construção estética e social desse Samba – e a pesquisa sobre os dois gêneros se tornou o tema da minha monografia de bacharelado em Sociologia (PEÇANHA, 2008 e 2009).

A dívida, no entanto, se apresentou e acabou ficando pendente. Após constatar a questão que motiva esse trabalho – o desequilíbrio nas análises, algumas lacunas e dissimulações acerca da contribuição da matriz africana na construção da música popular brasileira – acabei não tendo tempo hábil (e/ou maturidade) para desenvolvê-la na pesquisa de graduação. Dessa questão central acabou derivando outras, de viés sociológico e musicológico, que também não foram devidamente abordadas até então: a questão racial no Brasil, e a forma como a tentativa de manutenção do *status quo* se apresentou também nos domínios da cultura popular, da relação com a religião e a música de matriz afro-brasileira e a cultura das elites.

Após ingressar no programa de Pós Graduação Música em Contexto, pela mesma universidade, uma reviravolta se deu no sentido de quitar o débito. Inicialmente, a pesquisa a ser desenvolvida seria sobre as nuances sonoras resultantes na prática do Choro em diversas cidades e contextos pelo Brasil. Mas um artigo sobre Pixinguinha e a Velha Guarda mudou o tema dessa dissertação, às vésperas da qualificação.

O resultado é esta pesquisa, que será devidamente introduzida nas linhas seguintes. Gostaria apenas de fazer mais uma observação antes de partirmos para a discussão desse trabalho.

Existe uma recomendação antiga, que gerou certo senso-comum dentro da Academia, de que o pesquisador deve se manter distanciado do seu objeto de análise – quase asséptico, como se pudesse ser contaminado. No outro extremo, não foram poucos os que se dedicaram a pesquisar determinados objetos e acabaram se “convertendo”, tornando eles e elas “nativos” – muitas vezes tentando esquecer suas origens acadêmicas.

Um importante sociólogo, discípulo de Bourdieu, chamado Loïc Wacquant. Em *Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe* (2002), Wacquant apresentou o que, para mim, é o meio termo desejado. Ao se integrar a uma comunidade negra americana, buscando pesquisar as relações de poder e identidade ali presentes, o pesquisador acabou ingressando numa academia de boxe. Tornou-se ele mesmo um *boxer*, e narrou as transformações ocorridas em seu corpo nesse percurso em seu corpo, assim como as mudanças em seus hábitos e sua forma de pensar. Realizou sua pesquisa, mas deixou-se levar pelo campo em um processo de integração que fez com que seu trabalho, mesmo sendo relativamente recente, se tornasse um clássico, um marco.

Ao decidir iniciar essa pesquisa, a referência de Wacquant veio à cabeça desse pesquisador. Ao contrário do francês que se tornou *boxer*, eu já havia incorporado o *habitus* de músico – por ter sido criado em meio às rodas dos dois gêneros –, e ainda outro surgiu pouco antes do ingresso nesse programa de mestrado: o da religião de orixá, a Umbanda, sob influências também do Candomblé.

Portanto, gostaria de deixar claro: esta pesquisa sobre música, sociabilidade, ancestralidade, religiosidade e afetividade afro-brasileira foi realizada por um pesquisador negro, de religião afro-brasileira, músico de Samba e Choro, que conhece sua ancestralidade e se orgulha dela. Os pontos principais desse trabalho são aqui inegavelmente defendidos de forma apaixonada por esse pesquisador –, porém, sem esquecer que a melhor forma de fazer essa argumentação é embasando tudo isso de forma criteriosa, seguindo as regras da investigação científica, e as ferramentas da sociologia, antropologia, musicologia e etnomusicologia.

INTRODUÇÃO

A união entre João da Baiana, Donga e Pixinguinha – chamada pelo sambista Martinho da Vila (FERREIRA, 2012) de “Santíssima Trindade da Música Popular Brasileira”¹ – fora especialmente fecunda. Uma obra vasta pode ser verificada em nome dos três, inclusive com inúmeras parcerias entre eles. Mais de sessenta anos de amizade e de música, sempre ligados às tradições afro-brasileiras.

A influência da cultura africana e indígena se deu de diversas formas na construção da cultura nacional brasileira. Embora o argumento modernista tenha afirmado o Brasil como um cadinho cultural, produto de três troncos específicos – luso-europeu, indígena e africano –, fica evidente que a distribuição das contribuições fora desigual na cultura, especialmente se considerarmos as assimetrias populacionais e na distribuição de poder.

A contribuição européia é, por ser considerada mais formalizada, a mais simples de ser dimensionada. Cultura tipicamente letrada, inclusive na música, as instituições dedicadas à propagação da cultura dessa procedência são as mais comuns. Igrejas, bibliotecas com grandes obras do ocidente, universidades são alguns exemplos dessas instituições. No que diz respeito à música: conservatórios tradicionais, escolas de música diversas, podem ser citados.

Já a contribuição dos indígenas e negros, inclusive por terem sido considerados “contribuições menores”, “populares”, sem o “rigor da erudição”, quase nunca são dimensionados de forma adequada. Esse fato se agrava pelo pouco número de instituições dedicadas a propagação desses valores, inclusive por se tratarem de culturas essencialmente orais. As expressões religiosas e culturais desses grupos foram, século após século, reprimidas e, por vezes, totalmente proibidas.

Vianna descreve em *O Mistério do Samba* (1995) como o encontro entre músicos populares, acadêmicos e artistas ligados ao Movimento Modernista – e, posteriormente, o aporte do Estado – serviu para forjar aquela que passou a ser

¹ Aqui aproveitaremos a referência elogiosa feita por Martinho da Vila. Mas substituiremos o termo “Santíssima Trindade” – de inspiração (excessivamente) católica, para apenas “Trindade” – elemento bastante comum aos cultos e ritos das matrizes africanas.

considerada a Cultura Nacional, e seus símbolos por excelência. Dessa forma, segundo o autor, o Samba teria sido eleito a música nacional por excelência. Tal encontro também foi abordado por Travassos em *Modernismo e Música Brasileira* (2000).

Foi essa necessidade de criar uma identidade nacional que, futuramente, acabou por fazer com que o Samba fosse alçado à categoria de música nacional por excelência, símbolo do Brasil, motivo de orgulho, para brasileiro e turista verem.

A transformação do Samba, de música espúria para símbolo nacional, ocorreu mediante interações, sínteses e suposições com elementos outros. Assim o Samba buscou ser aceito. E esses elementos eram de origem, majoritariamente, branca. No entanto, a discriminação não acabou. Em *Parece, mas não é: a dissolução é uma estratégia para perpetuar a diferença* (Vianna, 1995: 91), Vianna cita Peter Fry e Roberto Da Matta, que afirmam que a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais acabam por tornar mais camuflados os mecanismos da exploração social e política, dissimulando a dominação racial, tornando mais difícil qualquer ação que vise a mudar essa estrutura.

Assim, dissolver o africanismo do Samba em algo mais amplo – a brasilidade – não significa simplesmente absorver essa influência negra, mesclando-a com outras (branca, índia etc.). Não se trata de buscar um denominador comum e extinguir as diferenças. Ao contrário, as diferenças passam a ser marcadas através de um convívio sem separações, que permite diversos tipos de interações (e sínteses) entre as mesmas, porém sem subverter a ordem de dominação. O que é negro continua a ser facilmente rotulado – e por vezes, estigmatizado – como tal. A novidade se dá na ampliação do alcance dessas negritudes.

Com a eleição das expressões populares a serem estrategicamente valorizadas, outras manifestações menos interessantes de serem valorizadas – e/ou menos “toleráveis” – acabaram por ficar ainda mais “obscurecidas”.

Embora a contribuição da matriz africana² na música brasileira ocorra desde que aportaram os primeiros africanos em território nacional, essa nem sempre fora valorizada. Somente a partir da investida modernista no sentido de criar a identidade nacional – capaz de gerar a coesão e o sentimento de pertencimento dos indivíduos a uma nação – é que esse panorama se alterou (TRAVASSOS, 2000).

Com a idéia de que somente de posse desse sentimento identitário seria possível ao Brasil galgar novos patamares de desenvolvimento e modernidade, os artistas e intelectuais ligados ao movimento modernista (e posteriormente, também o Governo Federal de Getúlio Vargas) foram buscar na cultura popular – especialmente aquela fortemente influenciada pela matriz africana – os símbolos e “orgulhos” necessários a essa identidade em construção.

O Rio de Janeiro, então Capital Federal, foi o cenário no qual se desenrolaram as negociações (formais e informais) entre os membros da elite (intelectuais e artistas) e os populares (especialmente músicos negros) para a construção dessa identidade nacional. Tal momento da história fora muito bem descrito por Vianna, em *O Mistério do Samba* (1995). Esses contatos entre classes não eram incomuns na então Capital Federal, muito embora algumas “distâncias seguras” não fossem prescindidas por parte das elites.

Como resultado veio, a eleição de símbolos étnico-raciais que, uma vez ressignificados, supostamente deixaram para trás suas histórias de discriminação e preconceito para serem colocados no posto de símbolos nacionais, orgulhos de um Brasil que se encontrava em pleno desenvolvimento e modernização. O Samba tornou-se a música nacional por excelência; a feijoada, o prato típico brasileiro.

No entanto, o novo posicionamento destes símbolos só fora possível mediante uma seleção dos elementos que os compunham, uma “adequação” da essência desses símbolos – com o objetivo de torná-los realmente adequados às suas novas funções. É possível verificar o percurso que o Samba mais antigo (que possuía fórmula rítmica parecida com a do Maxixe, e era profundamente influenciado pelas tradições baianas) percorreu até o surgimento do Samba adequado ao *status* de símbolo nacional: o chamado “Samba do Estácio” (versão carioca, cunhada pela turma do Estácio – Ismael

² Embora seja utilizada ao longo do trabalho a expressão “matriz africana” não temos a inocência de imaginar que a África influenciou as tradições brasileiras de forma linear e uniforme. Sem dúvida, foram inúmeras as contribuições de diversas nações africanas (matrizes) na construção do que aqui chamo de “matriz africana”. No entanto, optei por deixar a expressão no singular, embora ela pretenda abarcar toda a pluralidade oriunda dessas diversas matrizes. Tal escolha se deu como uma escolha de abordagem, por entendermos que, se já não é reconhecida devidamente a influência da África (de maneira genérica), convém consolidar os argumentos para esse fim. Em pesquisas posteriores, essa “matriz africana” necessariamente se revelará como “matrizes” também nessas páginas.

Silva, Noel Rosa, entre outros). Essa transformação foi muito bem relatada e problematizada por Sandroni em *Feitiço Decente* (2001).

Esse tipo de adequação visou transformar os símbolos étnico-raciais em ferramentas perfeitas: capazes de integrar os populares (que reconheciam elementos de sua cultura naqueles símbolos) com os membros das elites (que observavam aqueles símbolos com o mesmo “distanciamento *blasé*” praticado pelos europeus em seus olhares aos populares subdesenvolvidos), arranjando o cenário capaz de sustentar os famosos mitos da “Democracia Racial” (proposta por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (FREYRE, 1996), obra publicada em 1933) e do “homem cordial” (proposto por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1990), obra publicada em 1936)³.

É importante frisar que dissolver o africanismo em algo mais amplo – a brasilidade – não significa simplesmente absorver essa influência negra, mesclando-a com outras (branca, índia, etc.). Não se trata de buscar um denominador comum e extinguir as diferenças. Ao contrário, as diferenças passam a ser marcadas através de um convívio sem separações, que permite diversos tipos de interações (e sínteses) entre as mesmas, porém sem subverter a ordem de dominação. O que é negro continua a ser facilmente rotulado – e por vezes, estigmatizado – como tal. A novidade se dá na ampliação do alcance dessas negritudes.

Inclusive, com a eleição das expressões populares a serem estrategicamente valorizadas outras manifestações menos interessantes de serem valorizadas – e/ou menos “toleráveis” – acabaram por ficar ainda mais “obscurecidas”. Portanto, a eleição do Samba ao *status* de música nacional por excelência significou a tentativa de “dominação” de uma manifestação popular – no sentido inclusive de evitar maiores alcances ou “enegrecimento” de outros gêneros.

Esses processos de seleção de elementos e adequação dos novos símbolos identitários foram tratados pela Academia, pelo menos em sua maior parte, sem a devida problematização e o correto dimensionamento. É necessário levar em consideração elementos do próprio Samba que foram deixados de lado em seu momento de definição como símbolo nacional, especialmente em sua relação com outros gêneros

³ É evidente que existem releituras mais atuais das obras de Freyre e Holanda. No entanto, tais alegorias teóricas criadas por eles foram responsáveis, antes de se sujeitarem a qualquer reinterpretação, por formar um arcabouço teórico que tornou possível a criação de crenças úteis ao projeto de Nação Brasileira dos Modernistas e do Governo Federal da época. Crenças essas que, se por um lado tornavam possível tal projeto nacionalista, por outro acabavam servindo para selecionar quem, de fato, fazia parte dessa nação.

e manifestações da cultura afro-brasileira. Embora tais fatos tenham sido abordados por diversos autores, não fora encontrado um estudo que dimensione a contribuição musical da matriz africana para além dos “registros oficiais”.

A Pesquisa

Esta pesquisa pretende, de uma maneira geral, redimensionar a contribuição da(s) matriz(es) africanas, da(s) cultura(s) afro-brasileira(s), na música popular brasileira. Para tal, busca focalizar a biografia e a relação dos membros da “Trindade da Música Popular Brasileira”. Cada um dos membros dessa trindade acabou se destacando em uma expressão cultural particular – embora a parceria envolvesse a atuação dos três em todos os gêneros, inclusive os mais afeitos aos companheiros. João da Baiana gravou diversos “pontos” e “curimbas”, as chamadas “Macumbas”. Donga se destacou como compositor e músico dedicado ao Samba. Porém ambos foram, de certa forma, retirados da cena principal por uma figura cujo vulto tornou-se enorme: Pixinguinha. Este se dedicou, principalmente, ao Choro – tendo sido responsável pela sistematização e consolidação de sua forma e linguagem (CABRAL, 1997). É na relação entre essas três expressões musicais – Macumba, Samba e Choro⁴ –, analisadas também pela relação entre esses três músicos tão representativos de cada uma das expressões, que se desenvolveu este trabalho.

Após reunir diversas músicas da obra dos membros da Trindade, decidiu-se selecionar algumas das obras para que fossem analisadas nessa pesquisa. O principal critério para a escolha das músicas foi orientado, obviamente, no sentido de selecionar aquelas obras que seriam capazes de evidenciar de forma mais clara os aspectos das matrizes africanas em suas composições. Uma segunda seleção foi feita orientada por esse critério principal. Após esse clivo principal, buscou-se utilizar gravações oriundas de álbuns que reunissem a maioria dessas obras e que tivessem relevância e reconhecimento enquanto discos memoráveis, históricos. Nesse sentido, chegou-se ao corpo de obras que serão descritas e analisadas nesse trabalho.

⁴Como já deve ter sido notado, as palavras Macumba, Samba e Choro são grafados nesta pesquisa com a primeira letra em maiúsculo. Tal opção foi feita no sentido de evitar possíveis confusões entre os nomes das expressões musicais e suas obras. Por exemplo: Pixinguinha destacou-se no Choro (expressão), e seus choros (obras, músicas) são considerados clássicos do gênero.

Embora Pixinguinha tenha sido tratado de forma diferenciada pela mídia e por outros que se ligavam à música, ao que parece ele nunca deixou de prestigiar e de tratar os outros integrantes da Trindade como iguais. Trabalhou em conjunto com eles em *Os Oito Batutas*, assim como no projeto *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*.

Este último grupo, inclusive, protagoniza um vídeo que recebe especial atenção nesse trabalho. Trata-se do registro da apresentação do grupo na ocasião do aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo. Esse vídeo é fecundo para se pensar a relação que as expressões do universo afro-brasileiro mantinham entre si.

Descritas sempre de forma separada, aproveitando-se inclusive das descrições sobre a arquitetura da casa da Tia Ciata – Choro na varanda, Samba na cozinha e Macumba no quintal – (SODRÉ, 1998; MOURA, 1995), tal registro acabou por estimular o questionamento sobre as reais fronteiras e contatos entre manifestações como o Choro, o Samba (carioca e baiano) e a Macumba. E a relação desses músicos também com o universo afro-brasileiro, suas identidades, relações e posturas para com tal matriz cultural – em um período no qual vão sendo consolidados os valores e expressões de uma cultura nacional brasileira.

A partir disso, possibilita também o redimensionamento da matriz africana no Choro – gênero que comumente é considerado mais tributário dos gêneros de salão europeus, mesmo tendo tido o negro Pixinguinha como principal nome fundador.

A principal questão, geradora direta de pontos importantes discutidos nesse trabalho, diz respeito à superficialidade com que é tratada a contribuição da matriz africana não apenas para com o Samba – escolhido símbolo nacional –, mas também para com o Choro (nesse sentido, a Macumba aparece como o indesejado, que ora se apresenta nesses gêneros, embora se apresente também de forma autônoma).

A questão é de buscar o caminho para que se equilibre, através de um redimensionamento, o reconhecimento acadêmico acerca da contribuição da cultura afro-brasileira na construção desses gêneros nacionais. O que se percebe é que essa contribuição é sub-dimensionada, inclusive pelo fato de a Academia Brasileira fazer coro (não necessariamente no discurso, mas certamente na atitude) entre aqueles que assinam embaixo da declaração sobre o “Brasil Mestiço”, onde reina a “Democracia Racial” (FREYRE, 1996). Nesse sentido, não faria sentido falar de contribuições individuais dos principais troncos culturais que constituíram o Brasil: além de ir contra

o ideal pregado por Freyre, ainda revelaria um dos mecanismos de dissimulação do racismo e da discriminação.

Diante desse quadro de relações entre gêneros brasileiros, e seus principais representantes, surgem alguns questionamentos. O que possivelmente foi “silenciado” no Samba quando este fora eleito símbolo nacional? O que foi “silenciado” no Choro e na Macumba, tão próximos ao Samba nos espaços de exercício da cultura popular, quando este fora eleito gênero nacional por excelência? Por que foi o Samba – e não o Choro, ou mesmo a Macumba – o escolhido para desempenhar tal função?

O principal objetivo desta pesquisa é redimensionar a contribuição da Matriz Africana na música popular brasileira. Em especial, no que se refere a essa contribuição no Choro. Assim, espera-se ser possível problematizar as relações raciais a partir de um foco musical, ou seja, problematizar o negro e os valores afro-brasileiros nos contextos musicais do período delimitado. Pretende-se discutir os limites, fronteiras e relações entre as práticas musicais afro-brasileiras utilizando para tal uma análise da biografia, obra e relação entre os membros da Trindade. Pretende-se lançar luz também sobre a relação entre os gêneros – entendendo cada músico/indivíduo como sinédoque do gênero no qual possui maior destaque.

Além disso, evidências como o vídeo como de Thomas Farkhas (2010) – no qual Pixinguinha aparece tocando ao lado da Velha Guarda do Samba, e transitando musicalmente de uma interpretação de Choro para uma de Samba de roda, em um palco na ocasião do aniversário de 400 anos de São Paulo – sugere que as divisões entre gêneros da matriz africana não são tão estanques como aparecem descritas nos trabalhos até hoje, possuindo fronteiras tênues.

É também entendido como indispensável um redimensionamento do papel de João da Baiana e de Donga, assim como suas contribuições nesse período de formação da música popular brasileira.

Alguns Conceitos

Uma idéia presente musicologia já há algum tempo é a de que o “onde se pratica” é decisivamente importante na construção do objeto sonoro que se analisa. Tal contexto influenciaria o objeto sonoro e seu significado de forma decisiva. Nomes como Joseph Kerman (1987) e Tomlinson (1988), para citar alguns exemplos, demonstraram de alguma forma preocupação com essa questão em suas obras.

Anthony Seeger (2008) foi um dos autores a demonstrar maior preocupação com as influências do meio no estudo do objeto sonoro. No artigo intitulado *Etnografia da Música* ele reproduz um diagrama de seu avô Charles Seeger, com o intuito de mapear e observar de forma mais completa possível a ampla gama de influências sobre esses objetos.

Lara Filho, Silva e Freire (2011) citam Blacking e Béhague no que diz respeito à necessidade de se considerar aspectos musicais e não-musicais quando da análise de um processo musical. Blacking apresenta o conceito de ordem musical, que diria respeito não apenas a aspectos da música em si, mas influências anteriores, sociais e ambientais, que tornariam possível a construção musical. Os autores do artigo afirmam que essa ordem está consciente na apreensão dos chorões e afins acerca do Choro.

Sendo a ordem sonora dependente também de aspectos não-musicais dos contextos sociais, pertinentes a cada espaço, é possível supor que diferentes localidades alterariam aspectos na ordem musical das manifestações musicais, como o Choro e o Samba. Tais alterações locais agiriam em parte da ordem musical no sentido de dar cor local às interpretações e composições.

O conceito de identidade vem sendo discutido e estudado já há alguns anos, especialmente após o evidenciar de fenômenos que lhe diz respeito diretamente, como a globalização e o triunfo do império da economia de mercado. Os principais teóricos dessa temática são hoje Bauman (2001, 2003 e 2005) e seu conceito de identidade líquida; Castells (2000), para quem as identidades são múltiplas, construídas e fragmentadas; e Hall (2002 e 2003) e o conceito de identidades contraditórias, construídas e fragmentadas. Parece ser um consenso mínimo o caráter múltiplo, fragmentário e instável das identidades (que seriam construídas e não meramente obras casuais) em suas manifestações atuais, e que elas sejam estudadas nos planos macro ou micro-sociológicos.

A noção de identidade deve ser entendida aqui como aquilo que dá coesão a um grupo. O indivíduo, com sua autorrepresentação, percebe-se como pertencente a um grupo na medida em que compartilha com outros membros dessa comunidade um corpo de sentidos. Logo, no percurso de construção da identidade nacional brasileira, a partir da apropriação de manifestações da cultura afro-brasileira, popular, houve necessariamente uma convergência que possibilitou com que sentidos identitários de um grupo específico fossem elevados – muito embora de forma “controlada” – a toda a sociedade.

O caráter múltiplo das identidades possibilita ainda que fossem mantidas as distâncias, na medida em que os indivíduos em suas diferentes classes sociais se apropriaram dos novos símbolos identitários de diferentes formas, com diferentes intensidades. As diferentes posições dentro da hierarquia social orquestraram diferentes apropriações e combinações individuais no arranjo dos novos símbolos identitários com as identidades já existentes. Isso explica, em certa medida, como a simples eleição de símbolos étnico-raciais não alterou relações sociais seculares, calcadas na discriminação e hierarquização social.

Em *Samba de Umbigada* (1961), Édison Carneiro apresenta uma extensa lista de manifestações populares onde a Roda possui centralidade. O Choro, a capoeira, o Samba de Roda da Bahia, a Roda de Samba carioca, o Candomblé, a Umbanda: a Roda é traço comum a todas elas, determinando não apenas a dinâmica e o exercício da manifestação, mas tendo também um imprescindível valor simbólico – fonte de significados e valores. A Roda é o lugar físico e simbólico de emulação dos valores e símbolos identitários dessas diversas manifestações.

Hikiji (2005) apoiou-se na ferramenta etnográfica para afirmar que, assim como Teixeira (2007), ocorre na performance musical definição de identidades. A noção de identidade interfere diretamente nas escolhas das preferências estéticas dos indivíduos. Dessa forma, o músico torna-se peça importante nessa dinâmica. Através do seu ofício artístico, atua como uma importante fonte geradora de valores e significados, que não são apenas adesões pessoais, mas aspectos elevados ao grupo como um todo.

O par performance e música parece ser inseparável na medida em que a arte musical visa ao momento da performance, considerado seu ápice. Seja em um momento de lazer com os amigos, em uma Roda de Choro ou Samba, seja no palco, a música é exercitada para comunicar-se, para ser ouvida.

Almeida (2008, p. 13), falando sobre a atualidade do conceito de performance, afirma que “tudo indica que a originalidade, a força comunicativa e os paradoxos da performance devem ser reflexos da originalidade, da força comunicativa e dos paradoxos da própria cultura ocidental em seu processo de globalização”

Por esta perspectiva, o conceito “não-fechado” de performance adequa-se de forma única ao estudo das interações e criações humanas – especialmente as artísticas.

Por isso, Finnegan (2008), citando Lauri Honko, afirma que “o paradigma da performance é tudo”. É nela que se dá a verdadeira existência de uma obra artística. Sua fluidez, capacidade de resiliência e sua ênfase não apenas no “bem” final, mas no processo de concepção e feitura daquilo que se analisa apresenta a performance em consonância com a híbrida e multifacetada sociedade ocidental pós-moderna. Dessa forma, vem sendo adotada como guia metodológica – e como forma de expressão artística – com cada vez mais frequência e reconhecimento no campo das Ciências Humanas.

Almeida (2008), ao narrar sua experiência enquanto aprendiz e artista na Escola Nacional de Circo, traz uma importante distinção: as dimensões ritual e espetáculo da performance. A centralidade que o rito confere ao praticante aparece em certo contraste com a posição destacada do público no espetáculo.

Entender a dimensão espetacular da performance é importante para a compreensão da relação entre o movimento artístico-musical e seu público: como esse movimento aumenta ou retrai, como é conferida popularidade a grupos e artistas, a identidade e as opções estéticas diversas adotadas por ambos. O foco recai sobre um público – ou um pesquisador espectador – que, por não experienciar em si próprio o sentido da ação performática, passa a entendê-la como espetáculo, algo sem separado da sua existência.

Entender a dimensão ritual da performance iluminará questões centradas na individualidade do músico, no seu percurso de desenvolvimento artístico e técnico, que certamente passa por modificações e experiências no corpo desses indivíduos. Almeida afirma que se a arte e o espetáculo são fenômenos essencialmente estéticos, em contrapartida o ritual, antes de ser estético, é essencialmente sinestésico.

Assim, uma análise da musicalidade de matriz afro-brasileira pela ótica da performance se mostra bastante fecunda – já que a própria concepção de música nesse contexto é indissociada da religiosidade e dos rituais. A música é parte essencial no espaços sagrados das religiões afro-brasileiras, os Terreiros, sendo inclusive responsável por guiar os rituais. Por outro lado, a dimensão ritual e suas experiências acabam impregnando músicos e musicistas em suas performances, imprimindo o sagrado nas performances – independentemente de onde se realizem. O *performer* acaba experienciando em seu próprio corpo a dimensão ritual dessa música afro-brasileira que insiste em não se separar do sagrado. Essa relação é essencial para a argumentação central desse trabalho.

Convém aqui apresentar como conceito auxiliar o de *habitus*, destacado em importantes estudos por Pierre Bourdieu (1996; 2005; 2007). Bonnewitz (2003, p. 77) afirma sobre a idéia bourdiesiana de *habitus* e a questão da sua incorporação por parte do indivíduo:

atitudes, inclinações para perceber, sentir, fazer e pensar, interiorizadas pelos indivíduos, em razão de suas condições objetivas de existência, e que funcionam então como princípios inconscientes de ação, percepção e reflexão. A interiorização constitui um mecanismo essencial da socialização, na medida em que os comportamentos e valores apreendidos são considerados como óbvios, como naturais, como quase instintivos: a interiorização permite agir sem ser obrigado a lembrar-se explicitamente das regras que é preciso observar para agir.

Nesse sentido, a incorporação do *habitus* por parte dos músicos que se encontravam nos espaços de prática, vivência e resistência da cultura afro-brasileira (que iremos descrever) é outro importante ponto da argumentação deste trabalho.

Outros conceitos sociológicos desenvolvidos por Bourdieu (1996, 2005 e 2007) se apresentam também como importantes ferramentas teóricas. Seus conceitos de campo e distinção, o papel protagônico da família na socialização do indivíduo; são contribuições do sociólogo que serão aqui aproveitadas.

As leituras e o diálogo com pesquisas específicas já publicadas serão importantes ferramentas a serem utilizadas em todo o decorrer da pesquisa, a fim de manter atualizados os dados e interpretações acerca dos temas em questão. Em especial,

essas atualizações serão especialmente importantes no tocante às interpretações teóricas – de natureza sociológica-musicológica – acerca das relações raciais por um foco musical.

Metodologia e Organização do trabalho

Com o objetivo de analisar as biografias, obras e relações que envolvem os membros da Trindade, serão privilegiados os dados oriundos de fontes primárias. Em especial, foram analisadas gravações em áudio e/ou vídeo que registrem o trabalho, atuação, performance e/ou discurso dos músicos em questão.

Foi de fundamental importância a escuta atenta e a análise dos discursos articulados por Pixinguinha, Donga e João da Baiana em seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). Especialmente no caso de Donga e João da Baiana, estes documentos foram fonte segura sobre dois artistas que, apesar da importância histórica e musical, não possuem vasto repertório de material de pesquisa versando sobre eles – ao contrário de Pixinguinha.

Embora existam dois livros⁵ editados pelo próprio Museu da Imagem e do Som, com o intuito de servirem como uma transcrição oficial dos depoimentos de João da Baiana, Donga e Pixinguinha, verificou-se que essas obras possuem algumas lacunas e alterações significativas entre o que foi transcrito e o que os entrevistados falavam nos depoimentos. Buscando uma maior precisão na transcrição das palavras, este pesquisador empreendeu uma série de viagens à sede do MIS, e se dedicou à transcrição detalhada dos quatro depoimentos⁶ – entre os meses de novembro de 2012 e abril de 2013.

A transcrição obedeceu a critérios próprios⁷: foi realizada em diversas visitas ao acervo do MIS, obedecendo o horário de expediente (das 13:30h às 17h), onde o pesquisador escutava os depoimentos e anotava em um caderno as palavras de entrevistados e entrevistadores. No decorrer das transcrições, sentiu-se a necessidade de

⁵ As Vozes Desassombradas do Museu (1970) e Série Depoimentos – Pixinguinha (1997).

⁶ Um depoimento de João da Baiana, um de Donga e dois depoimentos de Pixinguinha.

⁷ Na medida em que esse pesquisador não domina as convenções e critérios utilizados por aquelas pessoas que se dedicam à chamada “Análise do Discurso” e suas sub-áreas. A não utilização desses critérios consagrados não significa que as transcrições tenham sido realizadas de forma aleatória, mas apenas que, da maneira como foram registradas por esse autor, acabam não obedecendo aos pré-requisitos necessários para uma exposição nesse trabalho como anexo. Garante-se, no entanto, que estão rigorosamente de acordo com o que pode ser escutado por qualquer pessoa em uma audição atenta a esses depoimentos.

pontuar também as nuances discursivas registradas no áudio do depoimento. Tais nuances foram essenciais para a compreensão total do discurso construído pelos entrevistados, assim como algumas tendências dos entrevistadores no sentido de conduzir as entrevistas para questões chaves – compondo um importante cenário a ser analisado.

Com o intuito de complementar as informações oriundas das fontes primárias, foram utilizadas também outras fontes de natureza secundária. Será feito, ao longo dos capítulos, certo mapeamento com o objetivo de recriar o meio, através da enumeração e descrição de outras personagens que compunham a cena musical e cultural que cercava os membros da Trindade. Foram realizadas também entrevistas com o violonista Rafael dos Anjos – músico que também é ogã de Candomblé; e com o ogã Elton – que também atua como músico em gravações. Ambos, em seus ofícios, se tornaram pesquisadores de temáticas aqui abordadas, e ajudaram também na análise das gravações da obra da Trindade. Essas foram as principais estratégias de atuação durante a pesquisa.

De uma forma geral, este trabalho é organizado em cinco capítulos, com as seguintes propostas.

No capítulo I iremos fazer uma revisão geral de literatura, especialmente a que envolve a Matriz Africana: origem da cultura afro-brasileira. Os conceitos mais importantes para a argumentação exposta nesse trabalho serão abordados nesse capítulo, assim como breves descrições acerca dos gêneros do pré-Samba (as danças de salão – entre elas o Lundu e o Maxixe), do Choro e do Samba, além do que estamos chamando aqui por Macumba. Iremos abordar também um pouco da história dessa matriz afro-brasileira a partir do momento em que se constitui, no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX (então Capital Federal do Brasil) uma certa organização social e cultural entre negros e negras. Esse movimento negro tinha como sede a chamada Pequena África, e era extremamente articulado em torno de importantes lideranças.

O capítulo II irá versar sobre a primeira personalidade da Trindade aqui abordada: João da Baiana. Exímio percussionista, praticante do Candomblé (ao ponto de ser um dos comunicadores entre Terreiros cariocas e baianos), profundo conhecedor da cultura afro-brasileira, João da Baiana é aqui abordado como sinédoque de um gênero que transcende a música, indissociando-se da religiosidade: a Macumba.

O capítulo III vai abordar a segunda personalidade da Trindade: o violonista Donga. Além de tocar violão, e dominar também outros instrumentos – especialmente

os de corda, como o cavaquinho, Donga era também o *chanceler* da Trindade (como o próprio chegou a se definir em depoimento ao MIS). É apresentado nesse trabalho como sinédoque do Samba – gênero onde obteve maior destaque.

O capítulo IV fala da mais conhecida personalidade da Trindade: Pixinguinha. Compositor, arranjador, orquestrador e músico: em qualquer dessas funções, o maestro (como o próprio Donga o chamava, aproveitando o “título de nobreza” emprestado da cultura e do academicismo da música – euro-ocidental – chamada erudita) é considerado um gênio. Sistematizador do formato e linguagem do gênero, é tido como o grande nome da história do Choro – sendo aqui abordado enquanto sinédoque desse gênero.

A última parte é formada pelas conclusões a que chegamos nesse trabalho. Expostos os argumentos nos capítulos, esperamos revisitar alguns pontos já discutidos a fim de responder da forma mais direta e objetiva possível aos questionamentos enumerados na Introdução. Nessa parte também se desenha o possível rumo a ser tomado por essa pesquisa em trabalhos posteriores.

CAPÍTULO I – A MATRIZ AFRICANA

A Pequena África na Capital Federal e suas Lideranças

O Rio de Janeiro, capital brasileira no final do século XIX e começo do século XX, era um importante centro de atração da população negra. A abolição da escravatura, que havia ocorrido em 1888, acabou gerando um contingente importante de negros e negras livres – mas que não dispunham de trabalho para se sustentarem. Fluxos migratórios encontravam na cidade o seu destino final. Tinha-se a impressão de que seria mais fácil encontrar melhores condições e possibilidades estando na capital federal.

Dessa forma, foi sendo formada uma enorme comunidade negra no Rio de Janeiro. Além dos ex-escravos, negro(a)s já alforriados e seus descendentes, juntavam-se um enorme contingente de afro-brasileiros – especialmente oriundos da Bahia. Essa população negra foi se acumulando nos bairros cariocas que, posteriormente, formariam o que Heitor dos Prazeres denominou de *Pequena África* – que tinha por centro a Praça Onze. Cabral (1997) descreve a região:

A Praça Onze ficava no centro de uma região que reunia o morro da Favela, morro de São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio de Sá, Saúde, Gamboa, Santo Cristo, etc., os bairros ocupados pela comunidade negra carioca. Para os moradores dos subúrbios e favelas da Zona Norte, a praça também oferecia fácil acesso, pois ficava ao lado da Central do Brasil (estação de trens urbanos, localizada no centro do Rio de Janeiro). A classe média brincava o carnaval na Av. Rio Branco, mas o povão ia pra Praça Onze. Era tão óbvia a separação que Ary Barroso, escrevendo para o *Jornal Correio da Noite*, em 1935, ao chamar a atenção para o êxito do samba *Arrependido*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, concluiu: ‘Foi grande, enorme, o sucesso do carnaval que muita gente do Rio não conhece, o carnaval da Praça Onze. Ali é o povo. E o povo é quem escolhe’.

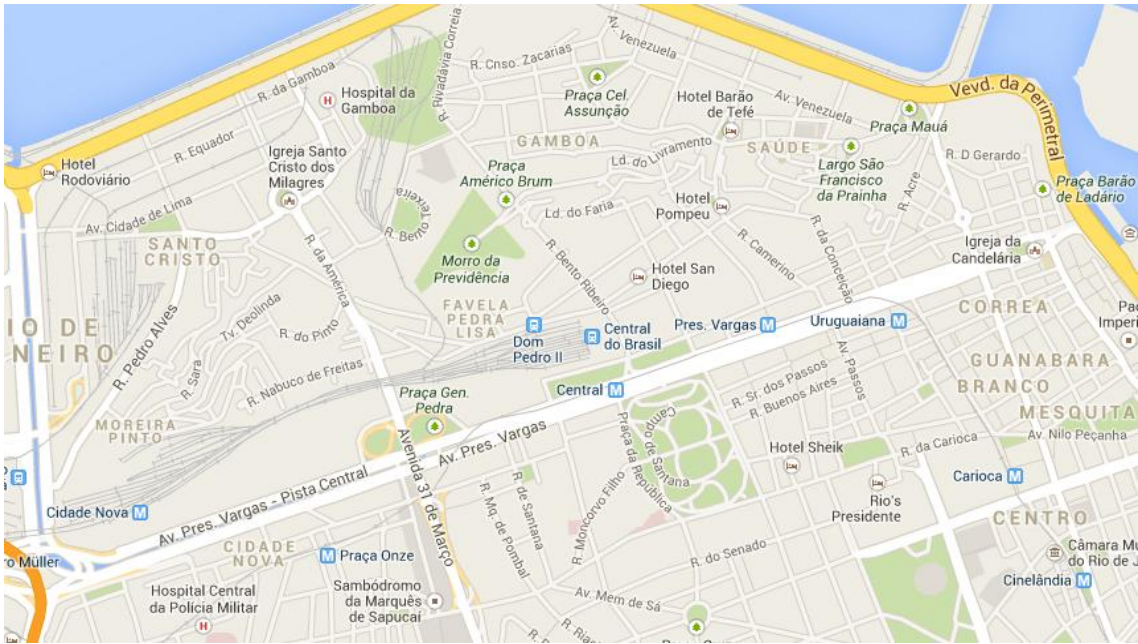


Figura 01

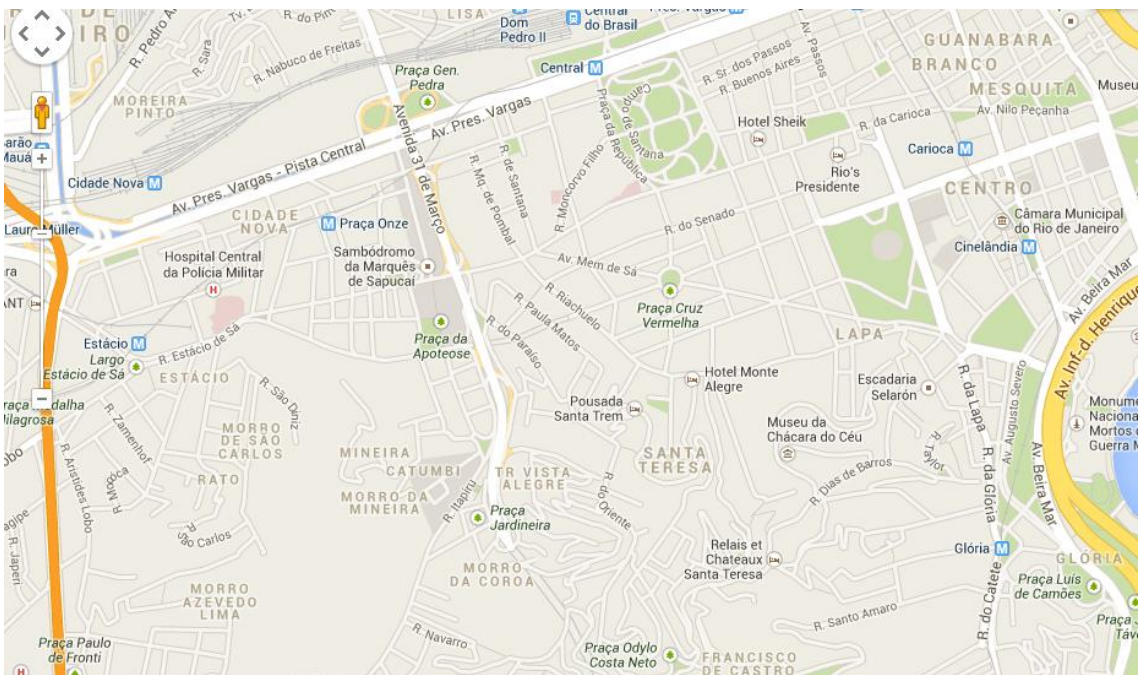


Figura 02



Figura 03 – Mapas da região do centro do Rio de Janeiro, onde se podem observar os bairros que compunham a chamada Pequena África. Reprodução de <https://maps.google.com.br/>

Como se percebe pela citação, a chamada Pequena África estava incrustada no centro do Rio de Janeiro, estendida por uma vasta região. Isso não quer dizer que fossem esses espaços exclusivos para negros e negras. O Rio de Janeiro da época era marcado por uma convivência entre as camadas populares, menos abastadas e, geralmente, negras, com as elites – como demonstra Vianna (1997). Isso não implica – convém salientar – que essa convivência ocorresse de forma conturbada, tentando marcar diferenças e separações. As populações negras e sua cultura eram constantemente discriminadas e perseguidas – muitas vezes até pelo aparato do Estado. Muitos dos contatos entre as elites brancas e a população negra ocorriam, portanto, através de mediadores – que possuíam prestígio, capital simbólico (BOURDIEU, 2005), que os permitia transitar minimamente entre os meios – efetuando as ligações entre eles.

E essas mediações eram realizadas de lado a lado, principalmente pelas personagens que se integravam minimamente nos espaços de convivência negra. Políticos, intelectuais, pequenos burgueses – não eram poucos os membros da elite branca e da classe média que acabavam entrando em contato com a cultura afro-brasileira – fosse por curiosidade, por necessidade (muitos recorriam aos pais e mães de santo para resolverem toda sorte de problemas) ou por outra simples afinidade. Da parte da população negra, o papel de comunicação/mediação era realizado principalmente pelas lideranças que surgiram na própria Pequena África, e que geralmente eram responsáveis por algum dos espaços espalhados pela região, locais de prática da cultura e dos costumes negros.

Dessa forma surgiram duas personagens centrais, entorno das quais se estruturou o movimento cultural afro-brasileiro que é tema desse trabalho. Essas lideranças eram Tia Ciata e Hilário Jovino. Mas antes que Ciata e Hilário se destacassem como lideranças, a atuação de um africano foi muito importante: João Alabá.

João ostentava no nome o título de Alabá, que significa “chefe no culto aos Eguns”⁸. Carneiro (1948) faz referência a João Alabá, que teria vindo da Nigéria para Salvador, lá se estabelecendo por volta do ano de 1870. Logo ficou conhecido como um importante pai de Santo de Candomblé da Nação *Nagô Ebá* (que se insere na genérica categoria da Nação *Ketu*⁹). Por volta do ano de 1882, João teria sido convidado por um importante membro do Terreiro da Casa Branca de Salvador para se mudar para o Rio de Janeiro e lá fundar a primeira casa de Candomblé da cidade¹⁰.

João Alabá fundou o *Ilê*, e passou a organizá-lo – atribuindo funções e cargos dentre os membros da comunidade religiosa. A grande maioria das lideranças surgidas no seio do movimento negro da Pequena África tinha algum cargo no Ilê de João. O Alabá montou um verdadeiro “exército de Mães Pequenas”¹¹ (nas palavras¹² do ogã Elton – bisneto de Santo¹³ de João). Uma dessas Mães Pequenas era justamente Tia Ciata – que, após ser “feita no Santo”, ou seja, após ter sido iniciada no Candomblé por Tio Procópio na Bahia, foi acolhida por João Alabá em seu Terreiro.

Além de Ciata, João Alabá também possuía ligação com outra liderança da Pequena África. Hilário Jovino e João se conheciam desde os tempos em que este morava em Salvador. No Rio de Janeiro, Hilário veio a se tornar ogã de confiança – “Lalu de Ouro” – de João Alabá.

Portanto, a atuação de João Alabá enquanto sacerdote de Candomblé serviu, de certa forma, para dar coesão e unidade cultural, simbólica, às lideranças da Pequena

⁸ Culto aos espíritos dos antepassados, comum nas religiões de matriz africana.

⁹ Elton, ogã entrevistado para esse trabalho, afirma que existe apenas uma casa de “Ketu puro” no Brasil. Afirma também que a Nação Ketu acaba sendo, no Brasil, uma categoria genérica que abarca diversas nações menores, que possuem proximidade no culto do Candomblé.

¹⁰ Isso não quer dizer que não houvesse Candomblé na cidade do Rio de Janeiro anteriormente. O Candomblé era praticado em diversos espaços, de acordo com as possibilidades – já que se tratava de uma religião perseguida, que vez ou outra era interrompida em seus cultos pela polícia. João Alabá foi fundar uma casa de Candomblé, um Ilê, com todas as prerrogativas necessárias: fundamentos trazidos da Casa Branca – que ligavam, através dele próprio, África, Bahia e Rio de Janeiro -, hierarquia e organização em um lugar fixo.

¹¹ Cargo presente nas religiões afro-brasileiras. Na hierarquia da casa, a Mãe Pequena está logo abaixo do Pai ou Mãe de Santo.

¹² Entrevista *in loco* concedida pelo Ogã Elton a este pesquisador.

¹³ Ao se filiar e ser iniciado em uma casa de Candomblé, uma série de relações e laços são criados. Essas relações são tão próximas que acabam por formar espécies de famílias paralelas – as famílias de Santo. Tais famílias tem no Pai ou na Mãe de Santo, líder do Terreiro, a figura máxima, de onde desenrolam as outras relações de parentesco.

África. Dessa forma, por exemplo, Hilário e Ciata acabaram travando uma disputa pela hegemonia na influência do movimento afro-brasileiro da Pequena África – mas sempre jogaram do mesmo lado, se unindo para defender a comunidade quando necessário.

A Pequena África era onde se localizavam os principais redutos da cultura negra. A casa das tias baianas, a Rua Senador Pompeu, a Praça Onze – esses eram os principais espaços físicos onde ocorriam os encontros e reuniões entre a comunidade. Espaços físicos que abrigavam, invariavelmente, o lugar simbólico da resistência, propagação e atualização da cultura afro-brasileira – a Roda.

A importância da Roda

A Roda é importante no simbolismo africano. Ela remete à ideia de ciclo, de algo que não tem começo ou fim por estar disposto circularmente. Essa mesma ideia está contida na tradição cultural africana de diversas formas, como por exemplo, na propagação dos costumes pela tradição oral e no culto à ancestralidade. Esse ciclo representa a união entre o velho e o novo, o antigo e o atual, numa cultura que não estabeleceu seu pensamento sobre a tradição cartesiana-ocidental da contradição, mas sobre a ideia de que essas dimensões não se encontram apartadas e formam, na verdade, uma unidade.

A Roda é traço comum em diversas manifestações da cultura popular, especialmente nas que guardam influências da matriz africana. Tal questão percebe-se bastante presente em *Samba de Umbigada*, de Édison Carneiro (1961). Trata-se de uma extensa documentação sobre diversas manifestações culturais brasileiras, com especial atenção aos aspectos que relacionam música e dança. O Choro, a capoeira, o Samba de Roda da Bahia, a Roda de Samba carioca, o Candomblé, a Umbanda, são apenas alguns exemplos. Com cada manifestação apresentando-a a sua maneira, a Roda é traço comum a todas elas, determinando não apenas a dinâmica e o exercício da manifestação, mas tendo também um imprescindível valor simbólico. Exemplo disso é a atuação da Roda enquanto fonte de significados e valores.

Um importante local onde se costumavam praticar as tradições afro-brasileiras no começo do século passado eram as casas das tias baianas – já que essas senhoras gozavam de prestígio social e alguma condição financeira razoável, e tornavam suas residências portos seguros para as manifestações afro-populares.

Sodré (2000) descreve a arquitetura da casa da Tia Ciata – a mais famosa dessas tias. No local, as manifestações culturais afro-brasileiras ocupavam diferentes espaços e cômodos da casa, de acordo com os graus de aceitabilidade que possuíam junto à sociedade. O Choro ficava na sala de entrada, o Samba um pouco mais adiante, na cozinha. A Macumba e a capoeira também tinham seus lugares na casa, aos fundos, no quintal. E todas essas manifestações dispunham seus participantes em roda.

Essa divisão dos cômodos na casa da Tia Ciata, abordada também por Moura (1995) e Moura (2004), sempre foi tratada como verdade incontestada pelos pesquisadores da área. No entanto, esse trabalho pretende questionar a relação entre esses cômodos e seus gêneros. Como ficará claro nos capítulos seguintes, a idéia é de que as paredes e divisões entre esses cômodos/gêneros não eram assim tão marcadas – ocasionando transições fluidas, influências e interseções entre, principalmente, o Samba, o Choro e a Macumba¹⁴.

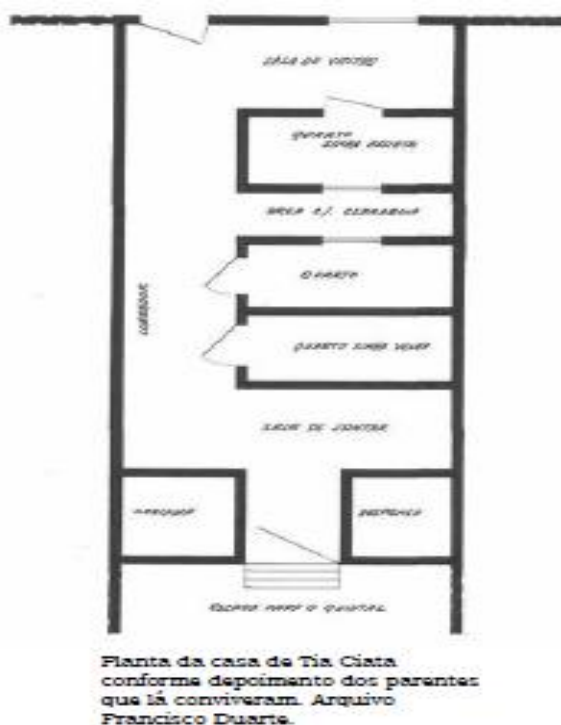


Figura 04 – Reprodução da planta da casa da Tia Ciata, figura apresentada em Moura (1995, p.101)

Da Matta (1997) apresenta, em sua leitura sobre a sociedade brasileira, a dicotomia entre a casa e a rua – como elementos representativos da esfera do privado e

¹⁴ Tal problemática já foi abordada em trabalho anterior, vide Peçanha 2012a.

do público. Esses dois lugares simbólicos se interrelacionam. Para Da Matta, a casa é um lugar mais seguro que a rua – campo hostil de disputas. Logo, é natural que a casa das tias baianas servisse de porto seguro, reduto para a já perseguida e marginalizada população negra.

Moura, em *No Princípio era a Roda* (2004), se dedica ao estudo de diversas manifestações da cultura afro-brasileira através do papel da Roda. A Roda tem sua lógica própria, familiar, fundada nos valores do grupo – que são atualizados, propagados e reafirmados por ela. Ele retoma a dicotomia casa-rua proposta por Da Matta (1997), colocando a roda como espaço social intermediário entre a casa e a rua, estando mais próxima da casa por seu caráter endógeno e familiar (MOURA, 2004).

Nesse sentido, lembramos a afirmação de Bourdieu em *A Distinção* (2007). Embora esse autor estivesse tratando da sociedade francesa, sua conclusão acerca do papel da socialização familiar nos gostos e disposições dos indivíduos pode ser generalizado para o contexto que analisamos. Todos os membros da Trindade nasceram em lares que os colocaram em contato direto com a música, a religiosidade e a cultura afro-brasileiras. O nível de excelência com o qual desenvolveram seus talentos musicais tem muito a ver com o estímulo recebido na socialização familiar – que permitiu com que o *habitus* (BOURDIEU, 1996 e 2005) peculiar àquele grupo fosse incorporado por Pixinguinha, Donga e João da Baiana enquanto esses eram ainda crianças.

Através da incorporação do *habitus*, a participação nos espaços sociais da comunidade afro-brasileira fez com que os membros da Trindade fossem influenciados de forma decisiva em suas identidades. E, como já foi aqui discutido, identidade é um conceito relacional – que diz respeito ao indivíduo em sua auto-visão, mas também ao posicionamento que este apresenta diante da sociedade, influenciando em um nível profundo as decisões e posturas.

Assim sendo, Pixinguinha, Donga e João da Baiana, em virtude de suas socializações, teriam a forte tendência de manifestar valores estéticos do universo afro-brasileiro em suas músicas. Tendo sido criados nas Rodas, acabaram manifestando os fortes valores que sempre lidaram nos contextos familiares e de sua comunidade mais restrita – a dimensão casa, comum aos três músicos negros. E sendo eles importantes representantes do Choro, do Samba e da Macumba, a influência da matriz afro-brasileira acaba se evidenciando, na medida em que se confundem as atuações e a obra dos três músicos com os gêneros os quais representam.

Existe uma máxima, original de uma música do sambista Noel Rosa que destaca os seguintes versos: *Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio*. A idéia é compartilhada por muitos dos sambistas e chorões antigos, como Nei Lopes (2003), que descreve e faz apologia às maneiras tradicionais de transmissão/aquisição de conhecimento via a tradição oral. Essa forma de perpetuar e renovar as tradições é um dos traços típicos da cultura de origem africana. Aqui podemos tentar fazer uma ampliação dizer o mesmo do seu gênero “irmão”: o Choro não se aprende no colégio. O lugar para se aprender esses gêneros seria o espaço cotidiano onde eles são praticados, ou seja, nas Rodas de Choro e Samba. Isso porque a formação desse artista passa pela vivência de importantes experiências e a aquisição de certos códigos de conduta, os quais só são possíveis apreender nas Rodas. Tal afirmação vale também para outros contextos, como o da capoeira, do Candomblé e da Umbanda – onde a roda também possui valor central.

Lara Filho (2009) afirmou para a Roda representa para o contexto do Choro e do Samba, um local de informalidade, de exercício da musicalidade, de emulação da identidade – conforme admitem os próprios músicos. Na Roda são transmitidos os valores e a vivência característicos desses gêneros. A Roda para o Choro – e para o Samba – é o espaço de produção e vivência do contexto musical, caracterizada pela informalidade e fluidez. *Ali não é lugar de mentira* (MOURA, 2004, p.44), não se tem como “enrolar”. Na Roda só se é respeitado quem tem competência, quem sabe tomar parte nela respeitando seus códigos de conduta. Esses códigos dizem respeito a como se organiza e como se dá a hierarquia da roda.

Mas a Roda não foi inventada pelo Samba e pelo Choro. Na verdade, a Roda é anterior – e abrigou também os gêneros do chamado pré-Samba. Se nos espaços da elite e na Europa tais gêneros eram chamados de “danças de salão”, nos espaços populares brasileiros era na Roda que eles acabavam sendo reinventados nas tradições afro-brasileiras. Foi assim que a Modinha, o Lundu e, especialmente, o Maxixe ganharam suas versões afro-brasileiras – que inclusive influenciaram as tradições europeias e estrangeiras.

Através das versões “choradas”, “selvagens”, tais gêneros do pré-Samba se disseminaram entre as camadas populares do Rio de Janeiro do fim do século XIX, começo do século XX. A influência desses gêneros, especialmente o Maxixe, foi primordial na consolidação do Choro e do Samba como gêneros, e na construção da música popular brasileira.

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano é uma também uma forte influência na constituição do Samba carioca em sua primeira fase. Conforme afirma Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* (2001), o Samba carioca sofreu significativas mudanças entre 1917 e 1933 – originando uma nova forma de samba que se consolidou e apresenta seu modelo até os dias de hoje. As tradições da Bahia influenciaram decisivamente as manifestações culturais na então Capital Federal, o Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. Vale lembrar que o local mais seguro para as práticas eram as casas das tias baianas, e que boa parte da população que tomava parte nesses eventos tratavam-se de negros e negras advindos da Bahia. A influência das tradições baianas nas manifestações culturais populares do Rio de Janeiro no período mencionado é fato que já foi exaustivamente abordado por estudiosos como Moura (1995 e 2004), Vianna (1995), Sodré (1998 e 2000), Sandroni (2001), Lopes (2003).

O Samba de Roda do Recôncavo também organiza-se em roda, como o nome já diz. Conforme descrito por Iphan (2006), possui como instrumentação principal o pandeiro, o prato-e-faca e a viola (especialmente os primeiros são típicos do samba carioca “abaianado”, da primeira fase), além das palmas. Os Sambas são cantados na forma de um refrão/estrofe e uma resposta (também chamada “relativa”). Ao som da música os participantes se revezam na dança do “miudinho”, ao centro da Roda. Geralmente, para trocar a pessoa que está a se exibir no centro da Roda, pratica-se a “umbigada” – golpe de umbigo que funciona como uma espécie de vênia, saudando e convidando outra pessoa a se apresentar no centro da roda.

Apesar de aparentemente minimalista, espera-se que a dança seja expressiva, evidenciando a capacidade do(a) sambista em demonstrar sua destreza e molejo. É um desafio onde o caráter lúdico, de brincadeira, reside na capacidade de se demonstrar uma dança envolvente, por vezes cheia de malandragem, com elementos gestuais comuns e outros improvisados. Trata-se da utilização do corpo como forma de expressão complementar à própria música. Não existe divisão marcada entre o que se poderia chamar de expressividade estritamente musical (a execução dos instrumentos) e a dança. Tal fato é típico das culturas da matriz africana, tal como afirma Sodré (1998).

É nesse contexto de manifestações culturais diversas que se apresentam os gêneros musicais que serão aqui tratados. Por terem se perpetuado ao longo dos anos, o Choro, o Samba e a Macumba foram os gêneros escolhidos para serem foco deste trabalho.

O Choro é um gênero tipicamente brasileiro. Apresenta-se não apenas como um gênero, geralmente de música instrumental, mas também como uma forma interpretativa. Possui como característica, de uma forma geral, uma forte relação com a Roda – que é o lugar, por excelência, da sua prática. É na Roda que se aprendem os valores, a ética, além de funcionar como uma espécie de escola musical para os “chorões”. Apesar de alguns aspectos serem determinantes (quem são os músicos, onde aprenderam a tocar Choro, seu nível técnico, a geração musical a qual pertencem, suas identidades múltiplas, a instrumentação disponível, dentre outras coisas), a simbologia da Roda faz permanentemente presente como principal fonte de significados. Independentemente de onde se pratica o choro – em casa ou em estabelecimento comercial, numa Roda informal ou no palco, em local nobre ou mais humilde economicamente – o *ethos* da roda se fazem presente. A Roda é a essência do Choro.

E essa essência da Roda é compartilhada pelo Choro com um gênero que pode ser considerado seu irmão: o Samba. Esse gênero seria escolhido para ser o símbolo nacional (musical) por excelência. Mas essa escolha não foi feita sem ressalvas. Sua conexão direta com a religiosidade afro-brasileira, seu caráter regional – de grande proximidade com o Samba do Recôncavo Baiano, e as tradições do Jongo, dentre outras – fora substituído pelo viés urbano dos representantes do Samba do Estácio. As alterações foram muitas e profundas. Mas o Samba soube manter sua essência: sua polirritmia, que atravessa os anos desafiando (e vencendo a aposta contra) quem não conhece seus contextos, suas Rodas, a tocá-lo.

Mas se a Roda é anterior a esses gêneros todos, existe um que pode ser considerado seu contemporâneo. A Macumba, aqui entendida como a musicalidade – que se indissocia da espiritualidade – do Candomblé e da Umbanda. Este é o mais discriminado dentre esses gêneros aqui tratados. A utilização do termo *Macumba* para designar o gênero, além de buscar uma indistinção desejada entre as influências do Candomblé e da Umbanda, visa redimir uma palavra utilizada como termo pejorativo. Sua assimilação enquanto termo genérico já foi realizada pelos praticantes das religiões afro-brasileiras – que assim como os músicos denominados “batuqueiros” de forma pejorativa, assumiram a alcunha e a ressignificaram, inclusive como estratégia de combate à segregação (MOURA, 2004, p. 51).

E necessário citar aqui a importância que o filme de Thomas Farkhas (2007) sobre a apresentação de *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba* na ocasião do aniversário de quatrocentos anos de São Paulo teve para esse trabalho.

O filme resgatado por Farkhas (2007) apresenta um novo contexto para a apresentação do Choro: um grupo de senhores de terno dançando, sapateando e se divertindo enquanto tocam em um palco de São Paulo. No meio da performance, os integrantes acabam por transformar a ocasião em uma espécie de Samba de Roda: passam a se revezar nas danças do “miudinho”, com passos da cintura pra baixo, consistindo em “um quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão, com a movimentação correspondente dos quadris” (IPHAN, 2006, p. 23).

A performance de Pixinguinha e sua turma não pode ser descrita, de forma simplista, como uma mera apresentação “descontraída” de Sambas e Choros instrumentais. O caráter inesperado que fora investido ao evento demonstra que, apesar das descrições acerca das tradições afro-brasileiras e de seus locais de exercício (como a casa da Tia Ciata) serem feitas de forma a separarem em “cômodos” distintos as diversas expressões culturais, essas divisões não parecem ocorrer de forma tão marcada no plano real. A naturalidade com que se transitou por manifestações aparentemente distintas na apresentação retratada no filme contribui para essa conclusão.

Se, como proposto por Blacking (1973), a ordem sonora é pertinente a cada contexto; e conforme afirma a tradição etnomusicológica, o contexto determina a manifestação musical; fica claro que não se observa no filme um Samba de Roda baiano tal e qual o que se encontra no Recôncavo. Trata-se de contextos distintos. No entanto, a resignificação, as sínteses e outras alterações nas tradições desse samba efetuadas nas casas das tias baianas no Rio de Janeiro, acredita-se, criaram uma nova manifestação que influenciou também ao Choro e ao Samba carioca.

Apesar da apresentação no palco geralmente retirar o caráter mais informal da performance, na apresentação observada no filme percebe-se que os músicos se encontram bem a vontade. A forma como transitaram do registro de “apresentação instrumental” para “Samba de Roda” nos dá indícios de que, nos contextos de prática do Choro e do Samba, como as casas das tias baianas, tal divisão não deveria ser assim tão marcada como pode se supor.

Ora, tratando-se desses espaços de resistência da cultura de inspiração africana, como afirma Sodré (1998), pode-se ligar o Choro, o Samba de Roda e a Roda de Samba

a um mesmo tronco cultural. Ao se utilizarem da Roda como elemento simbólico principal, provedora de valores e sentidos, tais gêneros se fazem coesos entre si a partir de suas origens comuns.

O filme sobre A velha Guarda e Pixinguinha mostra uma dimensão do Choro pouco divulgada, a dança e a corporalidade nas interações pessoais. Donga e João da Baiana aparecem como figuras centrais da roda, no entanto sua corporalidade ao tocar o prato e faca e a teatralidade dos movimentos captam a atenção da audiência e da câmera que sempre os coloca no centro do foco. A dimensão da interação, da disputa corporal, da teatralidade, do magnetismo pessoal, da ginga e da malandragem, oferecem um elemento expressivo para a interpretação do choro. O improviso musical passou a ser na atualidade o espaço para as disputas pela preferência do público oriundas do Samba de Roda. A conquista que cada intérprete precisa ganhar dentro do imaginário do público e o espaço musical a ser conquistado dentro da hierarquia da Roda de Choro.

Vianna, em *O Mistério do Samba* (1995), ao descrever certo encontro entre músicos populares (entre eles Pixinguinha) e membros da elite intelectual brasileira de tendência modernista, no início do século XX, demonstrou a pluralidade de significados que se pode depreender de determinados fatos históricos. A exemplo disso entende-se que as cenas do filme em questão fazem emergir questões importantes para o entendimento das relações entre as tradições culturais baianas e cariocas de matriz afro-brasileira.

Se para ambos os tipos de Samba – o Samba carioca e o Samba de Roda do Recôncavo – a relação com a matriz africana já é algo consolidado e que dispõe de ampla documentação e bibliografia, a relação do Choro com essa matriz é sempre colocada de forma indireta. No entanto, trata-se de uma relação bastante evidente, ainda mais se inserirmos no contexto dessa análise um outro gênero, que se coloca como uma espécie de elo entre diversas manifestações musicais da cultura afro-brasileira – o Maxixe.

É sobre a análise das múltiplas relações entre os membros da Trindade, e seus gêneros de destaque, que reside a motivação inicial dessa pesquisa. Nos capítulos seguintes, esse quadro será o fundo para o desenrolar de diversas questões a ele relacionados.

Entende-se que, assim como um filme capaz de promover tamanha inquietação e motivar uma pesquisa de mestrado, esse quadro será capaz de evidenciar importantes questões acerca da influência e contribuição do universo afro-brasileiro na construção

da música popular brasileira. Capítulo por capítulo, serão expostos dados da biografia e obra das três personagens desse quadro. E, após essa exposição, outro capítulo irá discorrer sobre as relações e aspectos convergente/divergentes nas relações entre as personagens, os gêneros em questão, e a matriz africana.

Da mesma forma, aspectos mais teóricos acerca das relações raciais antes, durante e após a eleição de símbolos étnico-raciais como fontes de significados para uma identidade nacional são também suscitados por esse cenário. Esse empreendimento teórico deverá ser feito sempre através de um foco musical.

É a partir desse objetivo principal, ou seja, a relação entre o Choro e o Samba, e as relações com a cultura afro-brasileira – especialmente a musicalidade e religiosidade da Macumba – que se desenrolarão as argumentações dos capítulos seguintes. Isso será feito, inclusive, na medida em que se verificam também os tipos de relações que envolviam os três personagens – sinédoques dos gêneros em questão: Pixinguinha (do choro), Donga (do Samba Carioca – mas de uma época profundamente influenciada pelo Samba de Roda do Recôncavo e, de forma especial, pelo Maxixe como afirma Sandroni (2001), e João da Baiana (das Macumbas e Curimbas).

Assim, espera-se que seja possível um redimensionamento da influência da matriz africana na construção da música popular brasileira, assim como uma problematização das questões raciais nesse contexto. Além disso, espera-se também lançar foco não apenas nas interessantes relações entre os membros da Trindade – mas também sobre Donga e João da Baiana, que apesar do prestígio que gozaram à época, figuras que acabaram ficando de certa forma apagadas ante o vulto do grande Pixinguinha.

Breve discussão acerca do caráter rítmico na música da matriz africana

Antes, porém, de seguirmos para os capítulos acerca desses importantes personagens e gêneros da música afro-brasileira, convém observarmos um discussão acerca do pensamento da matriz africana acerca da dimensão rítmica.

A síncope é uma característica musical presente nas várias construções musicais ocidentais. Porém, esse é um conceito insustentável para pensar a musicalidade africana.

Mesmo aqueles gêneros que foram formatados na cultura ocidental, mas possuem suas origens na matriz africana – como é o caso do Choro, do Samba, dos gêneros afro-latino-americanos e o Jazz – esse conceito é insuficiente. Segundo Bohumil Med, o primeiro tempo de todo compasso *no ritmo normal* (1996, p.141) deve ser um tempo forte, acentuado, um apoio para o resto do ritmo. Assim, segundo Med (1996, p.143), síncope é:

...um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo; é a suspensão de um acento **normal** do compasso pela prolongação de um tempo fraco ou parte fraca de tempo para o tempo forte ou parte forte do tempo. (...) A síncope produz o efeito de **deslocamento das acentuações naturais**. [grifo nosso]

Med, que nasceu e teve sua formação musical na antiga Tchecoslováquia, apresenta um conceito de síncope comum à maioria dos teóricos da música ocidentais, evidenciando um ponto de vista eurocêntrico. Para eles a síncope é um elemento de exceção, um deslocamento da normalidade dos acentos rítmicos. E, em virtude da hegemonia mundial do pensamento ocidental e europeu (em detrimento de outros, orientais, africanos, etc.), os valores e conceitos musicais europeus – o de síncope entre eles – passaram a ser encarados como universais da música.

Assim sendo, a teoria musical ocidental passou a manifestar em termos musicais o preconceito racial que se pode observar em nível sociológico¹⁵. Pois a música da matriz africana é caracterizada, essencialmente, por não seguir tais padrões métricos/rítmicos – e sim por apresentar uma grande variedade e riqueza polirrítmica. Tal fato fez com que muitos teóricos de inspiração europeia se deparassem com a impossibilidade de enquadrar essa polirritmia em compassos e células. A solução foi

¹⁵ Com tal afirmação não pretendo dizer que Med e outros teóricos de formação/visão eurocêntrica com relação à música são, necessariamente, racistas. Mas é fato que, através de tais visões – e “lapsos”, como o de afirmar um tipo de exposição (poli)rítmica diversa da praticada comumente pelo cânone europeu como sendo uma “anomalia”, algo “indesejável” – se desenvolve, em termos musicais, posturas preconceituosas e racistas no plano musical com relação à música de origem africana. Prova disso são os termos comumente utilizados no ocidente, e que demonstrariam ser a música africana atrasada, enquanto a europeia seria superior, “erudita”, clássica. Também evidencia essa questão a argumentação, tão comum no Rio de Janeiro do começo do século XX, de que a música de inspiração e influência africana era “inadequada” aos ouvidos educados da elite burguesa carioca. Ou ainda a própria utilização do conceito de síncope (um conceito musical tido como preciso e científico, por vir da matriz europeia) como chancela musicológica para a análise do samba, proposto pela Carta do Samba, produto do I Congresso do Samba (discussão muito bem abordada por Sandroni, 2001). Isso para citar apenas três exemplos.

apontar a síncope como elemento essencial dessa musicalidade de origem africana – definindo-a, portanto, por um conceito que a designa como anômala.

Sandroni (2001, p.21) cita Kolinski, que apresenta um caminho para se pensar a musicalidade africana – diante da constatação da impossibilidade de enquadrá-la nos conceitos e ideais europeus. Ele cita dois níveis de estruturação da dimensão rítmica: a métrica e o ritmo.

A métrica seria a infra-estrutura, o pulso – o tempo que poderia ser marcado pelo metrônomo. O ritmo seria a superestrutura, onde ocorrem as variações e diversas articulações sobre o pulso. Dessa relação, a dimensão rítmica de uma música poderia ser avaliada em termos da sua cometricidade e contrametricidade, na medida em que se aproxima e confirma o fundo métrico constante.

Nesse sentido, na música de matriz africana, as palmas, batidas dos pés e a dança teriam a função de marcar a métrica, de uma forma geral. Essa é mais uma evidência, apontada por Kolinski e Sandroni, para a importância da dança, do corpo, para a musicalidade de origem africana.

Sandroni (2001, p.24) cita ainda Jones e Arom, que apontam para o caráter aditivo da musicalidade africana – em oposição ao pensamento divisiva da musicalidade europeia-ocidental. Enquanto a rítmica europeia se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais, a rítmica de inspiração/influência africana busca atingir determinada duração através da soma de unidades menores de tempo. O resultado é observado, inclusive, pela existência de padrões tidos como mistos – exceções – pela teoria ocidental (envolvendo durações pares e ímpares) na essência da musicalidade africana.

O conceito de *time-lines* proposto por Nketia (apud Sandroni, 2011, p. 25) parece resumir bem a idéia de polirritmia da música de origem na matriz africana. Não se pensa em termos de compasso, em dividir esse tempo. O pensamento de uma forma geral é de que, periodicamente, deve haver um encontro no tempo cométrico – para não fugir à *time-line* – mas que o caminho para esse encontro é livre, polirrítmico. Tal pensamento fica claro quando analisamos as músicas expostas aqui nesse trabalho.

Sigamos, então, para as biografias e análises musicais.

CAPÍTULO II - JOÃO DA BAIANA¹⁶

Infância, socialização e formação musical

A primeira personalidade da chamada Trindade da Música Popular Brasileira a ser aqui abordada é João da Baiana. A principal fonte documental utilizada foi o depoimento do músico para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro realizado em 24 de agosto de 1966, tendo como entrevistadores Hermínio Bello de Carvalho e Aloysio de Alencar Pinto, com duração total de 64 minutos (1h04min).

João Machado Guedes nasceu em 17 de maio de 1897 no Rio de Janeiro/RJ, e faleceu em 12 de janeiro de 1974, na mesma cidade. Filho de Felix José Guedes e Perciliana Maria Constança, era o caçula dentre doze filhos do casal. Tendo a família emigrado da Bahia para a então capital federal, João foi o único a nascer em terras cariocas.

Ironicamente, ganhou ainda criança o apelido pelo qual ficaria conhecido: João da Baiana. Segundo o próprio, era conhecido na Rua Senador Pompeu, onde residia com sua família, como o “filho da baiana” – Tia Perciliana, famosa “tia baiana” da região. Tia Perciliana era filha dos africanos Joana Rodrigues e Fernandes de Castro – avós a quem o músico João da Baiana chamava “meus africanos”. Esses foram escravos que vivenciaram o momento final do sistema escravagista (oficial) brasileiro. Pela Lei do Ventre Livre, a filha Perciliana não se tornou escrava. E logo depois, Joana e Fernandes conseguiram suas alforrias.

Uma vez alforriados, os avós de João da Baiana se tornaram donos de uma “quitanda de afro-brasileiro”, na qual vendiam diversos artigos. Dessa forma, conseguiram lograr certa condição financeira, o que permitiu a Tia Perciliana e seu filho desfrutarem de uma situação financeira tranquila, o que era bastante incomum para a grande maioria da população negra.

O músico afirma no depoimento:

¹⁶ Por vezes, João da Baiana será aqui mencionado pelas suas iniciais – JB – a fim de facilitar a redação.

JB: Minha família não era rica, mas tinha um recursozinho porque meus avós – meus africanos – naquela época eles tinham qualquer coisa. Então de certo que minha mãe, meus avós eram os pais da minha mãe, então a minha mãe tinha qualquer coisa pra nos manter. Depois, ela tinha empregado pra vender doce na rua, minha mãe fazia, botava, doce – e os empregados fazia. Esses doces da Bahia, que essas baianas vendem aí pelas esquinas. Ela tinha quatro ou oito tabuleiros daqueles. E os empregados saiam vendendo pela rua.

Entrevistador: Quer dizer que sua condição não era ruim, não?

JB: Não, absolutamente.^{17*}¹⁸

Tal condição, portanto, possibilitou com que JB fosse alfabetizado. Quase não havia colégio público e a alternativa mais comum era estudar em casas de família. JB explicou que sua mãe pagava 2.500 réis mensais para uma dona de casa que, nas folgas de seus afazeres domésticos, vinha tomar a lição das crianças. As aulas, no entanto, não pareciam ser das mais produtivas, segundo o músico:

A gente ficava brincando, quando ela vinha... A gente ficava tocando Samba, cantando, batendo... Quando ela voltava, coitada... Mas era tanta criança e ela sozinha, tratar dos “haveres” da casa, não podia...

JB parecia mesmo estar muito mais interessado nas Batucadas e rodas de música do que no “colégio”. Ainda assim, as aulas se prolongaram por algum tempo, até que o garoto conseguisse prosseguir somente por seu próprio esforço: “Dei o segundo livro de leitura de Felisberto de Carvalho, o resto foi por minha conta” – conta o músico.

Se para ser alfabetizado JB dispôs de uma professora por algum tempo, na música foi diferente. Sua formação foi completamente autodidata – no sentido de não ter tido alguém que lhe ensinasse formalmente as artes do pandeiro e do prato-e-faca – seus principais instrumentos. “Eu mesmo aprendi por mim”, confessou.

Aqui é importante observar que, ao afirmar ter sido autodidata no instrumento, certamente JB não exclui o fato de ter sido instruído na escola, por excelência, do Samba: a Roda. Moura (2004, p. 39) afirma que *não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que forma os sambistas*. E na roda, por conta de seus códigos de

¹⁷ Transcrição do depoimento de João da Baiana ao MIS – Coleção Depoimentos – Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

¹⁸ A partir desse ponto em diante, o asterisco (*) indicará que a citação feita é a transcrição de depoimento ao MIS. Em cada caso, quando o nome do entrevistado não aparecer no corpo da transcrição, indicá-lo-emos em nota de rodapé.

conduta, seus valores, invariavelmente se aprende com os mais respeitados, com os mais velhos. Por mais que JB tenha se destacado desde muito jovem nas artes da Batucada, é certo que ele aprendera muito com os mais antigos antes de apresentar suas inovações na instrumentação e na rítmica do Samba – e se consagrar por seu estilo único no pandeiro.

João, o mais novo de doze irmãos, começou a compor desde garotinho, “Samba de pé com coco quebrado” – “tinha aquela intuição né, minha mãe gostava”, afirmou em seu depoimento. Ironicamente, em uma família de baianos, JB era o único carioca e se orgulhava em afirmar:

E eu dei pro Samba. E minhas irmãs eram baianas e não sabia Sambar, eu fazia caçoadas delas. E minha mãe gostava porque eu dei pro Candomblé, dei pra Batucada, dei pra Macumba, dei pra compor – e minha mãe tinha orgulho comigo porque eu era carioca e venci os meus irmãos que eram baianos e não sabiam. Aí discutia com minhas irmãs e dizia: vocês são baianas, eu sou carioca, mas vou te escrever na ponta do pé. E aí fazia uma letra, um passo e elas ficavam uma onça.*¹⁹

Quando perguntado se alguém dentre seus irmãos e irmãs tinham se tornado músicos/musicistas, se participavam das atividades musicais, JB respondeu que “tinha o Mamédio, que era palhaço do Circo Espinelli – tocava violão e cavaquinho; tinha uma irmã que tocava violino... Mas tudo, a (maioria) deles eram ruim.” E em seguida, no depoimento, falou um pouco da sua vivência musical de criança:

E eu dediquei-me ao pandeiro, que é o ritmo – minha mãe gostava do meu ritmo. E nós, os garotos, formávamos a roda de Samba dos meninos, e eu é que tocava melhor pandeiro. Então os garotos – Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, essa turma – me entregavam o pandeiro, eu ficava com o pandeiro.*²⁰

Nessa declaração surgem nomes importantes e que conviveram com JB desde a infância: Getúlio Marinho e Heitor dos Prazeres. Principalmente esse último, juntamente com Donga foram amigos de infância que o acompanharam por toda a vida – tanto como parceiros profissionais quanto como amigos pessoais. Heitor dos Prazeres

¹⁹ João da Baiana.

²⁰ João da Baiana.

tornou-se um sambista de grande destaque, tendo logrado grande sucesso também como pintor – especialmente por retratar as cenas do Samba e das tradições afro-brasileiras.

Mas foi na parceria com Donga, e com a pronta integração de Pixinguinha a essa rede de relações, que se formou a importante trindade musical tratada nesse trabalho.

A imagem da “roda de Samba dos meninos” demonstra uma dimensão interessante, típica dos costumes e modos de transmissão de cultura peculiares da matriz africana: o aprendizado se fazia, em larga medida, na medida em que as práticas eram exercitadas. Nesse caso, o Samba era aprendido na medida em que era praticado, em comunidade, por aqueles meninos. Isso, certamente, sob o olhar atento dos mais velhos.

A experiência no seio familiar, o apoio da mãe – Tia Perciliana – em sua dedicação à música e às coisas do “afro-brasileiro” (como João da Baiana gostava de dizer), a relação próxima com os avós africanos; tudo isso parece ter sido bastante importante para João. A chancela de qualidade da mãe, uma baiana respeitada no meio dos bambas, era motivo de orgulho para o jovem músico – que ostentava sua alcunha de “filho da baiana”. A aprovação da baiana Perciliana tinha um papel realmente decisivo para as decisões de João da Baiana, não só na escolha da percussão como área musical a ser explorada, fazendo-o destacar-se no pandeiro e no prato-e-faca – mas também, de uma forma mais ampla, na postura de aprofundamento nas tradições afro-brasileiras. Com o tempo, passando a participar e acompanhar os pais nas longas festas das tias baianas, passou a se destacar mais e mais, não apenas nas “rodas dos meninos”, mas para além de sua casa e ruas próximas.

As casas das Tias Baianas – lugar de prática, transmissão e resistência

A convivência nos espaços de exercício e reedição das tradições do afro-brasileiro foram decisivas na formação – em nível pessoal e coletivo – de todos os membros da Trindade. As identidades, em seus vários níveis – como homens negros, músicos, ligados a uma tradição baiana ressignificada em terras cariocas, de religiosidade afrobrasileira etc.– foram profundamente definidas através dessas experiências. Para João da Baiana, que era filho e morava na casa de uma das mais importantes e influentes “tias baianas”, esse fato é bastante evidente.

As casas das chamadas “tias baianas” eram um dos principais redutos da cultura negra, como está bem relatado na obra *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*

(MOURA, 1995). E João da Baiana tinha grande intimidade com esses vários territórios. Além de sua própria mãe,

(...) também conhecia a Tia Ciata [vó do Bucy], Tia Rosa, Tia Amélia (mãe de Donga). Eram todas baianas, e umas moravam na Senador Pompeu, outras na Rua da Alfândega, outras na Rua do Cajueiro... Depois a Tia Ciata foi pra Praça XI. *²¹

Essa intimidade foi ainda mais evidenciada quando JB se pôs a dar o percurso das residências da Tia Ciata, assim como o endereço de outras tias com detalhes:

Visconde de Itaúna, esquina com a Praça XI, isso foi muito depois, porque a Tia Ciata morou primeiro na Rua da Alfândega, depois na Rua São Diogo – General Pedra, pra vocês. Depois pra Rua dos Cajueiros, da Rua dos Cajueiros voltou pra Praça XI, que é a Visconde de Itaúna. E tinha Bibiana no Largo São Domingo. ‘Rosa Oré’ era na Saúde. Tia Sedata na Saúde, Pedra do Sal. Mãe era baiana, morava em Senador Pompeu, 288. Tia Tomásia... Tudo era uma turma só, as baianas da época. *²²

Portanto, tendo João – o “filho da baiana” – crescido e se desenvolvido nesse ambiente, começou desde criança a ter intimidade com tal universo cultural. Os avós de JB falavam Jêje, Angola e Nagô – influências que parecem ter sido importantes na inserção de João no Candomblé, especialmente dessas Nações.²³ Começou a frequentar as sessões de Samba e Candomblé, inicialmente em sua própria casa, conforme o próprio afirmou: “Minha mãe dava muitos Sambas, muitas festas, Candomblé...”. Em outro ponto do depoimento afirma que frequentava desde a idade de dez anos, oito anos, essa festa que os pais davam em casa, e afirma que seus pais cantavam muito.

Tia Perciliana promovia festas, assim como a Tia Ciata – a mais famosa e prestigiosa das tias baianas. Inclusive tais festanças eram algumas vezes feitas em conjunto. “As baianas davam muita festa aqui no Rio. Mas tinha de pedir permissão ao Chefe da Polícia pro Samba”, explica JB.

²¹ João da Baiana.

²² João da Baiana.

²³ João da Baiana parece ter sido um seguidor do Candomblé com intimidade nas variadas nações – tradições diferentes que integram essa religião. Esse interesse acabou fazendo-o se dedicar a compor e a gravar diversas músicas com essa temática. Em diversas dessas gravações, JB inicia saudando as linhas de Candomblé, pronunciando palavras em Iorubá, na chamada “linguagem do Santo”. Também são várias as citações a entidades da Umbanda, como os Pretos Velhos. Tais relações serão novamente abordadas adiante neste trabalho.

Essa relação com a polícia evidencia um importante papel realizado pelas tias Baianas em prol da perpetuação dos valores da cultura afro-brasileira. Por gozarem de prestígio, era-lhes permitido promover suas festas com certa autonomia e liberdade – tornando suas casas territórios seguros, a salvo da repressão policial. Como iremos discutir em capítulo posterior, essas casas eram também importantes locais de contato e relações entre os negros com os membros da elite. Ali foi possível, no jogo das relações, garantir progressivamente novas autonomias para o exercício dos valores afro-brasileiros.

O próprio JB narra como, em uma época na qual o Samba ainda não era considerado um símbolo (de orgulho) nacional, ele acabara recebendo um pandeiro que lhe licenciava para tocar Samba (VIANNA, 1995). O próprio explica no depoimento ao MIS:

JB: O Samba era proibido, o pandeiro era proibido. Então a polícia perseguia a gente. Teve uma festa lá no Morro da Graça, no palácio dele [senador]. Eu tocava pandeiro na Penha, na época da Penha, a polícia me tomava o pandeiro. Eu não fui, tocava com o Choro do Malaquias. Numa ocasião o Pinheiro Machado quis saber, ele sentava com meus avós, que eram da maçonaria, do Grande Oriente. Eles todos frequentavam a nossa casa: Irineu Machado, Pinheiro Machado, Marechal Hermes, Coronel Costa, iam tudo na casa dessas baianas. Sabe como é, iam pra lá...

Entrevistador: Naturalmente ver o Samba de perto... [risos]

JB: Então Pinheiro Machado achou um absurdo, mandou o recado para eu ir ao Senado falar com ele, era uma quinta-feira. ‘Por que você não foi lá na festa?’ General, não fui porque tomaram meu pandeiro na Penha e me prenderam. ‘Mas por quê, você brigou?’ Não. ‘Onde é que pode fazer um pandeiro?’ Eu disse só tinha a casa “O Cavaquinho de Ouro”, na Rua da Carioca, do seu Oscar, 1908. Ele pegou, tirou um pedaço de papel, e depois escreveu na parede e mandou fazer um pandeiro. O pandeiro ‘por onde’ ele botou a dedicatória pro seu Oscar colocar no Pandeiro: ‘a minha admiração, João da Baiana. Senador Pinheiro Machado.’

Ora, passava pela atuação das lideranças negras do Rio de Janeiro – tias baianas e outros negros e negras de destaque, fosse na música, na intelectualidade ou em outra esfera – junto aos membros da elite branca que detinha o poder parte considerável da política de resistência dos valores e da cultura afro-brasileira. Um jogo de estratégias e compromissos, de lealdades e valores colocados a prova, de difícil trâmite.

João da Baiana costumava usar um cravo vermelho no paletó. E a explicação passa, mais uma vez, pelas negociações e entraves simbólicos (e muitas vezes físicos) em torno da prática do Samba. Perguntado desde quando tinha o hábito de usar o cravo, ele explica:

JB: De Pinheiro Machado pra cá, de Arthur Bernardes quando era Presidente da República. O cravo eu uso, foi o Presidente da República Arthur Bernardes.

Entrevistador: Havia um partido político em Minas que usava o cravo vermelho...

JB: E eles usavam, como Pinheiro Machado usava cravo vermelho. Então, compreendeu, ele aconselhou que nós andássemos – para saberem que nós éramos do partido dele – Pinheiro Machado. *

Tal relação complexa, que envolve uma importante resistência social e política por parte dos negros e negras no contato com a elite, originaria as possibilidades para uma importante modificação nessa fricção entre classes. Foram criadas as condições para um fenômeno que alçou alguns dos símbolos e bens culturais afro-brasileiros à condição de símbolos nacionais – mas buscando sempre não subverter ou alterar a ordem social dessas classes. Tal momento será abordado mais adiante.

Instrumentos e instrumentações, limites e fronteiras entre as manifestações culturais

Falando sobre o pandeiro – seu principal instrumento – João da Baiana assume ter sido seu introdutor no Samba e também na Batucada. Ele afirma:

O pandeiro na época só se usava na Orquestra, pra acompanhar música, assim, “artística” – e não assim pro outro lugar. Fui eu quem introduziu na Batucada, no Samba, nos Morros. (...) Só tinha tamborim, assim mesmo uns tamborins grandes, de cabo... O pandeiro já vinha de 1900, por aí... [18]97... [18]97 nós éramos porta-machado²⁴ da Concha de Ouro, na Pedra do Sal. Eu comecei com oito anos a introduzir o pandeiro, lutar com o pandeiro – até rapazinho, até a época que Pinheiro Machado me deu esse. *²⁵

²⁴ Porta-machado era o nome dado aqueles responsáveis por defender os estandartes dos blocos e ranchos carnavalescos dos ataques de integrantes de outros ranchos.

²⁵ João da Baiana.

João dá aqui importantes informações sobre como era a instrumentação na época em que o Samba se consolidava enquanto gênero – inclusive com a contribuição feita pelos chamados ranchos carnavalescos – como o Concha de Ouro. Como eram os instrumentos, seus formatos e formas de serem tocados.

O pandeiro daquela época era grande, maior não é... E os tamborins também não eram esses pequenos. Tinham um cabo, a gente tocava assim... Tinha uns que a gente até descansava o cabo no cinturão pra tocar. *²⁶

Afirma ainda os instrumentos do “primitivo”, ou seja, a instrumentação básica das primeiras rodas de Samba: violão, cavaquinho, pandeiro e prato-e-faca (Moura, 2004. P.32). Somaram-se, posteriormente, outros instrumentos como o tamborim (este maior – o menor vai ser introduzido posteriormente, pela turma do Estácio), reco-reco e chocalho. Outras fontes demonstram que instrumentos típicos dos cultos religiosos afro-brasileiros também se faziam presentes: agogôs, tambores/atabaques, macumbas²⁷ etc.

Em determinado momento do depoimento ao MIS, JB faz algumas declarações extremamente importantes, especialmente para entendermos os limites e fronteiras das músicas e manifestações praticadas nos redutos de resistência negra da época. Ele descreve os tipos de atividades musicais e culturais que aconteciam nas casas das tias baianas, citava e fazia distinções entre “Jongo”, “Batucada”, ”capoeiragem”, ”Candomblé”:

JB: havia os candomblés – jeje, nagô, angola. O Samba era antes, o candomblé era uma coisa separada – vinha depois do divertimento a parte religiosa. Tinha **Samba corrido**, que é Samba que nós cantamos e responde com coro. Agora tinha o **Samba de partido** alto, que é o que eu canto com o Donga, Pixinguinha – eu e o Donga Sambamos. O **Samba de partido alto** se [só] cantava ou dupla, ou trio, ou quarteto. Nós tirávamos os versos e o pessoal Sambava, um de cada vez. Agora o **Samba corrido** é que é todos fazendo o coro. (...) o **Samba duro** já é a **Batucada**.

Entrevistador: E a Batucada, realmente, como era?

²⁶ João da Baiana.

²⁷ Instrumento de origem indígena, espécie de reco-reco feito em bengala de madeira.

JB: Já era a **Capoeirada**. * [grifos nossos]

A abordagem sobre os momentos do Samba (diversão) e do Candomblé (parte religiosa) sugere certa divisão marcada. No entanto, quando JB estava a justificar a necessidade de “licença geral” para as festas, ele afirma que

(...) dali daquele Samba saia Batucada, saia Candomblé... Porque cada um gostava de brincar de uma maneira. (...) Então de certo que saia Samba, Batucada, então tirava licença logo geral. *²⁸

A instrumentação presente no Samba de partido alto, que João da Baiana enumera como: flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, chocalho e reco-reco (junto com os instrumentos de percussão do Samba de partido alto), não seria muito diversa da utilizada no Samba corrido. Na Batucada, eram utilizados apenas o pandeiro, palmas e canto. Para se transitar de uma instrumentação a outra bastava, portanto, suprimir um ou outro instrumento – já que, segundo João da Baiana, primeiro vinham os Sambas para depois se chegar à Batucada e ao Candomblé.

SAMBA CORRIDO

SAMBA DE PARTIDO ALTO >>> SAMBA DURO >>> CANDOMBLÉ
BATUCADA
“CAPOEIRAGEM”

Aqui ocorre uma indefinição conceitual que é bastante sintomática de que, por diversas vezes, as tradições afro-brasileiras são tomadas de forma equivocada, simplista. O ponto sobre as divisões entre os gêneros será abordado em seus pormenores mais adiante – mas, nesse contexto, até mesmo o termo “gênero musical” é discutível. João da Baiana não possui um discurso descolado da realidade musical da qual foi testemunha. Ao contrário, a indefinição e a dificuldade de se demarcar as fronteiras entre Samba Corrido, Partido Alto, Samba Duro e Capoeiragem, até se chegar ao

²⁸ João da Baiana.

Candomblé, é mais um indício de que a fluidez entre tais manifestações deveria ser corrente nos espaços de resistência e exercício das tradições afro-brasileiras.

Diante disso, é possível supor que, embora fossem momentos distintos, a passagem de um Samba para o Candomblé, por exemplo, aconteceria de forma fluida. Tal ponto ainda necessita ser mais bem pormenorizado, o que acontecerá no capítulo sobre a influência da matriz africana na música popular brasileira.

Nota-se na fala de JB também certo esforço, como que uma tentativa de realizar algumas distinções acerca de variados tipos de Samba (talvez para ser didático, diante das perguntas que buscavam “registrar” uma complexidade impossível de ser resumida em algumas palavras). Mas provavelmente o mais interessante desse ponto do depoimento é a convergência entre Samba Duro, Batucada e Capoeiragem. Ora, se possuem nomes diversos, é possível supor que seriam também, se não a mesma coisa, separados por nuances muito diminutas. Falando sobre a Batucada – Samba Duro – e a Capoeiragem, JB estabelece uma pequena distinção:

Formava-se a roda e tiravam-se os cantos – e aí saía um pra tirar o outro. Mas se fosse ‘a liso’ era só ‘uimbigada’ que dava. Agora se fosse pra ‘pegar duro’ dava queda, Capoeiragem, fazia parte da Capoeiragem. *²⁹

A umbigada é traço comum a diversas manifestações de dança e música, oriundas da matriz africana. O Jongo, além do Samba, da Capoeira, são alguns exemplos que podem ser facilmente citados. O livro clássico “Samba de Umbigada”, de Edison Carneiro (1961), é um extenso documento de registro de inúmeras manifestações afro-brasileira, chamadas genericamente de “Sambas”, na qual a umbigada se faz presente.

Aqui é importante salientar mais uma vez que as fronteiras entre Samba Duro, Batucada e Capoeiragem aparecem como sendo tão sutis que é possível supor que as transições acontecessem de forma corrente. Ao invés de “cômodos” a operar as separações, parece mais verossímil pensarmos em nuances na dimensão corpo/música, nos recursos expressivos apresentados na expressão musical sendo alterados de acordo com a situação e/ou interesse do momento.

²⁹ João da Baiana.

Novamente tratando sobre as manifestações entre Samba e Candomblé, apesar de um anteceder o outro no decorrer das festas, sugerindo uma divisão estanque, pode-se inferir que ocorresse a mesma fluidez descrita acima. Ora, se aqueles que praticavam o Samba, segundo o próprio JB em depoimento, o faziam como “divertimento” antes do momento “religioso”, esses deveriam ser – ao menos, majoritariamente – os mesmos praticantes.

Se analisarmos os pontos³⁰ gravados por JB, iremos observar que muitas vezes esses são apresentados como Sambas – com a instrumentação que envolve aquela da fase do Samba carioca pré-Estácio, que relacionava instrumentos comuns à macumba, como atabaques e agogôs. Nessa época, a temática da religiosidade afro-brasileira, assim como a instrumentação típica dos rituais, se fazia presente de forma muito mais evidente do que em outros momentos pelos quais o Samba irá passar. Portanto, essa proposta mais alinhada ao “primeiro Samba”, explícita na estética apresentada por JB, é mais uma evidência dessa fluidez entre Samba e Macumba; sendo a instrumentação da Macumba – assim como a temática “do Santo” – bastante presente em suas músicas e gravações.

Passaremos a analisar algumas das gravações realizadas por João da Baiana. Cabe aqui uma análise da obra como um todo complexo: desde sua letra, a forma como essa é cantada e acentuada pelo intérprete – com suas nuances e recursos diversos, a instrumentação, o uso de elementos ligados à religiosidade afro-brasileira, dentre outros aspectos.

Análise das gravações

No depoimento ao MIS, João da Baiana apresenta, logo após fazer a diferenciação entre os gêneros praticados nos redutos afro-brasileiros do Rio de Janeiro do início do século XX, uma série de exemplos desses gêneros. Por ser tratar de um registro documental, pode-se supor que as escolhas de João tenham sido motivadas com o intuito de demonstrar da melhor forma possível cada gênero – ainda mais por ele se

³⁰ A explicação sobre o que é ponto é dada pelo próprio João da Baiana: “Os cantos eram dos Orixás. Cada Orixá tinha um ponto.” Logo, o ponto pode ser definido, genericamente, como uma música/canção dedicada a cada Orixá. Existem também pontos pra Caboclos, Pretos Velhos, Exús, e outras entidades - ligadas especialmente à Umbanda. Exemplos e mais informações serão dadas no capítulo sobre a matriz africana.

colocar no depoimento como sendo um especialista quando se trata da cultura afro-brasileira: *modéstia a parte, do afro-brasileiro eu entendo* – ele afirma. Vamos aos exemplos dados por ele.

Exemplo de “Samba Corrido”

“|| Pelo amor da mulata

|| quase que o nêgo me mata foi ela quem me pediu

Em segredo, por favor
quero um vestido de feira e um sapato engomado “

Quê, Querê Quequê foi cantado como sendo um ponto da Linha de Angola (Nação de Candomblé Angola), e assinala: “É meu preferido, né!?”. Vamos à letra, primeiramente:

Quê, Querê Quequê (João da Baiana)

Louvado seja meu Senhor Jesus Cristo

Para sempre seja louvado

Viva a gente de linhas de Angola

Viva!

Viva a gente de linhas de Nagô

Viva!

E viva gente de linhas de Ijexá

Viva!

Oi quê quê rê quequê

Oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Oi quê quê rê quequê

Oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Oi mucamba, mucamba, cambinda só

Chora na macumba, oi Ganga

Eu sou filha de Ogum

Oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Eu sou neto de Xangô, oi Ganga.

Chora na macumba, oi Ganga

Que é que vamos refazer, oi Ganga?

Chora na macumba, oi Ganga

Quando eu caminjo, oi Ganga

*Chora na macumba, oi Ganga
Olorrôï na macumba, oi Ganga
Chora na macumba, oi Ganga
Olôï na macumba, oi Ganga
Chora na macumba, oi Ganga
Oi mucamba, mucamba, Cambinda aiê
Chora na macumba, oi Ganga*

*Oi Cambinda Cambinda milhocotó
Chora na macumba, oi Ganga
Olha eu venho de Angola, oi Ganga.
Chora na macumba, oi Ganga
Venho de banda de lá, oi Ganga.
Chora na macumba, oi Ganga
Que é que vamos refazer, oi Ganga?
Chora na macumba, oi Ganga
Quando eu caminjocô, oi Ganga
Chora na macumba, oi Ganga
Atotô, atotô, adelê, oi Ganga aí
Chora na macumba, oi Ganga
Oi mucamba, nucamba, nixocotó ih
Sarará macumba oi Ganga*

Diz

Na macumba, oi Ganga.

Chora na macumba, oi Ganga

Diz

Foi na macumba, oi Ganga.

Chora na macumba, oi Ganga

Mucamba, mucamba, cambinda só

Chora na macumba, oi Ganga

Oi cambinda, cambinda nixocotó

Chora na macumba, oi Ganga

Mas mucamba candinga aí

Chora na macumba, oi Ganga

Atotô, atotô, adelê, oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Chora na macumba, oi Ganga

Agô,

Agô kelofé

Mussuru

Oraieiê ô

Axé Mussuru

Para a análise desse canto serão analisadas três versões: o registro no disco *Gente da Antiga*, de 1968; outra do disco *Native Brazilian Music* (pelo maestro

americano Leopold Stokowski) de 1942; e a última, que é a registrada em áudio e vídeo no filme *Saravah* (Pierre Barouh, 1969).

A gravação com a letra anteriormente apresentada é a do registro no disco *Gente da Antiga*, de 1968 – e foi escolhida como referência em virtude da qualidade do áudio. Aquela registrada no disco *Native Brazilian Music* (1942) apresenta letra um pouco diferente. Alguns versos que não apareceriam nessa versão posterior estão presentes. Outros versos estão também em posições diferentes. E a versão do filme *Saravah* (1969) parece ser a mais leve e descontraída, apresentando ainda mais variações – desde a letra até a forma e instrumentação. No filme *Saravah* aparece ainda outro verso logo no início do canto, que não está presente nas outras duas versões:

*Oi mucamba, mucamba, cambinda só
Chora na macumba, oi Ganga
Pomba Gira coné nê nê nê conga
Chora na macumba, oi Ganga*

De uma forma geral, as três formas de apresentação da letra sugerem que a música possui, de fato, versos soltos, livres, combinados à vontade pelo sambista de acordo com a ocasião. Essa estrutura da letra se mostra de acordo com aquela apresentada em cantos populares antigos, de construção coletiva e estrutura não fixada. Existem diversos versos que sucedem ao responsorial *Chora na macumba, oi Ganga*, e que podem ser combinados em ordens variadas, pois não configuram uma seqüência rígida.

Sobre a letra, cabe a explicação sobre algumas palavras e seu sentido. João da Baiana começa saudando as três linhas de Candomblé: Linha de Angola, Linha de Nagô (Nação Ketu) Linha de Ijexá (Nação Jêje). O título da música, *Quê quê rê quequê*, pode ainda guardar uma relação com a palavra *kekerê* – que significa pequeno, e pode ser uma referência a alguém que se inicia no culto do Santo. O chamado por *Ganga* a todo tempo, pode significar duas possibilidades, segundo o *Novo Dicionário Banto do Brasil*, de Nei Lopes (2003):

Ganga (1) chefe supremo de uma união de terreiros; (2) chefe dos antigos terreiros cambindas; (3) Exu "muito pesado, forte, trevoso" - do termo multilingüístico banto nganga, feiticeiro. Entre os Mbochi da bacia do Congo, entretanto, nganga é o mestre, o técnico,

alguém competente numa atividade, e a qualificação expressa uma função social.

O primeiro e o segundo significado parecem fazer sentido, ainda mais quando se chega ao verso *Oi mucamba, mucamba cambinda só* – que faz referência ao terreiro cambinda, e apresenta a palavra *mucamba*, que seria o mesmo que ajudante, cambono.

Ao fim da música, nas versões do álbum *Gente da Antiga* e do filme *Saravah*, João da Baiana encerra com uma saudação:

*Agô,
Agô kelifé
Mussuru
Oraieiê ô
Axé Mussuru*

Agô é um pedido de desculpa ou, nesse caso, licença – um sinal de respeito pelas palavras que foram pronunciadas. *Kelifé*, variação do atual *kolofé*, é um pedido de bênção, típico da nação Jêje, cuja resposta é *Kolofé Olorum*. *Oraieiê ô* é a saudação à orixá Oxum. Anteriormente, já havia aparecido a saudação *Atotô, atotô*, que significa “Salve o Rei e Senhor da Terra”, feita ao orixá Omulu/Obaluaiê. *Axé* é um desejo de força e boas energias.

A letra, portanto, parece se referir a algum tipo de trabalho em um terreiro cambinda, onde se solicita a atuação do Ganga (chefe), auxiliado por um(a) mucamba (ajudante). Relacionam-se as energias do orixá das doenças e da terra, Obaluaiê/Omulu, pela saudação *Atotô, atotô*; e também as energias de Oxum, saudada com *Oraieiê ô*. Ao final, um pedido de licença – assim como aquele feito no início – e o desejo de *Axé*.

Cabe ressaltar aqui um ponto importante. Este canto evidencia uma importante característica de João da Baiana: o assimilar das influências das diversas linhas de candomblé em sua religiosidade, e que talvez possa ser estendida ao contato entre Samba e Macumba. A primeira saudação, antes das linhas de Candomblé, foi feita a Jesus: *Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo – Para sempre seja louvado*. O sincretismo entre cristianismo (especialmente o católico popular) com o Candomblé vem desde o tempo das senzalas, onde era ferramenta para dissimular o culto aos orixás. Mas é importante observar também a conexão realizada pela Umbanda no contexto carioca da época.

Nesse sentido, até mesmo o termo *Cambinda* pode referir-se a uma famosa entidade da Umbanda, a Preta Velha Vovó Cambinda – que nesse sentido estaria trabalhando no terreiro do chefe *Ganga*, auxiliada (cambonada) por *mucamba*. Nos seguintes versos é possível supor também que se trata de Vovó Cambinda de Angola.

*Oi Cambinda Cambinda milhocotó
Chora na macumba, oi Ganga
Olha eu venho de Angola, oi Ganga.
Chora na macumba, oi Ganga
Venho de banda de lá, oi Ganga.*

Outra possibilidade é que esse *Olha eu venho de Angola, oi Ganga* (...) *Venho de banda de lá, oi Ganga* signifique a nação que preside o terreiro como sendo a de Angola³¹. A citação dessa nação, Angola – seja ela pela origem da entidade, ou pela denominação do terreiro –, coexiste com a despedida na linguagem Jeje: *Agô kelofé*. Mais uma evidência de como JB transitava pelo universo afro-brasileiro sem se preocupar com fronteiras.

Os três registros apresentam a música de forma diversa, pra além da letra. Vamos às análises.

A versão do disco *Native Brazilian Music* foi gravada em um navio pelo maestro americano Leopold Stokowski, em 1942. Contou com a participação de João da Baiana, Pixinguinha, Cartola, Donga, Zé Espinguela, Luiz Americano, Zé da Zilda e Jararaca e Ratinho, dentre outros músicos brasileiros.

A gravação inicia direto com o toque dos tambores e pandeiro, além da flauta. Não é feita a saudação às linhas de Candomblé. Uma introdução é feita à flauta, que segue tocando contracantos à melodia até o fim da música. O coro parece ser feito por apenas uma voz feminina. A rítmica segue quase sem variações, apenas raros breques e acentos, e apresenta o andamento mais acelerado dentre as três versões. João da Baiana parece querer compensar a rítmica “reta” privilegiando o molejo nos acentos vocais e apresentando poucas variações nos versos da letra. A finalização é igual à introdução, exceto pela não repetição do responsorial. É tocada mesma frase da flauta, não é feita a saudação final/despedita, terminando a música em um *fade out*.

Parece ser mesmo uma gravação registro para americano ouvir. Dentre as três versões é a que menos apresenta variações, em todos os aspectos.

³¹ É interessante observar que essa é a nação de Candomblé que mais se aproxima da Umbanda em um importante aspecto: o culto às entidades Pretos Velhos e Pretas Velhas.

Já a versão do disco *Gente da Antiga*, gravado nos dias 10, 11 e 17 de janeiro de 1968, nos estúdio da Odeon – Rio de Janeiro, além de apresentar a melhor qualidade de áudio, ainda relaciona importantes características a serem observadas. Foi produzido por Hermínio Bello de Carvalho, e conta com um time de grandes músicos: Pixinguinha (Sax Tenor), João da Baiana (Pandeiro e voz) e Clementina de Jesus (Voz); além de Dino 7 Cordas e Meira (violões); Canhoto (cavaquinho); Nelsinho (trombone); Manuelzinho (flauta); Marçal, Gilberto, Luna e Jorge Arena (percussão). O coro era formado por Nelson Sargento, Jairzinho da Portela, Pedro Rodrigues, Copacabana, Jair Avellar, Anescar e Nelsinho.

Inicia-se com a saudação a Jesus Cristo e às linhas de Candomblé. Segue com um tambor grave – provavelmente um surdo, já em voga nos tempos de 1968, que começa apenas marcando, passando posteriormente a desdobrar como um atabaque de terreiro. Junto a esse tambor, o pandeiro de João da Baiana – que se mantém “reto” durante a gravação, apesar de ser tocado de forma extremamente suingada. O saxofone de Pixinguinha é o responsável pela frase de introdução – a mesma tocada na gravação anteriormente citada, e realiza ainda alguns contrapontos durante a música, juntamente com uma flauta.

Desde o início da música ouve-se um típico atabaque de Candomblé a desenvolver o toque Samba de Caboclo, que ganha mais destaque a partir do início do canto – devidamente reforçado por um coro encorpado. Esse tambor varia de diversas formas, apresentando toques típicos de Ijexá interagindo com o outro, e preenchendo diversos dos espaços onde o canto se ausenta, como que dialogando com o molejo vocal de JB. Esse molejo fica ainda mais explícito no final da música, quando são feitas interjeições *ih* – em contratempos diversos, tanto no segundo tempo do compasso 2/4 e, raras vezes, na última semicolcheia desse compasso.

A gravação é finalizada com a repetição do responsorial, e a saudação final já descrita. Em termos técnicos – qualidade do áudio e clareza na definição dos timbres – esta parece ser a gravação mais completa e bem produzida.

Já a versão do *Quê, Querê Quequê* do filme *Saravah*, das três aqui observadas, é a que mais se diferencia. João da Baiana canta, sapateia e toca seu prato-e-faca, acompanhando de Baden Powell ao violão. Até mesmo o francês Pierre participa, fazendo coro junto com Baden. A performance de João da Baiana é reveladora do quanto era influenciado pela polirritmia africana. Seu canto solto, variando nos tempos dos compassos, o prato-e-faca, o corpo em movimento servindo à música, o sapateado;

a maneira como seus movimentos passam a ser mais e mais enérgicos – posteriormente acompanhados dos acentos vocais, sempre colocados em contratempos... Tudo isso demonstra o enorme domínio que João tinha sobre uma das mais complexas dimensões musicais – especialmente se tratando de música afro-brasileira: o ritmo.

O corpo é colocado de forma especial nesse registro, não separando a dança e a música. É a corporalidade musical negra. Mesmo Baden, ao violão, se deixa levar pelo suingue da canção.

Quê, Querê Quequê, tendo sido citado por João da Baiana como um exemplo de ponto da linha de Angola, obviamente traz como protagonista de sua retórica a temática do Santo. Da mesma forma, o exemplo dado por JB para Batucada relaciona a mesma temática, mas de forma um pouco diferente.

No depoimento ao MIS, JB cita *Reza* como exemplo de Batucada. A instrumentação, nesse caso, resume-se à mesa da repartição pública e sua voz. O ritmo batucado se assemelha a um toque de capoeira lenta, Angola ou Benguela – e não varia.

Já a letra apresenta uma quantidade de informações bastante variada. Vamos a ela.

Reza (João da Baiana)

*São Pedro deu uma facada
Na porta de São José
São José saiu correndo
Foi chamar sua mulher*

*Agora que foi bonito
Quando chegou Seu Tenente
Mandou prender São Miguel
Mandou soltar São Vicente*

*São João era menino
Santo Antônio era rapaz
São João fez deferência
Santo Antônio puxou pra trás*

*Eu ia entrando na Igreja
Pra rezar meu padre nosso
Encontrei São Benedito
Atracado com Santo Onofre*

São Jorge assim que soube

*Montou logo em seu cavalo
Mandou prender São Miguel
Mandou soltar São Gonçalo*

*São Domingos ajoelhou
No pé do negro nagô:
Sai daqui o São Domingos
Que eu não sou nosso senhor*

*Eco miná, mina, ecô
Eco miná, mina, ecô*

O que chama a atenção, logo em um primeiro momento, é a enumeração de diversos nomes de santos católicos. Aqui é um exemplo clássico do chamado sincretismo. Assim como fora utilizado em alguns momentos pelo Candomblé e, em momento posterior, pela Umbanda, os santos católicos correspondem a Orixás e entidades, de acordo com suas características e personalidades. Muitas vezes, dependendo da região, alteram-se as correspondências. Vejamos as correspondências verso a verso:

<i>São Pedro deu uma facada Na porta de São José São José saiu correndo Foi chamar sua mulher</i>	<i>Xangô (Xangô Aganju, Alufam ou Airá) Xangô (Aganju)</i>
---	--

<i>Agora que foi bonito Quando chegou Seu Tenente Mandou prender São Miguel Mandou soltar São Vicente</i>	<i>Exu ou Xangô (Aganjú)</i>
---	------------------------------

<i>São João era menino Santo Antônio era rapaz São João fez deferência Santo Antônio puxou pra trás</i>	<i>Exu ou Ogum</i>
---	--------------------

<i>Eu ia entrando na Igreja Pra rezar meu padre nosso Encontrei São Benedito Atracado com Santo Onofre</i>	<i>Ossaim ou Falange de Pretos Velhos Ossaim</i>
--	--

<i>São Jorge assim que soube Montou logo em seu cavalo Mandou prender São Miguel</i>	<i>Ogum ou Oxóssi Exu ou Xangô (Aganjú)</i>
--	---

Mandou soltar São Gonçalo

*São Domingos ajoelhou
No pé do negro nagô:
Sai daqui o São Domingos
Que eu não sou nosso senhor*

Cabe aqui uma breve explicação. A depender da região, o sincretismo se deu de forma específica, de maneira que um santo pode vir a representar diferentes Orixás. Da mesma forma, um mesmo Orixá pode aparecer sincretizado com mais de um santo, devido às chamadas qualidades. Por exemplo, Xangô apresenta diversas qualidades (faces características da vibração do mesmo orixá): Xangô Aganjú, Xangô Kaô, Xangô Alafim-Eché, Xangô Agodô. Cada uma dessas qualidades apresenta de maneira mais forte uma característica arquetípica de Xangô. Da mesma forma, outros orixás possuem suas qualidades.³²

Há ainda outra versão para o final desse canto, na qual os últimos versos seriam:

*Saiba que, ô São Domingo
Que o Lisá é Nosso Senhor*

Lisá (lê-se Lissa) é a divindade Jêje análoga à Oxalá, na linha de Ketu. Nesse caso, mais uma vez, pode-se perceber como JB transitava entre as nações. Isso porque a linha de Jêje é, talvez, a mais avessa ao sincretismo. Sua língua é diversa da yourubariana, e seu culto é feito aos voduns – e não aos orixás.

João da Baiana nutria, de fato, um interesse especial pela religiosidade afro-brasileira. Ao ser perguntado no depoimento ao MIS se visitara a Bahia, terra de seus pais e avós, não só afirmou que costumava ir lá, mas também que conhecia as rodas de Candomblé baianas.

Minha madrinha tinha Candomblé lá no Gantois... João Ganadino, conheci João Ganadino, que era o Babalaô, chefe lá. Tia Aninha, a Yabá. João Ganadino, Tia Aninha e João Veludinho... Joãozinho da Golméia, Tio Alcionte...^{*33}

³² Esses detalhes são mais bem explicados no capítulo sobre a matriz africana.

³³ João da Baiana.

Quando perguntado se fazia uma comunicação, “intercâmbio” entre os Terreiros da Bahia e da Guanabara, deu uma leve risada e gabou-se: “sobre Terreiro eu conheço, sobre o Afro-Brasileiro” E transitava entre as diversas nações do Candomblé e pela Umbanda como ninguém.

De uma forma geral, podemos observar a trajetória única realizada por João da Baiana. Ele conseguiu unir influências religiosas e musicais do Rio de Janeiro e da Bahia de uma forma muito peculiar. A forma pessoal de JB tocar seu pandeiro, valorizando a polirritmia e o tempo forte no contratempo, possui forte correlação com a atuação dos atabaques nos toques rituais da macumba. Apesar da óbvia correlação devida à origem cultural comum, reafirmamos que esta parece ser essa uma proposta de JB – o evidenciar mais extremado, dentro da sua musicalidade, dessas características rituais. Tais características apresentam-se como o diferencial de JB enquanto intérprete e músico.

Assim, João da Baiana tornou-se uma referência ao gravar tantos Sambas, pontos e músicas com tal temática. Sua proposta estética é hoje retomada em parte por artistas que buscam se aproximar mais das tradições primeiras do Samba, suas influências religiosas e culturais.

CAPÍTULO III - DONGA

Infância, socialização e formação musical

Outra personalidade da Trindade da Música Popular Brasileira da qual iremos tratar nesse trabalho é Donga. A principal fonte documental utilizada, mais uma vez, foi o depoimento do músico para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O registro foi realizado em 2 de abril de 1969, tendo como entrevistadores Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho, J. Efegê, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar Pinto e Braga Filho, com duração total de 201 minutos (2h21min).

Ernesto Joaquim Maria dos Santos nasceu em 5 de abril de 1889, no Rio de Janeiro/RJ, e faleceu em 25 de agosto de 1974, na mesma cidade. Fora um dos nove filhos de Pedro Joaquim Maria dos Santos e Amélia Silvana de Araujo. Nasceu na Semana Santa de 1889, ao meio-dia de um Sábado de Aleluia, após a mãe ter estado em trabalho de parto desde a Quinta-Feira Santa. Nasceu junto com um irmão gêmeo, que acabou falecendo no momento do parto.

Donga nasceu na Rua Eduardo da Silva, número 44, em Aldeia da Pista e, segundo o próprio, mudou-se logo em seguida para a Rua Costa Pereira, 129. Era vizinho de Orestes Barbosa, que morava na rua Pereira Nunes. Segundo Donga, os dois eram bairristas e discutiam muito sobre Vila Isabel: “Aldeia da Pista não é Vila Isabel - e Orestes também acha”. Em sua casa moravam, além dos pais e irmão, a madrinha Maria Francisca, apelidada de Chiquinha. Foi ela que, chamando Ernesto por Donguinha, parece ter dado a alcunha pela qual ele ficaria conhecido.

O pai era pedreiro, *construtor* – dizia Donga. Se dedicava muito à profissão, mas também tocava bombardino. Segundo Donga:

[o pai] não era muito amigo de choro... Porque nesse tempo usava-se muito bombardista, instrumentista desse naipe, de metal de sopra. Reunia-se sempre pra tocar. Porém, ele era meio, meio esquisito. Ele não gostava muito. Então, às vezes ele tinha lá um encontro com os amigos velhos que também tocavam. O Candinho Silva... Candinho, Candinho era desse tempo, músico da noite. E usava-se nesses tempos

um terno³⁴, sabe o que é terno né!? (...) Fora disso ele raramente procurava desenvolver, por isso eu não me lembro de composições dele. *³⁵

Infere-se que, apesar do discurso de Donga insinuar que o pai era apenas um músico amador, o senhor Pedro Joaquim seria um bombardista ao menos razoável (senão certamente não tocaria com Candinho Silva, autor de, dentre outros choros, “O Nó” – conhecido por “amarrar” diversos chorões pelas rodas até hoje). Com essa informação já poderíamos pelo menos supor que Donga teria crescido em um lar musical. Essa suposição vira certeza quando falamos de sua mãe.

Dona Amélia Silvana de Araújo era mais conhecida por Tia Amélia. Fora uma das mais afamadas e pretigiosas tias baianas da Cidade Nova. Gostava muito de promover festas em sua casa, onde costumava se apresentar cantando modinhas. Falando sobre sua infância, brincadeiras, onde morava, Donga logo chega ao assunto das festas promovidas por Tia Amélia:

Bom, eu brinquei muito. Porque os meninos daquela quadra encontraram com que brincar e divertir-se. Nós encontramos isso, um ambiente muito bom pra infância - brinquedos, pra distração, tínhamos tudo isso. Inclusive, a minha mãe era festeira, na nossa casa foi dados grandes sambas - uma das casas que mais vezes e maiores sambas deu do Rio de Janeiro foi lá em casa de minha mãe. (...) E aí minha mãe realizou grandes reuniões de samba porque ela trouxe isso no sangue - Bahia, baiana. Trouxe isso. *³⁶

O contato com a musicalidade e a cultura afro-brasileira vinha de casa. Dessa forma, Donga acabou se iniciando na música através do cavaquinho, instrumento que começou a estudar aos 12 anos. Segundo o próprio, aos 14 anos já tocava o cavaco e, posteriormente, aprendeu a tocar também o instrumento no qual obteve maior destaque – o violão.

Nunca teve professor formal. Sua escola foi a mesma da maioria dos músicos em formação de seu meio: além da observação nas rodas, a audição atenta da obra de quem estava em voga na época:

³⁴ Grupos dos primórdios do Choro. Os chamados ternos de choro foram uma de suas primeiras formações instrumentais e variaram de trio de metais – saxofone, trompete e bombardino – à chamada “orquestra de pau-e-cordas” – flauta, violão e cavaquinho.

³⁵ Donga.

³⁶ Donga.

Agora, ouvia as músicas do falecido Mário Cavaquinho. Eu, todos nós que passamos por esses instrumentos, foi pegando naquela escola desse Mário - que foi um grande, um grande! Um dos maiores compositores que e solista que nós já tivemos aqui.*³⁷

Falando sobre Mário Cavaquinho, Donga descreve alguns instrumentos da época, além da atuação do músico com outros grandes artistas da época:

Ele era cavaquinho de 4 cordas... Quando nós começamos a desenvolver (...) desconfiou que alguém ia se igualar, e inventou mais uma corda, pra atrapalhar... Mas isso deu um grande resultado: ré, sol, si, ré, lá... (...) Pois é, ele inventou mais isso... Quando nós também ficamos desembaraçados naquele, todo mundo já tocava o cavaquinho de 5 cordas, ele inventou um instrumento (...) com 14 cordas. Um cidadão, uma coisa, é uma coisa, esse Mário foi, foi uma coisa, merecia uma estátua.... Era um homem que podia sentar-se no Municipal e dar concerto sozinho. Sozinho, porque os solos, além de muito inspirados, ele fazia o solo se acompanhando com a harmonia e tudo. Ele queria dar um concerto sozinho sem acompanhante, tudo de uma vez. E não queria que ninguém o acompanhasse diferente dos acompanhamentos feitos por ele. Tanto assim que o Anacleto [de Medeiros]o levava para o corpo de bombeiro e ele ficava lá semanas inteiras, dando palpite até em orquestrações, em muitas ocasiões, ao Anacleto. Esse cidadão não sabia música, e depois passou a lecionar ensinando os alunos música em português. Ele escrevia dó, ré, tal, no papel pros alunos.*³⁸

Embora não tenha tido aulas formais com Mário Cavaquinho, a convivência e a observação atenta o fizeram um grande professor para Donga. Outra influência importante foi a de Sático Bilhar.

Durante a entrevista ao Museu da Imagem e do Som, o entrevistador cita uma conversa anterior com Donga, em que este lhe falava da importância de Sático Bilhar. Na ocasião, ao ouvir o argumento do entrevistador de que Bilhar havia deixado poucas obras escritas, Donga afirmou que a importância de Bilhar se dava pela forma como tocava, o ritmo que fazia, a sonoridade que tirava, apesar de não ser considerado um grande violonista. Era o som que Donga achava bonito. Tinha um repertório de só quatro músicas: “E com quatro músicas ele acabava o baile” - afirma o entrevistado.

Donga, portanto, passou a se dedicar não apenas ao Samba – gênero pelo qual teve maior destaque, inclusive por ter registrado o famoso *Pelo Telefone*, considerado o

³⁷ Donga.

³⁸ Donga.

primeiro samba gravado, e objeto de tantas polêmicas – mas também ao Choro. Ao ser perguntado sobre suas composições, ele deixa transparecer um importante ponto de discussão:

Mas eu compunha em todos os gêneros. Essa parte de Samba nunca me preocupou, porque eu era dele dentro de casa e tudo isso... Mas o que eu, o que eu procurei me desenvolver mesmo foi [no] Choro e outras coisas mais.*³⁹

De fato, Donga compunha em diversos gêneros, desde novo. Uma de suas primeiras composições a serem gravadas foi uma modinha chamada *Olhar de Santa*, por Carlos Vasquez. Outra modinha da mesma época foi *Teus Olhos Dizem Tudo*, esta gravada por certo cantor chamado Davi. Não apenas Modinhas, mas Valsas, Marchas, Choros e, principalmente, Sambas foram compostos ao longo da carreira de Donga. O principal deles, *Pelo Telefone*, será abordado mais adiante.

Mas é importante frisarmos e adiantarmos aqui um importante ponto que será abordado no capítulo sobre Pixinguinha; esse ponto constitui um dos cernes desse trabalho. O Choro, nos contextos da época (e ainda hoje), de uma forma geral, sempre foi valorizado como uma música de qualidade superior ao Samba. Tal postura transparece na fala de Donga, que tanto se destacou no Samba. Ao falar que o Samba fazia parte da sua casa, ele o familiariza, o naturaliza. E, ao mesmo tempo, cria um cenário no qual pode associar o Choro como o gênero com o qual mais lidava – apesar de sua trajetória demonstrar o contrário. Esse movimento, de certa desvinculação do Samba em favor de um maior *status* pela ligação com o Choro, é observado também no depoimento de Pixinguinha (autor de muitas músicas dentro dos dois gêneros). Da Trindade de músicos analisada nesse trabalho, apenas João da Baiana não apresenta tal atitude, de renegar o Samba em favor de certo *status* atribuído ao Choro.

Certo é que, desde casa até os espaços de socialização afro-brasileira que freqüentava desde criança, Donga teve contato íntimo não apenas com o Samba, o Choro e a Macumba, mas com diversas manifestações da cultura negra. E esse contato foi definidor de sua musicalidade e do seu modo de encarar a música e seus contextos.

(...) as festas realizadas nas casas, cada um no estilo de cada um... Entende. As baianas davam as festas, davam as festas. No nosso

³⁹ Donga.

grupo... Todos os sambas, quando se dizia “Samba na casa de fulana” – mas tinha Choro também! Tinha no fundo tinha batucada – batucada não é Samba! *⁴⁰

Falando sobre os pioneiros do samba e sua criação entre eles, Donga afirma:

E lá em casa se reunia todos os pioneiros, os grandes sambistas. Sambistas eu não devo dizer porque nunca houve, certamente, sambista. Pessoas que festejavam o rito, que era nosso. Não era como sambista, nem profissional, nem coisa nenhuma. Festa! Era festa, de modo que, assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneas dela [da mãe], comadres... Tanto havia o samba na nossa casa como também havia na casa de outras patrícias dela. De modo que eu vim crescendo aí. *⁴¹

Donga nos dá importantes informações acerca dessas reuniões. Primeiro, que se tratava de encontros para celebrar uma convivência festiva, com o intuito de manter os laços e celebrar a cultura comum a todos e todas. Outra informação importante diz respeito a algo já citado anteriormente, na análise do depoimento de João da Baiana: existia uma espécie de circuito de festas e reuniões nas casas dessas tias baianas.

Foi nesse ambiente que tanto ele quanto Pixinguinha e João da Baiana foram sendo criados. E antes de se tornarem protagonistas da história, foram testemunhas privilegiadas.

Festas, reuniões, os primeiros Ranchos e Blocos

Donga relembra as reuniões onde os pioneiros do Samba começaram a se organizar para criar os chamados Ranchos. Estes eram blocos musicais que se apresentavam especialmente no Carnaval, muito comuns na Bahia daquele tempo, onde saíam no Dia de Reis, geralmente. Tais Ranchos podem ser considerados antecessores das Escoals de Samba, apresentando características que são indispensáveis quando se pensa no desfile, na performance das agremiações de samba atuais – como o mestre-sala e o estandarte (bandeira). Donga conta em seu depoimento:

Ela [sua mãe] até, num samba que nós fomos - eu era menino pequeno, tinha uns 4 ou 5 anos - à casa de tia Ciata... Aí os que se

⁴⁰ Donga.

⁴¹ Donga.

encontravam lá, os pioneiros, pensaram em organizar um Rancho - porque eles tinham sempre isso, trazidos lá da Bahia. Sempre pensavam nisso, no rancho, porque tinha o Rancho do Peixe, na Bahia, e todos eles só falavam nisso, (...) E nesse tempo havia muitos Cordões de Pastoril aqui. Todas as características existiam em contexto. Por isso é que eu, deleitando nesse ambiente, pude ter um certo conhecimento, assim, embora prático – mas como militante.*⁴²

Interessante nesse trecho é reparar que Donga era apenas uma criança na época dessa reunião, mas ao se rememorar-la ele se afirma como um militante. E a militância já se iniciava com a própria atitude de frequentar e tomar parte nas reuniões diversas. Para além, as lideranças negras buscavam na prática e atualização de seus costumes também se colocar de forma mais austera perante a sociedade. E, muitas vezes, isso passava pela crítica, pelo ataque inteligente e simbólico, pela tática de penetração urbana de Ranchos e Blocos, como afirma Sodré (1998).

De fato, a atuação dos Ranchos no Rio seria marcada pela irreverência e pelo sarcasmo – que se desenvolveria ainda mais nos Blocos Críticos, chamados também de Blocos de Sujo, que desfilavam dias antes do Carnaval. Donga segue contando como se deu a fundação do Rancho Dois de Ouro:

Eu acho que é importante tudo isso, lá na casa de tia Ciata, então, foi pensada a organização de um Rancho. Mas já existia perto o primeiro grupo com a característica de Rancho, de homens da estiva, que era a Sereia. Eram todos do norte, todos da Bahia, de Sergipe, e Alagoas, e tal, tá bem. De ordem que esse grupo já saía nos carnavais de chapéu de panamá, (...) como se dizia, terno branco, e chinelo charlot, cara de gato, e duas camisas de croché... E andava a cidade toda e voltava pra sede deles, não se fantasiava nem coisa nenhuma. E aquilo foi entusiasmando, de forma que tia Ciata resolveu no concreto: Hilário, João Cância, e Quarente e outros outros organizaram, fundaram, então, o Dois de Ouro – do qual minha mãe foi fundadora também. Dois de Ouro, o primeiro Rancho.*⁴³

Se o chamado Dois de Ouro foi o primeiro Rancho, há controvérsias. O próprio relato de Donga fala do Rancho Sereia. Mas, de fato, o Dois de Ouro foi um marco importante. A ele se rivalizaria o Rancho da Jardineira, posteriormente fundado por Hilário Jovino – personagem marcante do samba e dos contextos da cultura afro-

⁴² Donga.

⁴³ Donga.

brasileira da época, no Rio de Janeiro⁴⁴. A rivalidade entre esses Ranchos – e posteriormente, entre os Blocos de Sujos, de Crítica – iria definir os lugares, em lados opostos, de Tia Ciata e Hilário Jovino. Donga descreve o cenário da chamada “Pequena África” – Cidade Nova e suas imediações – e conta como nasceu a rivalidade entre essas importantes lideranças:

Quando se fala em Cidade Nova é [a rua] Senador Pompeu. Dizia-se assim “Como é, Peu?”. Era lá que era o quartel general. É isso. É onde foi assessorado pelo grande Hilário Jovino. Foi essa parte, era o centro, era o subúrbio, jardim... Era tudo isso. Aí é que era a verdadeira escola, vinda do lado do depósito, depósito, e Saúde... Aquela coisa toda pela Senador Pompeu, Barão de São Félix, Travessa das Partilhas, é Rua da Costa, é aí que era a coisa. E no Centro tinha na Rua da Alfândega – porque eu conheci, eu peguei a rua da Alfândega; e rua do Hospício – você sabe onde é? (...) É, aquela parte ali de onde é a Avenida Rio Branco pra cá. Ali tudo era nego mina. (...) Tudo era africanos que moravam ali, baianos, e tudo isso aí. Ali a Alfândega, a Rua do Sabão, tudo, tudo, tudo africano. Daí é que se formou tudo nessa base, o ambiente foi esse, o núcleo forte.*⁴⁵

Donga descreve, então, as principais ruas da chamada Pequena África carioca. Reduto de convivência da população negra – onde as tradições baianas, a se mesclar com valores de uma identidade carioca em franca formação, se faziam representar de forma sólida – inclusive através das lideranças dos movimentos.

Avenida Rio Branco, Rua Senador Pompeu, Rua do Sabão, Rua do Hospício, Barão de São Félix... Toda essa área era reduto de afro-brasileiros e africanos. Falando sobre a Rua da Alfândega e a concentração de negros e negras baianas na região, Donga diz:

Era aonde ia os irmãos, os irmãos... Porque Carnaval e Samba, tudo sempre foi grupo, né? Quem sempre desenvolveu isso foi os grupos,

⁴⁴ Hilário Jovino era um pernambucano radicado no Rio de Janeiro e que teve um papel de muito destaque na articulação do movimento negro na região da Pequena África. Seu conhecimento acerca da cultura afro-brasileira o fez o principal líder da chamada “Turma do Peu”, aqueles que identificavam como principal ponto de encontro e referência a Rua Senador Pompeu. Era capitão da Guarda Nacional – o que lhe garantia o prestígio e as possibilidades de relações necessárias para poder transitar em espaços diversos para interceder em favor de sua comunidade. Foi Hilário Jovino quem criou a coreografia do mestre-sala. Donga disse em depoimento: “Tudo isso que você vê o pessoal dançar, foi o Hilário quem inventou. Ele que inventou. O Hilário foi um verdadeiro professor na formatura de Ranchos”.

⁴⁵ Donga.

os blocos. Bom, carnaval não é mais nem menos que rua, é blocos e tal. Vocês acham?*

Na região da Pequena África, a socialização entre negras e negros vindos do norte do Brasil – especialmente da Bahia –, cariocas e africanos radicados na região construiu uma rica rede de solidariedade, continuidade e propagação dos valores e da cultura afro-brasileira. Essa mistura foi se consolidando, criando uma identidade e uma maior unicidade entre os membros dessa comunidade. Lideranças surgiram e, como em qualquer comunidade, passaram a tentar acumular mais prestígio naquela comunidade – o que gerou algumas rivalidades.

Donga apresenta os motivos da rusga entre Hilário Jovino e Ciata. O Dois de Ouro já havia sido fundado com a participação dos dois. Seu Miguel Pequeno, então esposo de Tia Amélia Quindundes, era um importante baiano que costumava abrigar os recém-chegados em seu casarão. Ele queria fundar o Rancho Rosa Branca – inspirado pelo Sereia, que se apresentava nos moldes baianos. Para estar com ele no Rancho, Seu Miguel estava a convidar os melhores em cada função necessária, e buscou convencer Hilário a acompanhá-lo na nova empreitada. Donga declarou:

Ele [Seu Miguel] tinha tirado licença, né, que é... Nesse tempo você tinha de tirar licença na Rua do Lavradio, na polícia, sobretudo para Saravá! Tirava aquela licença e tal, e legalizava os papéis para então obter o Rancho. Mas ele demorou muito, o Hilário, isso depois de ter fundado o Dois de Ouro. O Hilário teve lá uma cisão, né, uma encrenca lá no Dois de Ouro – e já estava “sendo conversado” pelo Seu Miguel e tal. E Seu Miguel queria uns elementos bons, e o Hilário era um sujeito... Um tino assim, um tino, um tato tremendo. Era um sujeito inteligente mesmo. O Hilário então estava vai-não-vai, e o Seu Miguel chamando pra lá. Aí ele arranhou lá um fuxico no Dois de Ouro, pra ir pra lá pro Seu Miguel. Mas não chegou nem a ajudar, atrapalhou até... Porque não sei o que a Tia Amélia olhou no Hilário que acabou fugindo com ele. E aí criou um caso, criou um caso e tal. A Ciata já estava também na casa de Seu Miguel, morando aí. Então Seu Miguel não quis mais saber da Rosa Branca, do Rancho que ia organizar, que era o Rosa Branca. E deu todos os papéis, e entregou a Ciata. **Então Hilário passou a ter ódio da Ciata... E a Ciata dele.** *⁴⁷
[grifo nosso]

A confusão colocaria em lados opostos para sempre Hilário e Ciata. Lados opostos, mas sempre jogando no mesmo time: as disputas se davam dentro dos

⁴⁶ Donga.

⁴⁷ Donga.

contextos dos Blocos e Ranchos, nos contatos e na influência sobre a comunidade negra do Rio de Janeiro. Contudo, perante o restante da sociedade, os dois trabalhavam seus prestígios de modo a favorecer o movimento negro e seus integrantes como um todo, e protegê-los de interferências negativas, intransigências e abusos – como os praticados pela polícia, por exemplo.

Em oposição ao Rancho Rosa Branca de Ciata, Hilário fundou o Rancho A Jardineira. A disputa entre as duas associações era feroz. Se o clima de rivalidade entre os Ranchos, em geral, já costuma ser intenso, entre os capitaneados por Ciata e Hilário se observava ainda melhor tal característica. Mais do que nunca os chamados “portamachado” – intefrantes responsáveis por defender o Estandarte do Rancho durante a exibição da porta-bandeira e mestre-sala – eram necessários para defender a honra do Rancho dos ataques dos rivais.⁴⁸ Mas a rivalidade não se encerrava nos Ranchos.

Segundo Donga, Hilário Jovino teria sido o criador dos Grupos Críticos, os chamados Blocos de Sujo. Estes saíam às vésperas do Carnaval para criticar de tudo um pouco. Os temas variavam bastante: desde o governo, a sociedade, até os Blocos e Ranchos rivais. E pelo nome dado aos integrantes responsáveis por defender seus carros nos desfiles já se percebe o tom sarcástico e irônico: eram os chamados “Praças Escovados”.

Hilário havia organizado o Bloco de Sujo “Bem de Conta”. Ciata tinha “O Macaco é Outro”, junto com o filho Macário. Esses blocos desfilavam dias antes dos Ranchos. Donga conta que, certo ano, Ciata havia acabado de se mudar pra Rua dos Cajueiros. Hilário descobriu que no estandarte do Rosa Branca – Rancho liderado por Ciata – viria uma rosa pomposa e bem decorada. Então Hilário aproveitou seu grupo de crítica para ironizar o Rosa Branca. Em seu estandarte, espirituosamente, colocou um repolho, com cheiro verde, cebola e tomate... E cantou: “o tomate e o cheiro/ são flores do meu canteiro/ a custa do nosso dinheiro/ na Rua dos Cajueiros”.

A rivalidade entre o grupo de Ciata e a Turma do Peu era realmente grande. Embora Donga trabalhasse e se relacionasse com integrantes do grupo da tia baiana, não se furtava em demonstrar seu posicionamento. Quando perguntado, no depoimento ao MIS, se as reuniões na casa de Ciata eram diárias, semanais ou mensais, respondeu:

⁴⁸ A pior desonra para um Rancho era ter seu estandarte roubado por outro rival. O Estandarte era o símbolo máximo dessas associações, e existia muito zelo e cuidado com ele – desde a feitura, o sigilo, a ornamentação cuidadosa, a exibição orgulhosa. O Estandarte é o precursor da bandeira das Escolas de Samba atuais – sob a qual recai também muito valor simbólico.

Eu não sei, porque eu fui pouco na velha Ciata, eu fui muito pouco. Eu andava em outros lugares. Eu fui lá... Eu era do Peu, eu era da Senador Pompeu. Eu, a minha escola era o Hilário, eu não... Eu fui lá muitas vezes no carnaval, “Bem de Conta”. “To bem de conta mal com o alfaiate/ Sou jardineira, Iaiá não me mate” – você sabe o que é isso? Eram os grupos críticos, os grupos críticos.*⁴⁹

Apesar de guardar laços estreitos – profissionais e pessoais – com o grupo da casa da Tia Ciata, a relação de Donga com eles nem sempre era tranquila e amistosa. Uma das polêmicas existentes entre ele e o grupo paira sobre a autoria daquele que é considerado o primeiro samba gravado da história – *Pelo Telefone*.

***Pelo Telefone*, a questão da autoria e outras polêmicas**

Muita polêmica foi gerada em torno da música *Pelo Telefone*. Ela teria sido feita em 1916 e gravada pela primeira vez em 1917. A versão mais conhecida sobre a história desse samba afirma que Donga teria registrado o “samba carnavalesco” como de sua autoria, mesmo que sendo uma composição coletiva, sempre cantada nas rodas de samba na casa da Tia Ciata. Inclusive a própria Ciata, juntamente com outros frequentadores da casa, teria contestado a autoria e o registro realizados por Donga.

Em seu depoimento ao MIS, Donga mostrou-se um pouco reticente em abordar o assunto. Não fica claro se é por estar cansado de falar sobre ele, ou se é por conta de algum desconforto. Fato é que ele apresenta uma versão para a história da música bem diferente daquela que é usada, comumente, para contestá-lo como autor. Perguntado sobre outro assunto, ele cita Zé Mana – que era genro de Ciata, mas que costumava andar mais com a turma de Hilário e Donga. Essa é a única menção feita a essa tia baiana e sua casa na versão, reproduzida abaixo:

Ele [Zé Mana] nunca ficou mal com o Hilário, nem nada disso. Ele era da nossa turma. Mesmo sendo genro [da tia Ciata] ele vinha pra cá. Então ele... E ele concorreu muito e... O que fez com que eu fizesse e lançasse um samba, porque nós andávamos lado a lado com as perseguições da polícia. Era uma coisa horrível tudo, parecia tudo que você era comunista, um negócio assim... Era um negócio, o cacete lá. Então todas as pessoas nossas mais inteligentes andavam, né... E elas achavam “oh, Donga, você não pode, você tem mais que...”, toda hora

⁴⁹ Donga.

falava, falava, até que eu digo “Bom...” [bate com as mãos na mesa] Motivos não faltavam, eu precisava aparecer. Uma forma que se pudesse, com inteligência, concentrar aquilo e lançar. Eu sempre fui objetivo, e fiz – você está entendendo? Sem pensar em dinheiro, nem... Eu nem tinha a menor noção, não sabia que a gravação ia dar isso nem aquilo, nem aquilo outro. Fiz a coisa pelo instinto, e pela roda mesmo que queria...^{*50}

Donga afirma que foi “por instinto”, motivado pelas perseguições policiais aos sambistas, que ele resolveu fazer o samba. Por conta de sua objetividade, teria resolvido fazer o samba para denunciar o problema. Afirma que não estava pensando nos lucros ou rendimentos, mas em dar uma espécie de resposta para aqueles que praticavam essas violências contra ele e as pessoas do samba.

Ainda segundo Donga, ele teria feito o samba “porque a roda queria”. Mas subentende-se não a roda de Tia Ciata, mas sim a dos seus companheiros da Turma do Peu – da turma de Hilário Jovino:

O Hilário – e eu ia muito pelo Hilário, que o Hilário era um sujeito muito sensato... Dizia “nós temos que mostrar a essa gente que samba não é isso e tal, isso é uma coisa natural”. Era um despeito que nós tínhamos, justo! Ora, você pensa sua família ‘despeiteada’. Por exemplo: na rua, no samba, dali a pouco intimado pra ir dizer na delegacia: “o seu delegado quer saber o que era aquilo lá...” Ora, você já pensou? Hein? A ignorância, não é dessa forma... Então eu tinha a minha revolta. Então fiz, e não procurei me afastar muito do maxixe, que era o que estava em voga, de modo que eu fiz uma coisa, mais ou menos um “conché”. E deu certo. Hein. Dentro da forma.^{*51}

A questão da autoria é apenas uma das polêmicas que cercam *Pelo Telefone*. Um diálogo dos anos 1930 entre Donga e Ismael Silva (representante da Turma do Estácio – que propôs uma nova forma de samba a partir daquela década) é emblemático de outra celeuma, que perdura até hoje. Donga afirmou que Ismael e seus parceiros não faziam Samba, e sim Marcha – devido ao andamento mais acelerado que o pessoal do Estácio imprimiu ao novo modelo de Samba por eles criado. Por sua vez, Ismael acusa Donga de não tocar Samba, mas Maxixe.

O próprio Donga se encarrega de dar sua opinião sobre a questão em seu depoimento ao MIS. Ele já havia afirmado que tinha procurado não se afastar muito da

⁵⁰ Donga.

⁵¹ Donga.

estética do Maxixe, pelo fato de este estar em voga na época. Quando perguntado se *Pelo Telefone* apresentava uma forma aproximada àquela do maxixe, ele respondeu:

Em parte, não tem, do maxixe não tem. Eu soube sair dele. Eu soube sair dele. Agora, não fiz uma coisa pequena como é o Samba, porque ficava na mesma, da mesma forma que já era. Você tá entendendo? Então eu cerquei, botei a coisa feito, feito aranha, aranha no meio e fiz o cachê, você entende?*⁵²

E segue seu discurso afirmando que, apesar da proximidade, Maxixe e Samba são gêneros diferentes por suas características intrínsecas. Segundo Donga, o gênero mais antigo possui tratamento instrumental. O Samba, por sua vez, seria música vocal – e por isso não poderia nem mesmo ser chamado de “samba amaxixado”.

Nesta parte paira algumas incongruências. Ora, como poderia Donga se inspirar e buscar não se distanciar muito do Maxixe na hora de compor um Samba – o primeiro a receber esse rótulo – e, em seguida, afirmar que soube sair da ligação com o Maxixe? E, como se não bastasse, afirmar ser o Maxixe essencialmente instrumental, e o Samba essencialmente vocal – isso ao ponto de ser impossível uma fusão ou mistura que gerasse um “samba amaxixado”?

O fato é que a acusação de Ismael encontra ecos até os dias de hoje. Muito se discute se *Pelo Telefone* – e outras músicas registradas à época como Sambas – não seria, na verdade, um Maxixe. De fato, a proximidade entre a célula rítmica básica do Samba pré-Estácio e do Maxixe é grande, como demonstrou Sandroni (2001).

Outra pergunta que paira no ar: por que razão teria sido usada, pela primeira vez, a palavra Samba para designar um gênero quando do registro de uma peça musical? Perguntado se tinha consciência que tinha gravado o primeiro Samba, porque tinha colocado a expressão “samba carnavalesco” no registro, Donga respondeu: “mas tudo eu fiz com consciência...” E em seguida emendou:

Isso é da África. Isso já existia, já existia... Existia em minha casa. Já existia. Se eu to dizendo que na minha casa havia Samba, quer dizer, antes da sua pergunta... Quando eu era menino, a função, aí havia Samba.*⁵³

⁵² Donga.

⁵³ Donga.

A função da palavra era bem mais generalizada e designava uma reunião festiva aos moldes das tradições afro-brasileiras, como demonstra Carneiro (1961). É provável que o uso da palavra para designar peças musicais já fosse algo corrente no momento em que Donga registrou a música.

Uma vez registrada, a música seguiu para ser gravada, em 1917. O primeiro a gravá-la foi o cantor Baiano. Logo em seguida, *Pelo Telefone* foi gravada também pela Banda da Casa Édson. Donga não gostou de nenhuma dessas versões. Para ele, a melhor audição de sua obra teria sido através da Banda do Maestro Sobrinho, mas em performance, ao vivo – essa não foi gravada. Com registro, a versão preferida seria a da Banda do Primeiro de Infantaria da Bahia, pelo maestro Vanderlei, quando estiveram no Rio de Janeiro para um concurso de Bandas de Música. Outra versão que agradava a Donga era a de Elza Soares, que à época do depoimento era uma jovem cantora iniciando sua carreira.

Apesar de o autor não ter apreciado a maioria das versões, o proliferar das gravações atesta um pouco do estrondoso sucesso que o samba alcançou. A música foi dedicada também ao Clube dos Democráticos⁵⁴ – e foi tema do clube no carnaval de 1917, o que impulsionou ainda mais o sucesso da obra.

As polêmicas com a turma da Ciata não pararam nesse Samba. Como já afirmamos aqui, Donga não se furtava a posicionar-se em oposição àquele grupo, mesmo com os inevitáveis contatos. Ao ser perguntado sobre as festas das tias baianas, sobre os ritmos e músicas que eram executados, ele parece se incomodar com o protagonismo dado à Ciata pelos entrevistadores, e dá a seguinte resposta.

Donga: Mas eu não, não posso adivinhar, meu filho

Entrevistador: Você não se lembra?

Donga: Não posso adivinhar... Porque isso é um assunto tão complexo e que você não queira saber... Por exemplo: você está sempre falando aí da Ciata... A Ciata não sabe, não sabia nada. A casa não era musical. Ela dava lá umas coisas assim, coisas lá de Samba... Esporadicamente... Agora os outros estilos de festa havia nas outras casas, nas outras casas, isso sim... Tá ouvindo... Você encontrava em épocas festivas, digamos, Natal, não tinha boate, não tinha nada disso, você encontrava todas as casas festejando... Lá, dentro das casas você encontrava Choro, Samba, quando se falava “fulano deu um samba”,

⁵⁴ Pelo Telefone teria sido dedicada aos carnavalescos Pierrot e Morcego (Mauro de Almeida e Norberto Amaral), que eram do Democráticos.

as vezes você, o Samba era na sala de jantar, e o baile era na sala de visitas... Na frente... E no fundo, a batucada... É, pra se divertir...*

Donga afirma que a famosa casa de Tia Ciata não era musical e que lá havia apenas esporadicamente “umas coisas assim, coisas lá de Samba”. Isso, ao contrário das outras casas, de outras tias e tios, onde se podia ouvir e participar de festas com Samba, Choro, Batucada...

Soa, no mínimo, estranha essa declaração de Donga – que faz parecer ser motivada muito mais por uma rusga do que pela realidade. Essa desconfiança ganha ainda mais respaldo se levarmos em consideração, principalmente, as declarações de João da Baiana, Pixinguinha, e outros pioneiros. Eles, entre inúmeros outros pesquisadores e personagens da época, apontavam a casa de Tia Ciata como um dos principais pontos de referência da cultura afro-brasileira no Rio de Janeiro da época. E o próprio Donga, em outros trechos (como no já aqui reproduzido, sobre a criação dos Ranchos) aponta o protagonismo de Tia Ciata – inclusive para poder fazer jus à rivalidade com seu mestre, Hilário Jovino.

Nesse ponto do depoimento, convém destacarmos as opiniões de Donga acerca das musicalidades e das tradições praticadas nessas festas.

Festas das Tias Baianas: Influências, fronteiras e limites musicais

Falando sobre as festas das casas das tias baianas, Donga as descreve como longas reuniões, que duravam dias. Festas nos moldes das tradições das tias baianas: com muita fartura e alegria, sendo que a maioria das festas durava muito mais do que um dia. Algumas chegavam a oito dias ininterruptos, como afirma Donga, ao ser perguntado se as festas em sua casa costumavam durar mais de dois dias:

Donga: Dois!? Na minha casa houve Samba de oito dias. Ininterruptos... Mas era um prazer, um prazer... Um prazer daquilo, da festa, o sujeito via, descia, trabalhava no Arsenal da Marinha, de Setembro, vinha trabalhar e voltava, voltava pra lá... Compreende? O negócio era assim... O negócio era aquilo que baiano tem no coração, menino. Aquilo que baiano tem no coração é o que se dava, porque nunca... Baiano sempre foi farto. E baiano tinha prazer de receber em sua casa e tal, tanto faz se pra levar dos dias como três, chamava-se “a barraca”. A barraca levava era oito dias, você tá entendendo? Sambando!

Entrevistador: E você frequentava os oito dias ininterruptos?

Donga: Frequentar? Na minha casa, tendo samba, eu tava ali... Pra onde é que eu ia?*

Retomando uma declaração já reproduzida aqui, Donga passa a dar a sua versão sobre a musicalidade que era corrente nessas festas.

As baianas davam as festas, davam as festas... No nosso grupo... Todos os Sambas, quando se dizia “Samba na casa de fulana” – mas tinha Choro também! Tinha no fundo tinha Batucada – Batucada não é Samba! Batucada é uma, é uma proximidade da Capoeiragem. Batuque é quase Tiririca. Você sabe o que é Tiririca, né? (Não, não sei.) Mas é Capoeiragem. Porque, é, o primeiro canto que apareceu na Capoeiragem é “tiririca é faixa de cortar/ não me mate, moleque de sinhá”, por isso que tem o nome de tiririca. Mas aquilo é da época do escravagista.*⁵⁵

Donga é mais um a afirmar um dos principais aspectos que queremos abordar nesse trabalho. A musicalidade diversa apresentada nos contextos de vivência do afro-brasileiro na cidade do Rio de Janeiro eram marcados por uma fluidez de musicalidades. No mesmo espaço – a casa das tias baianas – e na mesma festa havia Samba, Choro, Batucada, Candomblé... A esse fato, já consolidado pela literatura especializada, deve somar-se um esforço de compreensão acerca de como se definiam as fronteiras e transições entre tais musicalidades, especialmente na performance.

Ao elaborar seu conceito sobre a distinção entre Batucada, Capoeiragem e Samba, Donga deixa transparecer um importante ponto, insistentemente salientado por ele, sobre as fronteiras e distinções acerca dos gêneros e musicalidades.

(O Batuque) é próximo da Capoeiragem. Porque você tem de dar, não tem, o nome das pegadas que você tira o outro, entende? Banda, facão, encruzilhada, sentado e em pé... Coreografia da Capoeira. É tudo isso. Tranco... Tem tudo isso. Na Batucada tem tudo isso... Preceitos – você pra ir lá tem que fazer um negócio lá pra com as letras lá. Batucada tem isso. Não tem nada com Samba. O sujeito confunde Samba, Batuque – não tem nada disso. Samba é sapateado, é nos pés, é nos pés. E as mulheres... Isso dos homens! E as mulheres nos quadris – que saiba fazer, que saiba fazer direito.*⁵⁶

⁵⁵ Donga.

⁵⁶ Donga.

Assim como João da Baiana, Donga aponta a grande proximidade entre Batucada e a Capoeiragem. Ao dizer que estas eram praticadas no fundo das casas, Donga as aproxima também do Candomblé⁵⁷. Mas o ponto principal desse trecho se dá quando Donga afirma a diferença entre Samba e Batucada: “Samba é sapateado, é nos pés, é nos pés. E as mulheres... Isso dos homens! E as mulheres nos quadris – que saiba fazer, que saiba fazer direito.”

Com tal discurso, Donga evidencia um ponto bastante presente na cultura afro-brasileira: o caráter indissociável presente na relação música-corpo, nos contextos da matriz africana. Para o entrevistado, a coreografia, a dança peculiar a cada tipo de música, faz parte da identidade daquele gênero – pois evidencia a rítmica peculiar a cada um.

A relação coreografia/expressão musical

No ponto em que é perguntado sobre a diferença entre Maxixe e Samba, e se era possível misturar os dois – fazendo um “samba amaxixado”, Donga deixa esse ponto de vista bastante claro:

Não pode, porque Maxixe... Aí é que está a história, o que o Brasil precisa, o Brasil precisa, para esses moços aprenderem... Desculpa a falta de modéstia, aprenderem a conhecer o que é seu. Porque o Maxixe ou o Samba tem a parte, tem uma parte proeminente que é a coreografia. Cada música, cada modalidade dessa tem a dança! E ninguém sabe dançar a dança própria para aquilo – se você começar assim, com essa coisa, você não dança nada. Isso é a classificação das nossas músicas, do nosso estilo... Ouviu, Albin? O negócio é preciso assim.*⁵⁸

Donga afirma a coreografia como parte proeminente de cada música, cada modalidade. Para ele, a “classificação das nossas músicas, do nosso estilo (...) é algo preciso assim”. Ao ser perguntado se Duque – dançarino brasileiro radicado na França, no começo do século XX – dançava em Paris o mesmo Maxixe que se dançava nos cabarés, nas gafieiras do Rio de Janeiro, Donga afirmou:

⁵⁷ Assim como já havia sido feito por João da Baiana. Tal fato foi salientado, principalmente, através da análise do conteúdo dos exemplos musicais dados por ele - vide capítulo anterior.

⁵⁸ Donga.

Ele enfeitou, ele desenvolveu mais... Ele estilizou, mas não tirou a base. Porque o hábito do nosso artigo é **nunca perturbar o ritmo, o caráter que se pareça conosco!** [grifo nosso] O que se pareça conosco você não deve ferir, porque isso é um crime! E ninguém, em país nenhum, faz isso.*⁵⁹

Inúmeros etnomusicólogos, como Nketia (apud SANDRONI, 2011) descrevendo seu conceito de *time-lines* para a música africana, apontam a importância da dança na musicalidade dessa matriz. Tal razão será melhor abordada no capítulo sobre Matriz Africana. Segundo Nketia e outros, a importância da dança e seus passos, assim como das palmas, seria a de marcar o ritmo básico, o andamento, permitindo o livre exercício do caráter polirrítmico. A longa continuação da resposta de Donga demonstra ainda mais a sua consonância com os conceitos de Nketia e outros etnomusicólogos:

Eu vejo o americano do norte conservando o que é dele de origem [batendo na mesa] – e se espalhou pelo mundo inteiro por causa disso. É autêntico, é autêntico. Agora o sujeito aqui tem um... Você é músico, eu posso dizer. O sujeito aqui não conhece, todo mundo se intromete, todo mundo dá opinião sem saber. Porque é preciso pesquisar e ser um sujeito sincero, gostar bem da sua pátria e de suas coisas pra opinar. Não é assim, querendo obter lucro imediato, imediatamente, enriquecer em 24 horas, não é possível! O sujeito tem de sofrer como eu sofri e outros... Assim devem ter outros lá na América do Norte, teriam que ter sofrido nas mesmas condições, porque o senhor... O que é que veio da América do Norte? O Samba! O *Foxtrot* tem esse nome, eu sei lá, mas é Samba. Porque, nunca viu nego americano sapatear? Então, aquilo o que ele tá fazendo? Tá dançando o samba dele, de acordo com o clima.*⁶⁰

Para Donga, o americano do norte estaria conservando o seu caráter nacional pela música e pela dança. Ao contrário da maioria dos brasileiros, teria se dedicado, pesquisado, e alcançado uma sistematização (escrita, como vamos ver) de sua nacionalidade musical. Tal fato permitiria a eles não apenas conservar a autenticidade de sua cultura, mas divulgá-la mundo afora.

⁵⁹ Donga.

⁶⁰ Donga.

É utilizada como exemplo a dança do *Foxtrot*⁶¹, chamada de “Samba (americano)” por Donga. Isso especialmente por sua coreografia característica, a palavra “Samba” como uma designação geral de “música/dança popular negra”⁶², como fica evidente na continuação de sua fala:

Donga: O que é que veio da América do Norte? O samba! O *Foxtrot* tem esse nome, eu sei lá, mas é samba. Porque, nunca viu nego americano sapatear? Então, aquilo o que ele ta fazendo? Tá dançando o samba dele, de acordo com o clima. É isso, de acordo com o clima, entende, é o samba. Agora, aquilo que ele faz nos pés, observado pelos interessados com sinceridade – foram lá na fonte, estudaram, pintaram... Transpuseram para o papel, meu senhor, para o papel. Chama-se “drummer”. Drummer quer dizer bateria, *part* [partitura] de bateria. E espalhou isso que o nego faz nos pés pelo mundo afora. Todos os bateristas do mundo tocam o *Foxtrot*. Agora o brasileiro ninguém sabe tocar lá fora porque não tem, não tem a base, você tá compreendendo bem?

Entrevistador: Quer dizer, não existe a grafia da dança?

Donga: É... Essas parts vinham praqui, eram dezoito partes, Eu sei porque eu fiz orquestra, aí eu sei... Então vinha, sabe: três, quatro saxofones, conforme eles forem. Dois, três pistões, dois, três trompetes, baixo, trombone de vara, aquela coisa toda. Isso eu ia encontrar lá, bem separadinho e ajustado, a *part* condutora, a *part* do contrabaixo e a bateria ligada. Precisava os dois rasgarem pra tocarem perto. Aquele aposento que você tem de tocar junto do outro. O brasileiro, com a inteligência que tem, que lhe é peculiar, pegava aquela *part* e aprendeu a tocar *Foxtrot*, foi uma beleza. Agora vai lá na Europa tocar Maxixe, Samba, pra ver se pode ser...*

Para Donga, foi graças à dedicação do americano em transpor para o papel a coreografia (pode-se entender aqui, segundo o pensamento etnomusicológicos *a la* Nketia, coreografia como expressão da rítmica básica daquela música) que se permitiu a disseminação da música americana pelo mundo afora. Isso porque, de posse da partitura (*part*) do *drummer* (baterista), seria possível a execução daquela música por parte de qualquer músico qualificado ao redor do mundo.

⁶¹ Dança de salão norte-americana, geralmente performada ao acompanhamento das bandas de *Blues* e *Jazz*, especialmente as *Big Bands*. Era uma dança fortemente influenciada pela matriz africana, tendo surgido entre negros e negras (nos redutos das músicas afro-americanas que serviam de acompanhamento à dança), posteriormente se popularizando na sociedade americana como um todo.

⁶² Tal visão era comum, especialmente entre aqueles que experienciaram o momento anterior à construção do sentido da palavra Samba para designar um gênero musical específico. No seu Livro *Samba de Umbigada* (1961), Edson Carneiro cita um sem-número de “Sambas” – que nada mais eram do que diversas manifestações musicais de origem afro-brasileira.

É impossível não repararmos aqui que essa visão de Donga é prova inequívoca de sua socialização nos moldes e costumes afro-brasileiros. Esse caráter indissociável entre corpo e música, que transparece em seu discurso, é recorrente no cerne das manifestações culturais e religiosas da Matriz Africana.

A posição ufanista de Donga volta a ser evidenciada em trecho seguinte:

Enquanto [batendo a mão] não escreverem a *part* de bateria para o estrangeiro não será tocada em condição, absolutamente – nenhum Samba entra na Europa. Porque eu estive na Europa e sei, não vai entrar. Não tendo bateria não vai entrar, é mentira, não entra. “O Samba tá fora” – é mentira! Mentira! Que ninguém sabe. O brasileiro aqui não sabe tocar Samba, que dirá agora lá o europeu, não é possível.*⁶³

Seria possível, então, encerrar a polirritmia da música afro-brasileira em uma partitura? Para Donga, esse caminho passava, certamente, pelas linhas básicas da rítmica dos gêneros – expressos pela transposição do que se praticava na dança para as pautas.

Donga é um mestre do discurso. E em sua atuação profissional já demonstrara isso. Na época anterior ao famoso grupo *Os Oito Batutas* já atuava como um relações públicas dos grupos com o qual trabalhava (desde sempre acompanhado de João da Baiana e Pixinguinha) e de si próprio. Nos *Oito Batutas* trabalhava quase como um *chanceler do rei*, ou *spala*, Pixinguinha. Como o próprio Donga falava, Pixinguinha era o mais respeitado em termos musicais. Mas no campo das relações, contatos, negociações, e até aconselhamentos profissionais, era ele, Donga, quem tinha a voz da autoridade.

Nessa função de chanceler, ajudou também a desenvolver o nome de Pixinguinha, pois “acreditava na genialidade dele”, como afirma no depoimento ao MIS. Com suas habilidades diplomáticas, costurou com Arnaldo Guimle a viagem de Pixinguinha e ele próprio ao Nordeste, para a coleta de músicas populares. Arnaldo estava irritado com Pixinguinha, e inclinado a colocar outro na missão ao lado de Donga. Graças à habilidade do malandro Donga, Guimle foi convencido de que Pixinguinha era essencial para o sucesso da missão. E, de posse de um rico material competentemente documentado, Guimle passou a “proteger e favorecer” Donga e

⁶³ Donga.

Pixinguinha. Esse trabalho diplomático, afirma Donga, mostrou-se indispensável para que, no futuro, houvesse a expedição dos batutas a Paris.

Outro ponto importante do depoimento de Donga é a forma como ele se coloca, de maneira firme, acerca de assuntos polêmicos. Sobre o fenômeno da música comercial da época do depoimento, apresenta-se como um nacionalista: não via problemas na música que fosse feita da forma que fosse, contanto que não se abdicasse do que considerava primordial – o ritmo, característica (segundo ele) que conferia caráter nacional à música que fosse.

Análise das gravações

Em seguida, passemos à análise de duas obras de Donga: *Pelo Telefone* e *Seu Mané Luiz*. As gravações de referência para as duas músicas que serão aqui utilizadas são aquelas registradas no disco *Native Brazilian Music* (pelo maestro americano Leopold Stokowski), em 1942. Passemos a primeira delas.

Pelo Telefone (Donga / Mauro de Almeida)

O Chefe da folia (polícia)
Pelo telefone manda me avisar
Que na Carioca tem uma roleta pra gente jogar

Ai, ai, ai
Bota as mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás
Ai, ai, ai
Bota as mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
Pra torne a fazer mais isso
Tomar o amor dos outros
Depois fazer teu feitiço

Olha a rolinha, Sinhô, Sinhô
Se embarçou, Sinhô, Sinhô
Caiu no lago, Sinhô, Sinhô

*Do nosso amor, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
É de arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe a perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô*

Pelo Telefone foi registrado por Donga três anos após uma grande polêmica, na qual se acusava a polícia da Guanabara de conivência para com as casas de jogo clandestino que eram frequentadas por gente da elite, localizadas principalmente no Largo da Carioca, na cidade do Rio de Janeiro.

Essa música apresentou diversas versões, em inúmeras gravações e registros. A versão da letra apresentada na gravação parece misturar os versos daquela registrada por Donga (oficial) e outra – a mais conhecida dentre as de autoria anônima (na verdade, coletiva). Enquanto na versão oficial os versos primeiros versos são:

*O Chefe da folia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar*

Os versos anônimos dão outra versão da história:

*O Chefe da polícia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta Pra gente jogar*

Os versos das estrofes seguintes, que iniciam com *Ai, ai, ai Bota as mágoas pra trás, ó rapaz(...)* e *Tomara que tu apanhes(...)* não apresentam grandes variações. Ausentes nessa gravação estão ainda outros versos comumente encontrados em outras versões:

*O Peru me disse
Se o Morcego visse
Eu fazer tolice
Que eu então saísse*

*Dessa esquisitice
De disse-me-disse*

*Ai, ai, ai
Bota as mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás
Ai, ai, ai
Bota as mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás*

*Queres ou não, Sinhô, Sinhô
Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô
Ser folião, Sinhô, Sinhô
De coração, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
É de arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô*

Nessa análise, não iremos nos ater às discussões acerca da autoria e origens da música registrada por Donga e Mauro de Almeida. Apenas para registrar um posicionamento, o que parece evidente é que Donga, de fato, registrou a música com uma letra que fora por ele selecionada dentro do repertório de canções populares comumente entoadas nas Rodas de Samba. A parte de Mauro de Almeida teria sido a de adequar certos versos (como os da primeira estrofe) para evitar possíveis exageros, mesmo que se desejasse certa polêmica como estratégia de popularidade para a obra. A discussão e a polêmica em torno do fato estão muito bem registradas e discutidas por Sandroni (2001, pp. 118-130).

Atendo-nos à gravação, que data de 1942 – portanto, após a consolidação da estética do Samba do Estácio – apresenta-se a música com a mesma estética do Samba dos pioneiros, que possui grande proximidade com o Maxixe.

O registro se inicia com uma introdução na qual se escuta a flauta como solista, percussão e violão. O violão apresenta a condução de baixos próxima do Maxixe, com as notas bem marcadas, harmonizando com o I e o V7 graus. Assim, serve de base para que a flauta apresente um pequeno motivo – um fraseado também de inspiração clara no Maxixe, no formato pergunta e resposta, que é utilizada ao longo da música após os refrões, antes da re-exposição da música e no encerramento. A mesma flauta apresenta contrapontos improvisados ao longo das estrofes, sempre utilizando de motivos que são

repetidos como recurso composicional. Após improvisado antes da reexposição, é retomado o motivo principal.

Ao escutar a rítmica da percussão, o ogã Elton afirmou mais uma vez a proximidade com o *Cabula* – ritmo também chamado de *Cabila*, comum nos Terreiros de Candomblé⁶⁴. Elton, que já afirmara que esse toque está na raiz do Samba – especialmente o mais antigo – diz que nessa gravação não escuta o toque tal como ele é nos Terreiros. O *Cabula* seria percebido ao longe, mas estaria sendo tocado de forma estilizada. A possibilidade que se supôs foi de que o toque estaria sendo tocado de forma adaptada para se adequar ao registro da gravação, e à própria métrica do samba.

Para o músico Rafael dos Anjos, a proximidade com o Maxixe é incontestável. Ele também assinala a importância histórica da música, a relação entre o toque da percussão e os instrumentos harmônicos e melódicos, além da relação de ancestralidade com a África.

Um clássico! Primeiro registro de samba e até hoje respeitado e tocado em diversas rodas de samba e pagode por aí pelo Brasil. O Maxixe é a base do ritmo se misturando com o Samba. Ouço o surdo tocando às vezes como um tambor, sempre respondendo as melodias dos interlúdios de flauta e da voz. É inegável essa presença da África no nosso jeito de tocar, principalmente quando o assunto é Batucada.⁶⁵

A influência afro-brasileira na forma de tocar fica evidente quando se percebe que a polirritmia é um valor presente, especialmente, na percussão – como assinalado por Rafael, que ficam “respondendo as melodias dos interlúdios de flauta e da voz.”

Aqui, mais uma vez, o Maxixe parece se colocar como uma espécie de elo entre diversos gêneros e sub-gêneros. Sua importância é novamente retomada quando se observa a próxima gravação a ser aqui analisada.

Seu Mané Luiz (Donga / Cícero de Almeida)

Seu Mané Luiz!

O que é?

Tá raiando o dia!

Já vou, minha nêga!

⁶⁴ Vale lembrar, mais uma vez, que esse ritmo é utilizado também sob a nomenclatura de *Samba de Caboclo*, conforme foi já exposto e discutido no capítulo da Matriz Africana.

⁶⁵ Entrevista por email concedida pelo violonista e Ogã Rafael dos Anjos

*“Home” preguiçoso
Que sono danado!
Levanta, Mané
O café tá coado*

*Deixa de besteira!
Por quê?
Vai cuidar da vida!
Já vou, minha nêga!*

*Tenha consciência
Arranjo um trabalho
Pra cortar cipó
Pra fazer balaio*

(intervalo musical)

*Ô seu Mané Luiz!
O que é?
Vamo pra varanda!
Já vou, minha nêga!*

*Tá com reumatismo,
Vá beber mezinha,
Ou purgar no campo
Pra tirar morrinha*

*Deixa de besteira!
Por quê?
Vai cuidar da vida!
Já vou, minha nêga!*

*“Home” preguiçoso
Do sono danado
Levanta Mané
O café ta coado*

A música apresenta uma discussão cotidiana entre um casal – mais uma vez fica evidente na própria letra a relação pergunta e resposta, dando voz às duas personagens. A esposa insiste com o marido pra que ele vá trabalhar – enquanto esse segue apresentando subterfúgios e promessas. A temática da música possui estreita relação com os gêneros do pré-Samba e com o próprio Samba da primeira geração, colocando de forma jocosa a indisposição do homem em trabalhar. Tal relato é completamente incompatível com a proposta de temática apresentada pelo Samba do Estácio – que,

estimulado pelo Governo Federal, combatia a imagem do “vadio”, do “capadócia”, enquanto enaltecia a figura do bom malandro, que sabia o valor do trabalho.

Seu Mané Luiz apresenta na introdução um rasqueado de violão – lembrando influências não-urbanas, como a dos Sambas Rurais do Vale do Paraíba. A rítmica da percussão e do violão, assim como a flauta, se afina com o Maxixe típico das Rodas de Choro. A flauta, mais uma vez, insiste em tocar um mesmo motivo quase que a música inteira – exceto em alguns improvisos entre as estrofes. O contraponto fica por conta do violão.

A polirritmia fica ainda mais evidente nessa música, que parece buscar influências também no Jongo, e na religiosidade do Candomblé e Umbanda. O Elton cita o toque popularmente chamado *busca pinga no boteco / meu sapato é bico-fino* – frases que, repetidas sem pausas, reproduzem pela boca o toque que se escuta nos atabaques.

Além da influencia da Macumba, apontada por Elton, Rafael dos Anjos assinala a proximidade com o toque chamado de *Samba de Caboclo*:

Maxixe clássico. Tem alguns momentos que o pandeiro toca como um tambor mesmo e insinuando o Samba de Caboclo. Principalmente na hora que o maxixe pega "fogo" (nos trechos instrumentais) onde imagino aquele momento de festa, dança, ("umbigada") aquele momento sensual super presente na música do continente Africano que herdamos sem dúvida alguma.

Assim, mais uma vez o Maxixe – enquanto música e corporalidade negra – apresenta suas ancestralidades. A referência ao Samba de Caboclo, ao Cabula (Cabila) e à Macumba, inscreve a presença do Maxixe como um importante elo – indispensável para a compreensão da influência da matriz afro-brasileira não apenas no Samba, mas principalmente no Choro.

Dessa forma, através de sua obra, mais uma vez Donga se portou como o chanceler que reconhecia em si próprio: estabeleceu a possibilidade, por sua atuação, do elo diplomático que torna possível o reconhecimento da Academia para com essa influência africana na música popular brasileira.

CAPÍTULO IV – PIXINGUINHA

Infância, socialização e formação musical

A terceira personalidade da chamada Trindade da Música Popular Brasileira, e certamente a mais celebrada e conhecida, é o flautista, saxofonista, compositor e arranjador – Pixinguinha. Mas uma vez, utilizamos como fonte documental os dois depoimentos do músico para o Museu da Imagem e do Som (MIS). O primeiro registro foi feito em 6 de outubro de 1966, e teve como entrevistadores Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ari Vasconcelos, Ilmar de Carvalho e João da Baiana. Já o segundo registro é datado de 22 de abril de 1968 – véspera do aniversário de 70 anos de Pixinguinha. Jacob do Bandolim, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e João da Baiana foram entrevistadores desse segundo depoimento de Pixinguinha para o MIS.

Outra importante referência para esse capítulo, e para a pesquisa como um todo, é o livro de Marília Barboza da Silva e Arthur Oliveira Filho – *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento* (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1998). Trata-se de uma importante biografia de Pixinguinha, que dispõe de extensa documentação e referências variadas. Por essa razão, ao contrário dos outros membros da Trindade aqui pesquisada, vamos procurar nos ater apenas a alguns dos importantes fatos protagonizados por Pixinguinha, sempre buscando evidenciar pontos e questões a serem discutidas.

Alfredo da Rocha Vianna nasceu 23 de abril de 1897, no Bairro da Piedade, subúrbio do Rio de Janeiro, e faleceu em 17 de fevereiro de 1973, na mesma cidade. Seus pais eram Alfredo da Rocha Vianna e Raimunda da Rocha Vianna. Pixinguinha era um dos catorze filhos do casal – quatro eram do primeiro casamento de Raimunda.

Alguns podem estranhar o ano de 1897 como sendo o do nascimento de Pixinguinha. Silva & Oliveira Filho (1998), ao analisarem um antigo manuscrito feito por Alfredo (pai) descobriram que Pixinguinha havia sido batizado na Igreja Matriz de Santanna da Piedade. Ao conferirem os registros de batismo, entre 1897 e 1899, o único Alfredo nascido em 23 de abril e filho de Raimunda teria sido batizado em 25 de maio

de 1898 – e o documento afirma que a criança nasceu no “ano passado” – portanto em 1897.

Silva & Oliveira Filho (1998, p. 9) afirmam que a data de 1898 era, inclusive, aceita pela família de Pixinguinha, por conta do manuscrito do velho Vianna. Acontece que o bilhete escrito em papel almaço teria sido redigido por volta de 1916 – o que torna possível que a memória do patriarca da família já estivesse falhando.

Pixinguinha afirmava a data de 1898 em seus depoimentos. Dessa forma, em 1968, recebeu diversas homenagens pelos seus 70 anos já tendo vivido 71. Ao que tudo indica o músico sabia do equívoco e encarou tudo com generosidade, sem querer estragar as comemorações com esse “detalhe”.

No dia 23 de abril – aniversário de Pixinguinha – é tradicionalmente comemorado o Dia de São Jorge, segundo o calendário católico. No sincretismo com as religiões afro-brasileiras, São Jorge corresponde ao Orixá Ogum⁶⁶. Daí o título do livro de Marília Barbosa Silva e Arthur de Oliveira Filho: *Pixinguinha – Filho de Ogum Bexiguento*.

As tradições da Umbanda e, principalmente, do Candomblé afirmam que cada indivíduo possui uma relação especial com um orixá – que lhe guiaria e emprestaria qualidades e potencialidades. Daí surgiu a expressão “filho(a) de orixá”. Apesar de ter nascido no Dia de Ogum, no entanto, não é possível afirmar que Pixinguinha seria filho de Ogum.

Aliás, se este pesquisador pudesse dar um palpite⁶⁷, associaria Pixinguinha com outro orixá – por conta de suas características pessoais. Mas, de fato, se Ogum não tiver sido o “dono da coroa” de Pixinguinha, certamente esteve a abrir seu caminho. Afinal de contas, apesar de todo o talento e trabalho árduo que marcaram a trajetória de Pixinguinha, ao analisarmos sua trajetória (especialmente a profissional) poderemos perceber que ele estava “no lugar certo, na hora certa” em muitos momentos – a começar pelo lar onde nasceu.

⁶⁶ A correspondência entre São Jorge e Ogum no sincretismo acontece na tradição carioca da religiosidade afro-brasileira. Na tradição baiana, Ogum é sincretizado com Santo Antônio.

⁶⁷ Este é um palpite apenas, porque as regências dos orixás são algo que se confirma somente pela intervenção de uma entidade, Orixá, ou pelo jogo de Ifá – búzios, Opelê, ou outro oráculo da tradição religiosa afro-brasileira. Por essa razão, não citarei o Orixá que me parece ter regido Pixinguinha, para não cair em mais um “achismo”.

Aliás, para certa indefinição sobre qual teria sido o local de nascimento de Pixinguinha. No primeiro depoimento ao MIS, o músico afirma que nasceu no bairro da Piedade, mas diz que não pode precisar a rua. Para João da Baiana e Donga, teria sido na Rua Gomes Serpa. Já para Leo e as irmãs mais velhas de Pixinguinha, teria sido na Rua Alfredo Reis. De fato, ao que tudo indica, a versão da família é a mais provável, embora as ruas se distanciem apenas por dois quarteirões.

No entanto, Silva & Oliveira Filho (1998) apresentam trecho da entrevista de Pixinguinha para a revista *Manchete*, apenas alguns dias antes do depoimento referido, no qual Pixinguinha refere-se ao número 44 da Rua da Floresta (atual Padre Miguelinho), no Catumbi.

Existe aqui uma pequena imprecisão. Segundo Silva & Oliveira Filho (1998), as primeiras lembranças de Pixinguinha evocariam a casa da Rua da Floresta, no Catumbi – já bem próxima à região chamada *Pequena África*, onde viviam Donga e João da Baiana. Apesar disso, o próprio Pixinguinha relata em seus depoimentos histórias da infância que demonstram que ele viveu de fato, ao menos boa parte dela, perto da estação de trem do bairro da Piedade⁶⁸. Parece razoável, até mesmo pelos depoimentos de Donga e João da Baiana, que Pixinguinha tenha vivido um tempo na Piedade – só depois se mudando para a casa no Catumbi (primeiramente para a antiga Rua Padre Miguelinho – antiga Rua da Floresta, e depois para a Travessa Vista Alegre, já na divisa entre o Catumbi e Santa Teresa).

⁶⁸ Exemplo é a história, que será aqui melhor abordada adiante, de quando estava a soltar pipas nas imediações da estação e fora chamado para receber os agentes do Teatro Rio Branco convidando-o para substituir Antonio Maria Passos na orquestra.

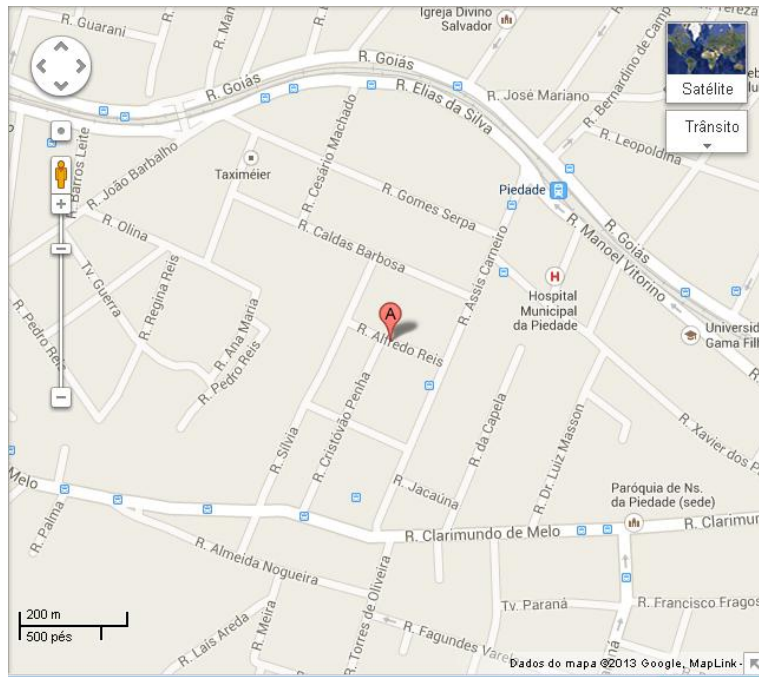


Figura 05 – Rua Alfredo Reis e Rua Gomes Serpa – Piedade, Rio de Janeiro/RJ. Reprodução de <https://maps.google.com.br/>

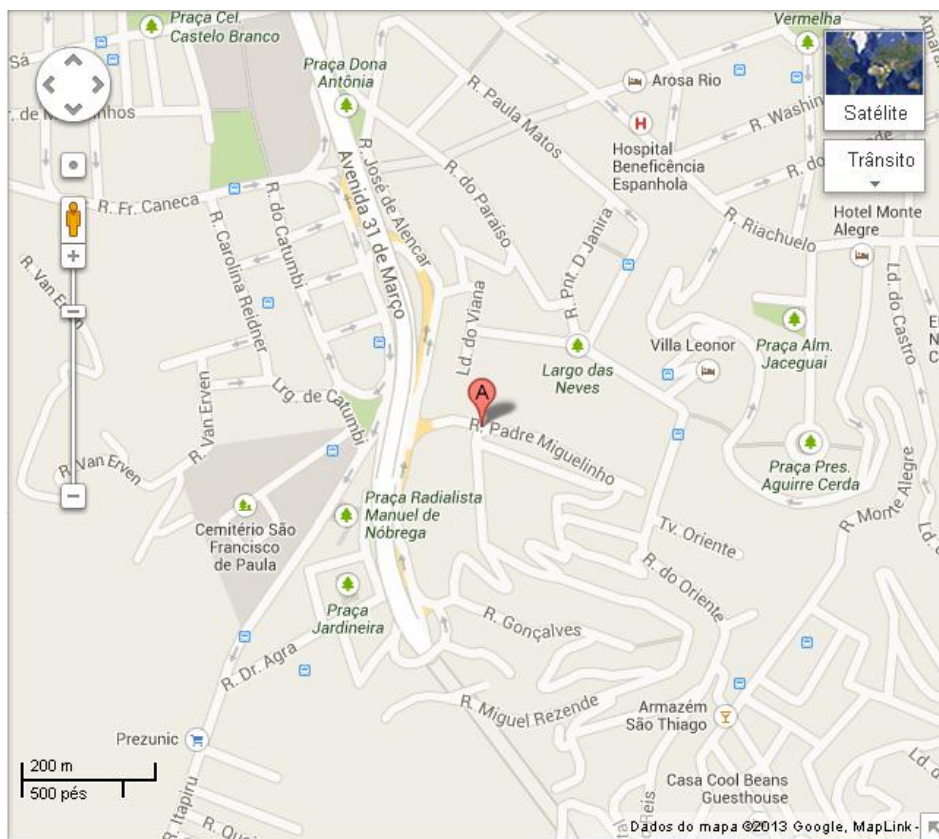


Figura 06 – Rua Padre Miguelinho (antiga Rua da Floresta) – Catumbi, Rio de Janeiro/RJ. Reprodução de <https://maps.google.com.br/>

A educação escolar de Pixinguinha se iniciou no colégio do professor Bernardes, na Rua Miguel Paiva. Após ser alfabetizado, passou a estudar no Liceu Santa Teresa, na Rua dos Coqueiros, 35; e logo depois no Colégio São Bento – onde foi inclusive sacristão. Na verdade, não era muito interessado no que se ensinava nos Colégios, preferindo as brincadeiras de rua (bolinha de gude, pipa, futebol) com os amigos às carteiras escolares.

Mas a principal diversão de Pixinguinha viria a consagrá-lo como um dos maiores da música brasileira e mundial, de todos os tempos: a música. Nasceu em um lar extremamente musical. Seu irmão Otávio – o China – tocava violão de 6 e 7 cordas, banjo, e cantava; os irmãos Henrique e Leo tocavam violão e cavaquinho, com o primeiro se destacando no violão de 7 cordas; a irmã Edithe era pianista; outra irmã, Hermengarda, quase se tornou cantora profissional, mas foi desencorajada pelo pai. O pai, a propósito, era flautista – e chegou a ser citado, inclusive, por Alexandre Pinto em *O Choro*, clássico livro sobre a cena musical popular acerca do choro no final do século XIX e início do XX.

Leo e Henrique começaram a ensinar cavaquinho ao irmão mais novo, Pixinguinha, que já se destacava por ter um ouvido muito bom, conseguindo desde cedo identificar notas, melodias e acordes. Por essa época, como afirma Silva & Oliveira Filho (1998, p. 15), a família se mudou para a Rua Vista Alegre, no Catumbi, onde no número 9 morava Borges Leitão, com quem os filhos do velho Vianna começaram a ter lições de música. Pixinguinha foi o que mais aproveitou. Aprendeu também um pouco de bombardino, com certo Paulo, da Banda dos Bombeiros. Mas foi dentro de sua própria casa que Pixinguinha encontrou sua principal ponte para logo se desenvolver e encontrar o prestígio e o reconhecimento.

O pai, Alfredo Vianna, não era lá um exímio flautista – segundo o próprio Pixinguinha. No entanto, tinha papel de protagonista no cenário da música popular carioca – especialmente do Choro. Seu casarão na Rua Elione de Almeida, no Catumbi, dispunha de oito quartos, quatro salas, amplo quintal que, nos fundos, abrigava outro grande quarto. O patriarca da família Vianna gostava muito de festas e costumava receber gente do quilate de Candinho do Trombone, Viriato Ferreira, Neco, Quincas Laranjeiras, Bonfiglio de Oliveira, Villa-Lobos, para citar alguns. O casarão tinha ainda o simpático apelido de “Pensão Vianna”, já que o velho Alfredo tinha o costume de abrigar na casa os músicos que vinham de fora e seus agregados e agregadas, até que se estabelecessem.

A Pensão Vianna, contatos musicais e as primeiras atuações profissionais

E foi exatamente um desses hóspedes que deu uma das primeiras oportunidades para Pixinguinha mostrar seu talento. Irineu de Almeida, era também chamado Irineu Batina, tocava oficleide, se destacava no trombone, e passou a tocar bombardino na Banda dos Bombeiros – contando com a estima de Anacleto de Medeiros. Era extremamente respeitado no meio musical, e acabou se instalando na Pensão Vianna. Lá, observava o jovem Pixinguinha que, logo após ouvir as músicas das Rodas, as reproduzia numa “flautinha de folha” com qualidade. Irineu elogiava muito o menino. O velho Vianna, empolgado, logo encomendou da Itália a melhor flauta da época, uma *Balacina Bilorio*, muito bem utilizada, mas que fora roubada de Pixinguinha anos depois, em 1939.

Em 1911, Irineu batina levou Pixinguinha, que na época estava às vésperas de completar 14 anos, para tocar na *Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhos da Jardineira*. Irineu era o 1º Diretor de Harmonia, e levou Pixinguinha e sua flauta para o Rancho – fundado pela turma da Rua Senador Pompeu, entre eles Hilário Jovino. Ainda em 1911, Pixinguinha estreou nos estúdios de gravação como componente do *Choro Carioca*, registrando pela Casa Faulhaber duas músicas de Irineu: *São João Debaixo D’água* e *Salve (A Princesa de Cristal)*.

Cabe aqui um pequeno parêntese. É bem provável que, já nessa época, o jovem Pixinguinha tenha encontrado o amigo Donga a participar do Rancho Filhos da Jardineira. Essa proximidade com a Turma do Peu, ao mesmo tempo em que tinha trânsito na Casa da Tia Ciata, pode revelar Pixinguinha como um mediador musical das duas bases⁶⁹, assim como Donga costumava fazer em termos “diplomáticos”.

Mas voltando ao carnaval, o destaque de Pixinguinha nos *Filhos da Jardineira* fez com que, no carnaval do ano seguinte, ele fosse levado a ser o 1º Diretor de Harmonia de outro Rancho – os *Paladinos Japoneses*. A expectativa foi confirmada, com grande apresentação do rancho carnavalesco. Em 1912, Pixinguinha já lograva certo sucesso também em outro grupo, o *Trio Suburbano*, tocando sua flauta ao lado de Pedro Sá (piano) e Francisco de Assis (violino), alcançando sucesso em diversos clubes e festas da época, ganhando destaques em jornais.

⁶⁹ É fato já citado aqui a rivalidade existente entre o pessoal mais ligado à Casa da Tia Ciata e a chamada Turma do Peu – liderada por Hilário Jovino. Essa rivalidade, insistimos, não excluía a convivência – mas produzia certas tensões.

É por volta dos anos de 1911/1912 que China, irmão de Pixinguinha, o leva (ainda de calças curtas) para tocar na *Casa de Chope La Concha*, perto da avenida Mem de Sá, na Lapa. Aos 14 ou 15 anos, o jovem flautista passou a se apresentar nos diversos cassinos e cabarés da Lapa, e no Cine-Teatro Politeama. Mas logo um salto em termos de importância dos palcos foi dado pelo menino.

Tute (Arthur Nascimento) tocava bombo e prato na Orquestra do Teatro Rio Branco. Essa orquestra era muito afamada e contava com o Maestro Paulino Sacramento (autor de uma música chamada *Pierrot*, que amedontrava diversos pistonistas por sua dificuldade) – que era muito respeitado. A flauta da orquestra era executada por Antonio Maria Passos – líder do famoso Grupo do Passos –, que acabou por faltar muitas vezes. Tute, por sua vez, sugeriu a Paulino e ao senhor Auler (um dos sócios do teatro) que Pixinguinha fosse o substituto do célebre flautista.

Após os funcionários irem buscar o tal “senhor Pixinguinha” e o encontrarem a soltar pipa nas proximidades da estação de trem do bairro da Piedade, o maestro e o sócio do teatro pareciam bastante incrédulos quanto às habilidades musicais daquele garoto de calças curtas. No entanto, o ceticismo foi substituído por aprovação assim que viram o jovem tocando sua flauta, executando à primeira vista as peças da audição e ainda as enriquecendo com algumas “bossas” – variações típicas do Choro ao qual era acostumado a tocar.

Quando Antonio Maria Passos retornou de suas ausências, acabou se irritando com as críticas do “pessoal das torrinhas” – que já estavam acostumados com as variações da flauta de Pixinguinha. Pediu demissão, e Pixinguinha acabou assumindo seu lugar⁷⁰.

Em 1914, Pixinguinha emplaca seu primeiro sucesso como compositor: o tango *Dominante*, assinado por Alfredo da Rocha Vianna – *Pizindim*. Surge também um importante grupo da qual Pixinguinha fez parte antes de emplacar definitivamente como compositor, arranjador e instrumentista. O *Choro do Caxangá* foi sucesso absoluto no carnaval daquele ano. A instrumentação era de duas flautas, três violões, cavaquinho, pandeiro e ganzá. Os integrantes tinham seus personagens, e eram: *Guajurema* – João Pernambuco; *Zé Vicente* – Donga; *Mané Francisco* – Henrique Manoel de Souza; *Zé Portera* – Nola; *Mané do Riachão* – Caninha; *Chico Dunga* – Pixinguinha; *Inácio da*

⁷⁰ No entanto, continuaram amigos e se respeitando. Os dois eram dos ambientes do Choro, e se encontravam com alguma frequência. Pixinguinha, inclusive, dedicou um Choro chamado *Passinha* ao flautista mais antigo – “dedicado ao meu amigo Maria Passos como prova de sinceridade”, escreveu Pixinguinha.

Catingueira – Osmundo Pinto; *Zeca Lima* – Palmieri. Esse grupo dará origem ao mais emblemático time de músicos do qual Pixinguinha fez parte, como veremos adiante.

Silva & Oliveira Filho (1998, p. 25) falam do momento vivido por Pixinguinha em 1915:

Em 1915, portanto, o lugar de Pixinguinha como profissional da MBP [Música Brasileira Popular] está firmemente consolidado. Substituiu com vantagem um instrumentista consagrado por muitas gravações [Antonio Maria Passos], estava empregado em um bom teatro [Teatro Rio Branco], gravou discos, editou música de sucesso, isto tudo ao mesmo tempo em que trocava as calças curtas pelas compridas. Não surpreende, portanto, encontrarmos imprensa frequentes referências ao jovem flautista.

É bem verdade que, como demonstram as escalções aqui colocadas sobre os freqüentadores das festas na casa do velho Vianna, dos Ranchos Carnavalescos e dos grupos musicais, os contatos entre grandes músicos da música brasileira popular (em fase de cristalização de seus gêneros, especialmente o Choro e o Samba) eram frequentes. Irineu de Almeida, Antonio Maria Passos, Tute, Candinho do Trombone, Viriato Ferreira, Neco, Quincas Laranjeiras, Bonfiglio de Oliveira, Villa-Lobos, Mario Cavaquinho, Sinhô, João da Mata, mestre Germano, Hilário Jovino... Os jovens Pixinguinha, Donga e João da Baiana tinham o privilégio de conviver com esses grandes nomes – além, ainda, das famosas e festeiras tias baianas. Aliás, era especialmente nas casas dessas tias baianas e na Rua Senador Pompeu (reduto de Hilário) que se davam as principais reuniões e encontros da chamada *Pequena África*.

Religiosidade, consolidação na música e polêmicas

Um importante ponto diz respeito à religiosidade de Pixinguinha. Sendo ele freqüentador assíduo da Pequena África – da Rua Senador Pompeu, da Pedra do Sal, da Praça Onze, da casa da Tia Ciata e outras tias baianas – é certo que tinha muitos contatos com o Candomblé e outras manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Inclusive devido às regras sociais desses ambientes, que tanto valorizam a ancestralidade, Pixinguinha certamente “pediu a benção” várias vezes à Tia Ciata (que tinha o cargo de Mãe pequena no Terreiro de João Alabá) e a Hilário Jovino (ogã no

terreiro desse mesmo Pai de Santo) – para citar apenas duas das lideranças do movimento negro da época.

Embora não se tenham encontrados documentos ou declarações oficiais⁷¹ de que Pixinguinha fosse praticante de alguma dessas religiosidades, certamente pode-se afirmar que ele foi influenciado por sua musicalidade característica. Musicalidade essa que é indissociável das religiões afro-brasileiras. Diversas músicas compostas por ele, ao longo de sua carreira, comprovam essa ligação já pelo título: Samba de Nêgo, Sai Exu, Foi Muamba, Cadê Vira-Mundo, Quequerê, Yaô, Benguelê, Caboclo do Mato – para citar alguns exemplos⁷².

E foi na noite de uma sexta-feira, 6 de agosto de 1916, em uma reunião na famosa casa da Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, número 117, que diversos desses nomes improvisavam cantigas diversas no formato do samba. A festa se estendeu, como sempre. E qual não foi a surpresa de todos (talvez não a de mestre Germano e de Hilário Jovino, que se supõe que estivesse na casa, apesar de certas rugas que tinham com Tia Ciata) quando, tempos depois, Donga registrou *Pelo Telefone*.

A música entrou pra história como sendo o primeiro samba gravado. E as polêmicas resistem até hoje. Uma série de contestações de autoria, de legitimidade e mesmo de caráter foram colocadas, com declarações fortes de todos os lados. Porém, como afirmam Silva & Oliveira Filho (1998, p.27):

As declarações enfáticas de Sinhô e Pixinguinha não permitem atribuir a autoria da música a qualquer outro parceiro: a música é de Donga, que, por outro lado, nunca se atribuiu sequer parceria na letra.

E o sucesso de *Pelo Telefone* acabou acendendo uma série de polêmicas, uma espécie de “guerra musical”. Não tinham apenas dois lados, mas de uma forma geral, Sinhô – artista muito celebrado à época – ficou polarizado, enquanto do(s) outro(s)

⁷¹ Ainda que, em uma conversa informal com este autor, um Babalaô do Rio de Janeiro tenha afirmado que cresceu em casa vizinha a Pixinguinha, e que este tinha forte ligação com a avó desse sacerdote. A senhora era Yalorixá – Mãe de Santo –, e o dado surgiu enquanto discutíamos sobre a influência da religiosidade de Orixá na música do compositor.

⁷² Veremos que essa influência não se encerra em títulos ou letras das músicas – que, aliás, são em número muito maior do que as aqui citadas. Até por ter sido um compositor muito ativo, Pixinguinha deixou uma obra vasta na temática do Santo, comparável com a de João da Baiana, inclusive. A identidade que Pixinguinha imprimia para compor suas melodias é profundamente marcada pelos valores afro-brasileiros. Isso será discutido mais adiante nesse trabalho, especialmente na análise do choro *Cochichando*.

lado(s) estavam Donga, Hilário, João da Baiana, China e Pixinguinha. Essa divisão é possível supor pela narração e enumeração de músicas feita por Silva & Oliveira Filho (1998). As músicas dos Ranchos faziam provocações e referências jocosas diversas, o que durou anos – sem, porém, tornar a nenhum deles inimigos pessoais.

E por essa divisão também é possível supor que o jovem Pixinguinha conseguia transitar mesmo nos micro-grupos daqueles redutos afro-brasileiros do Rio de Janeiro com maestria, sendo sempre bem quisto. Demonstra-se isso pela relação que tinha com Donga, Hilário e a Turma do Peú; e por ser freqüentador da casa da Tia Ciata – além dos Choros e festas promovidos em sua própria casa.

Ao que parece, o período entre o fim do ano de 1918 e o ano de 1919 foi especialmente marcante na vida de Pixinguinha. Em setembro de 1918 o pai do músico vem a falecer, vítima de bronquite asmática. Sem dúvida, foi uma perda muito sentida pelo jovem Alfredo que, no entanto, não parou de trabalhar. Por essa época compôs, ao lado do irmão China, *Já Te Digo*, música que ironizava Sinhô. Já Te Digo foi o o grande sucesso no carnaval daquele ano de 1919, quando Pixinguinha já havia composto os clássicos *Rosa*, *Sofres Porque Queres*, *Morro da Favela* e *Morro do Pinto*..

Pixinguinha pelo Brasil e pelo mundo: Os Oito Batutas, o Maxixe e o corpo na musicalidade dos Batutas

Certamente (também) motivado pelo sucesso de Pixinguinha no carnaval de 1919, Isaak Frankel – gerente do Cine Palais – o convidou para formar um grupo para se apresentar na sala de espera. O cinema, que ficava na Avenida Rio Branco, número 147, era frequentado pela alta sociedade carioca. Em sua sala de espera costumavam se apresentar nomes já consagrados, como Ernesto Nazareth, Luciano Gallet e Cardoso de Menezes – sempre apresentando um repertório essencialmente formado por músicas estrangeiras.

À primeira vista, tal oportunidade conquistada por Pixinguinha e seus companheiros significava uma possibilidade de ascensão social para os músicos. Mas era algo bem maior que isso. Era a oportunidade de músicos negros, que tinham como origem os redutos afro-brasileiros do Rio de Janeiro, de se apresentarem no espaço (territorial e simbólico) central da elite carioca. E de apresentarem não os modismos estrangeiros aos quais se acostumou a sociedade burguesa carioca, mas a música afro-

brasileira que costumavam tocar nos seus redutos e que costumavam levar às ruas durante o carnaval.

Pixinguinha selecionou oito músicos do já famoso *Choro do Caxangá*. Formou-se então o histórico *Os Oito Batutas*, cuja escalação era: Pixinguinha (flauta), China (violão, piano e canto), Donga (violão), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves de Lima (bandolim e ganzá), Luiz Pinto (bandola e reco-reco) e Jacob Palmieri (pandeiro). A própria instrumentação descrita acima demonstra o caráter do que era executado por *Os Oito Batutas*: música popular, afro-brasileira, utilizando de instrumentos de percussão e de outros populares (e, por vezes, estigmatizados) – como o cavaquinho e o violão. No repertório, valsas e tangos nacionais (de autoria dos músicos, especialmente de Pixinguinha), Choros e Sambas.

O adjetivo “histórico” não foi aqui usado à toa: foi a primeira vez que tais “brasileirismos musicais” substituíram os “estrangeirismos” aos quais a elite estava acostumada. As reações foram diversas e serão mais bem abordadas no capítulo posterior. Mas de uma forma geral, pode-se dizer que agradou a muitos (Nazareth, Gallet e Rui Barbosa entre esses) e desagradou a outros tantos – era impossível que uma orquestra de negros tocando música popular afro-brasileira não gerasse uma grande polêmica naquela época.

Apesar das polêmicas, *Os Oito Batutas* experimentaram, logo cedo, grande sucesso. Virou mania e motivo de distinção convidá-los para abrilhantar as festas particulares. Tocavam também para diversas autoridades como, por exemplo, o Rei Alberto da Bélgica.

A essa altura Pixinguinha já tinha se consolidado como o grande líder do grupo – como, aliás, já vinha acontecendo nos anteriores. Sua postura tranqüila, como é relatada por todos, se transfigurava em genialidade musical em suas composições e em virtuosismo em suas performances.

Chega a ser interessante o fato de que *batuta* – palavra que dava nome ao grupo – seja um instrumento utilizado pelos maestros da música (erudita) europeia para reger as orquestras. Mas o sentido aqui era outro: a palavra *batuta*, em seu sentido popular, comum nos redutos negros da época, dizia respeito ao nível musical daquela orquestra negra: eram todos exímios músicos em seus instrumentos. E foi com a qualidade técnica de excelência que eles impuseram a estética negra – desde o nome até a música – ao principal reduto da elite da época.

Diante do sucesso, Donga foi contatado por Arnaldo Guinle. Este, juntamente com Coelho Neto e Floresta Miranda, estava querendo fazer uma antologia de música popular brasileira. Guinle estava disposto a financiar uma viagem com tal objetivo. Seguiram, então, *Os Oito Batutas* (com João Pernambuco, a pedido de Guinle, no lugar de Palmieri; e J. Tomás no lugar de Luiz Pinto) para viagens pelo interior do estado de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Rio de Janeiro. Depois, foram em turnê para a Bahia e para Pernambuco. Sempre com grande sucesso de público e crítica, apresentavam um repertório inteiramente brasileiro, de composições próprias e de outros compositores e músicos da cena popular carioca. O grupo contribuía de forma importante para uma mudança do gosto musical do brasileiro das camadas médias e das elites.

No carnaval de 1921, além de tocar com seu grupo, Pixinguinha foi mestre de canto do Rancho Reinado do Siva. A base dos músicos era a dos *Oito Batutas*, o que garantiu muito prestígio e qualidade ao bloco. Os jornais celebravam a atuação de Pixinguinha à frente do Rancho, como mestre de canto. Porém, em breve, eles seriam privados por meses da presença do músico e de seus amigos – estes logo embarcariam para Paris. *Os Oito Batutas* foram transformados em *Os Batutas* (já que embarcaram apenas sete integrantes) e, como era de se esperar, fizeram grande sucesso na França.

O grupo viajou com o patrocínio de Arnaldo Guinle – que fora convencido por Duque para ser o mecenas daquela viagem. Duque era um baiano, dentista, que após residir no Rio de Janeiro resolveu se mudar para Paris – para se dedicar à dança. Lá, apresentou-se dançando o Maxixe e logo encontrou a francesa Gaby como par. Passou a viajar entre a França, Brasil, Argentina e outros países, sendo sempre muito celebrado – e dando novo valor a uma dança que, anos antes, havia sido excomungada pela igreja católica. A dança, antes tida como vulgar e popularesca pela elite carioca, passou a ser chamada *La Matchiche* e apreciada pela alta sociedade.

O maxixe era um dos gêneros mais praticados no Rio de Janeiro da época. Estava sempre a animar as festas e tornou-se a dança por excelência dos anos 1920 da Capital Federal. Como afirma Sodré (1998, p. 32), o Maxixe possuía duas formas: sua versão “chorada”, “selvagem”, típica dos bailes populares; e a versão “polida”, “de salão”, *La matchiche*, praticada nos bailes e espaços da elite. Essa dualidade já havia caracterizado outros gêneros anteriores, como a Modinha e o Lundu.

Portanto, Pixinguinha e seus companheiros estavam mais do que acostumados a tocar o Maxixe – fosse o mais *swingado*, praticado nas festas dos redutos afro-

brasileiros, onde a dança era caracterizada por grande sensualidade e contato físico, fosse a versão aceita nos salões da aristocracia.

Duque foi se apresentar no Assírio, cabaré que ficava no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e lá se deparou com o grupo de Pixinguinha. O músico, em depoimento ao MIS, descreve que o dançarino, assim como sua par, sentia a música tocada por eles já nos primeiros compassos e a dançava com maestria. A sintonia entre músicos e dançarinos se deu logo no primeiro momento e Duque tratou de convencer Guinle para que fosse este fosse o mecenas de uma turnê do grupo em Paris.

O pedido de Duque para que Guinle levasse *Os Oito Batutas* em turnê para a França se justifica, principalmente, por um detalhe que pode passar despercebido, e que serve de contraponto às palavras de Pixinguinha sobre o mesmo. A relação corpo e música é facilmente percebida como indispensável a uma boa dançarina ou dançarino, que deve ter consciência da mesma. Para Duque, dançarino de grande habilidade, essa capacidade era uma base necessária à prática da sua arte.

A admiração de Pixinguinha pela sensibilidade de Duque poderia esconder a sua própria habilidade e a de seus companheiros. O fato de Pixinguinha e os outros *batutas* terem sido criados nas tradições musicais afro-brasileiras, terem adquiridos tais valores, fazia com que eles fossem dotados de especial consciência da relação corpo e música – nem sempre observada em músicos formados, por exemplo, nas tradições de orquestras (eruditas) europeias, ou mesmo brasileiras.

A simples lembrança da dança praticada nas festas populares, aquela que foi excomungada – praticamente oposta à coreografia “descorporificada” das festas da elite – já serviria para *Os Oito Batutas* acompanharem Duque e Gaby satisfatoriamente. Isso porque o casal, segundo o relato de Donga e Pixinguinha para o MIS, havia estilizado a dança, mas sem deixar com que se perdesse a origem coreográfica e, conseqüentemente, a rítmica e a sensualidade que lhe era peculiar.

Mais uma vez os valores e a experiência da musicalidade afro-brasileira acabavam se tornando um diferencial. Esse fato foi muito bem observado pelos dançarinos, que ficaram à vontade para exercer sua arte na medida em que se via acompanhado por músicos que compreendiam sua expressão. Diante disso, Duque, que já havia “importado” músicos brasileiros para acompanhá-lo na Europa, resolveu imediatamente sugerir a viagem aos músicos e seu mecenas.

A viagem para a França, assim como a repercussão em terras brasileiras, será discutida adiante – conforme já foi afirmado em linhas anteriores. Mas nos parece

importante abordar um fato em especial, mesmo que ele venha a ser retomado posteriormente.

Ao chegar a Paris, Pixinguinha entrou em contato direto com nomes importantes da música erudita europeia. Estes, ignorando os seus próprios academicismos e a falta de diplomas de conservatórios em nome do músico brasileiro, curvavam-se ante a genialidade na flauta do músico afro-brasileiro. As qualidades de Pixinguinha e seus companheiros logo se tornaram notícia. E parece ter sido bem mais noticiadas do que a presença das bandas de Jazz americanas que se apresentavam nos mesmos cabarés parisienses.

Após essa viagem, muitos afirmam que Pixinguinha havia voltado influenciado pelo Jazz. E se basearam em diversas evidências: Pixinguinha ganhou um saxofone de Guinle na viagem – e voltou tocando o instrumento, incorporado imediatamente à formação de *Os Batutas*; outros ouviram e enxergaram, nas composições de Pixinguinha após 1922, traços da harmonia e da melodia do *Jazz* – e ainda afirmam isso com base em um suposto encontro do brasileiro com Louis Armstrong em Paris.

A famosa foto de *Os Batutas* quando retornaram de Paris contribui para essas crenças. Ela apresenta uma estética parecida com a das *big bands* de *Jazz* americanas. Nela são ostentados os novos instrumentos: o saxofone de Pixinguinha e o violão-banjo e o banjo de Nelson Alves. No entanto, as influências parecem terminar na estética visual.



Figura 07 – Os Batutas, arquivo de Silva & Oliveira Filho (1998, p.34.)

Uma (possível) influência do Jazz, a linguagem musical de Pixinguinha e sua importância para o Choro

Moreira Júnior e Borém (2011), além da descrição dos novos instrumentos e da estética visual adotada pelo grupo, argumentam também sobre certa tendência de Pixinguinha a absorver influências e hibridizar suas músicas. Segundo eles, no período em que *Os Batutas* estiveram em Paris, Pixinguinha teria experimentado um íntimo contato musical com os músicos norte-americanos, o que teria influenciado sua música e a do grupo com o Jazz – especialmente o *ragtime* da época. E citam uma série de programas de apresentações que foram realizadas quando do regresso do grupo de

brasileiros de Paris, nas quais se observam gêneros como *foxtrot*, *one step*, marcha, e até um tango.

Os mesmos autores buscam solidificar sua argumentação pela análise de dois choros clássicos de Pixinguinha: *Um a Zero* (composto em ocasião anterior a viagem à Paris) e *Segura Ele* (posterior a viagem, depois da suposta influência do Jazz). O primeiro, com características do choro tradicional, apresentaria a formação instrumental de regional de Choro, uma *realização rítmica mais relaxada do gênero, que se traduz em síncopas* (MOREIRA JÚNIOR e BORÉM, 2011, p. 96), o ritmo relaxado em relação ao pulso – característica que teria origem na informalidade dos ambientes de convivência do Choro. Apresentaria também uma linha de contracanto, executado pelo saxofone de Pixinguinha, que cumpriria a função ornamental, mas também de condução harmônica para a melodia principal. Antecipações e simplificações rítmicas na melodia foram também observadas, além de uma ausência de verticalidade entre notas chave da melodia, o acompanhamento harmônico, e a condução do baixo pelo violão. Para argumentar a influência do *ragtime* em *Segura ele*, os principais argumentos repousam na utilização do banjo na instrumentação, uma coincidência de figura rítmica entre um *ragtime* e a música em questão e um maior alinhamento vertical entre a melodia e a linha do baixo – o que seria característica típica do gênero americano.

Porém, todos esses argumentos podem ser questionados. Os gêneros citados (*foxtrot*, *one step*, marcha, tango) como novidade após o regresso de *Os Batutas* de Paris já eram mais do que conhecidos dos músicos. Embora não fizessem parte do programa do grupo, os músicos já haviam tocado tais estilos (juntamente com as valsas, habanera, *schottische*, o *charleston*, e – pasmem – o Jazz em voga na época, o *ragtime*), que figuravam entre programas de apresentações no Rio de Janeiro desde muito antes da viagem a Paris. Esses gêneros eram tocados juntamente com a especialidade de *Os Batutas*: os chamados “regionalismos” – grande categoria que envolvia desde músicas do nordeste, do interior paulista e fluminense, Vale do Paraíba, até a musicalidade afro-brasileira carioca (VIANNA, 1998, p.49).

Essa mistura de musicalidades era vista, inclusive, no carnaval carioca – especialmente até esse período da *Belle Époque* carioca e antes da consolidação do Samba como gênero nacional, como afirma Alencar (1965), “o povo cantava nas ruas o que lhe vinha à cabeça. Tudo servia. Cantigas de roda, cantigas tristes, hinos patrióticos, quadrinhas musicadas na hora”. Ou seja, o povo cantava o que ouvia – e ouvia-se de tudo.

Além disso, o próprio Pixinguinha explica os repertórios da época (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 74):

Nós tocávamos comercialmente, como profissionais, e pegávamos de tudo, no conjunto íamos para os bailes para tocar o que é nosso. Agora, uma vez ou outra, incluíamos um *foxtrotezinho* pra variar. Comercialmente tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa. E ficamos vivendo assim: variando o programa, fazendo o baile.

Os mesmos autores, logo em seguida, reproduzem o programa de um recital de *Os Oito Batutas* em abril de 1923. Em resumo, os músicos apresentaram um tango, duas valsas, três *foxes* e cinco peças indiscutivelmente nacionais (Samba, Embolada e cantos).

Outro fato que refuta o argumento de Moreira Júnior e Borém é a série de dez discos gravados por *Os Batutas* em viagem à Argentina, pouco depois de regressarem de Paris. Das vinte músicas gravadas, peças regionais, Choros e Sambas não se encontra nenhum vestígio do *Jazz* – que supostamente teria contagiado os músicos às vésperas dessa nova viagem. Ainda analisando o registro de gravações da carreira de Pixinguinha, detalhadamente exposto no apêndice de Cabral (1997)⁷³, verifica-se que este não gravou nenhuma faixa sequer que estivesse sob a etiqueta *Jazz*. Existem somente dois *foxtrots*, poucas marchas (e estas, geralmente, eram marcha-rancho – um ritmo já bastante abasileirado), nenhum *ragtime* – ao mesmo tempo em que sobram Choros, Sambas e Macumbas.

Sobre as afirmações a respeito do *ritmo relaxado* em relação ao *pulso* (que poderia ser chamado de *beat*, como é no *Jazz*) a explicação fica por conta de Silva & Oliveira Filho (1998, p. 74). Eles citam Stravinsk a afirmar – em consonância com outros estudiosos, como Marshall Stearns – que a preocupação do *Jazz* com o ritmo se resume a cumprir a batida (*beat*), de maneira a não permitir que os músicos se percam no tempo.

É bem verdade que, após os anos 1960 e 1970, essa afirmação pode ser um pouco contestada. Mas para a época, como Moreira Júnior e Borém afirmam, o *ragtime* buscava alinhar de forma precisa as notas do contraponto com a melodia. Seguiu um modelo que buscava manter certa rigidez rítmica, com pouca ou nenhuma variação. Já o

⁷³ Foram inventariadas gravações diversas, desde as que contavam com uma simples participação de Pixinguinha, até trabalhos próprios – como *Os Oito Batutas*, *Guarda Velha* e *Velha Guarda do Samba*.

Choro (e outros gêneros afro-brasileiros), frequentemente despreocupado com os padrões de verticalidade rítmica, caracteriza-se por uma maior liberdade com relação ao pulso. Não se trata de imprecisão, pois ao final de certo período existe sempre um encontro vertical entre as marcações rítmica, melódica e contrapontística. O que existe é o costume de “jogar”, “brincar”, “desafiar” o outro músico através do ritmo – faz parte do caráter lúdico do Choro, descrito por Lara Filho, Silva e Freire (2011). Essa característica fica evidente nas antecipações rítmicas, tão comuns, que deslocam o acento para contratempos do compasso, como observado na segunda parte de *Segura Ele*.

Ainda assim, a polirritmia do Choro por vezes se faz mais precisa e marcada, como nos tradicionais baixos do estilo “pé-de-boi” – caracterizados pela condução do baixo marcando sempre os tempos fortes do compasso. Mas essa característica, mesmo sendo tradicional, é uma opção – e não a regra.

Contra o argumento comum de que a influência do *Jazz* sobre Pixinguinha poderia ser materializada pelo novo instrumento que trouxe de Paris – o saxofone⁷⁴ – é possível citar o trabalho de Geus (2008), que apresenta uma argumentação sobre o estilo “improvisativo” do músico. O pesquisador, analisando o Choro clássico de Pixinguinha, *Vou Vivendo*, apresenta as ferramentas utilizadas pelo músico para compor seus contrapontos e improvisos. Ele afirma que Pixinguinha foi fundador de uma forma própria de improvisação e interpretação diferenciadas no saxofone – especialmente pelo fato de pensar como flautista, se desvincilhado dos cânones mais influentes – o francês e o americano.

Ainda segundo Geus (2008), o pensamento musical de Pixinguinha era baseado no desdobramento dos acordes em arpejos, na utilização de elementos como aproximação cromática, aproximação diatônica, bordadura, antecipação e apogiatura – gerando motivos, invenções melódicas sobre o tema. Essas mesmas características são apontadas por Moreira Júnior e Borém (2011) como características dos Choros de Pixinguinha anteriores à viagem a Paris. Porém, *Vou Vivendo* foi composta e gravada pela primeira vez no período após a turnê francesa de *Os Batutas* (CABRAL, 1997,

⁷⁴ É interessante observar esse argumento, do qual poder-se-iam supor inverdades. É equivocada a idéia de que o saxofone seria um instrumento típico do *Jazz*, status que o fizesse símbolo e meio para que a influência ocorresse no músico brasileiro. Acontece que o instrumento já era conhecido e utilizado no Choro desde antes de este se tornar um gênero consolidado, em uma fase em que os Ternos de Choro representavam a sua instrumentação típica. Já para o *Jazz*, mesmo nos anos 1920, o mesmo instrumento não era visto como integrante da instrumentação típica, e era desprezado não raras vezes.

p.249). Isso demonstra que Pixinguinha se manteve razoavelmente fiel aos padrões que ele mesmo cristalizou no Choro.

Podemos inferir dos trabalhos de vários estudiosos (CABRAL, 1997; SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1998; GEUS, 2008; FREIRE, 2009) que, em sua trajetória artístico-musical, Pixinguinha não apresentou grandes variações em sua obra. Não é possível dividi-la em fases, como ocorre com outros músicos e artistas. A obra de Pixinguinha apresenta, pois, certa unidade e homogeneidade, sendo que músicas como *Sofre Porque Queres* (1917), *Lamentos* (1928), *Naquele Tempo* (1934), *Ainda Me Recordo* (1932), *Vou Vivendo* (1946), *Proezas de Solón* (1947), *Diplomata* (1975) e *Cochichando* (1944) – para citar alguns exemplos⁷⁵ distribuídos ao longo de vários anos da carreira do músico, são facilmente reconhecidas, mesmo por um leigo, como passíveis de terem sido compostas pelo mesmo autor. Isso ocorre porque Pixinguinha, ao longo de todos esses anos de carreira, dedicou-se à utilização de um mesmo padrão geral para a construção de seus contrapontos e improvisos (GEUS, 2008), e uma forma peculiar – ligada às tradições orais da cultura afro-brasileira – de compor suas melodias.

Pode-se afirmar que Pixinguinha cristalizou a linguagem e a forma do Choro. Isso porque, diferentemente do Samba, esse gênero foi seguindo um roteiro evolutivo de adição de características. Em seus primórdios, o Choro era uma simples maneira de interpretar peças de outros gêneros, depois passou a designar também uma formação instrumental, para só depois consolidada enquanto gênero. Tal percurso se evidencia quando observamos que o repertório de uma roda de Choro é composto por peças de uma série de outros gêneros, que são reunidas e tocadas com a marca interpretativa e estética do Choro.

A forma rondó predominante, a instrumentação do Regional de Choro típico, a forma de se conceber os contrapontos e o improviso – todas essas características no Choro são, notadamente, influenciadas e consolidadas pelas interpretações de Pixinguinha, e dos grupos dos quais fez parte (especialmente *Choro Carioca*, *Choro de Caxangá* e *Os Oito Batutas*). As harmonias de suas músicas apresentavam uma interação bastante sofisticada com a melodia desde suas primeiras composições, como descrito por Freire (2009). O resultado era tal que, nessa interação, eram criados efeitos e nuances sonoras tidas como sofisticadas, antecipando recursos que só seriam

⁷⁵ As datas ao lado de cada música citada correspondem ao ano da primeira gravação, segundo inventário realizado por Cabral (1997).

explorados em larga medida em um momento posterior pelo *Jazz* e a *Bossa-Nova*⁷⁶. Por essas razões, sendo o principal cânone do gênero, Pixinguinha acabou elevando ao grupo de praticantes valores musicais muito pessoais, oriundos de sua socialização e educação musical.

É através dessa linha de raciocínio que se baseia um importante argumento desse trabalho. É comum a idéia de que o Choro teria sido mais influenciado pelas famosas danças de salão europeias (valsa, *schottische*, *polca*), e estrangeiras em geral (*foxtrot*, *charleston one step*, marcha, *habanera*, tango), do que pelas modalidades musicais afro-brasileiras (Modinha, Lundu, Maxixe, a própria Batucada e a Macumba). Ora, é evidente que a influência estrangeira foi presente – não se trata aqui de negar essa contribuição, numa espécie de nacionalismo sem critérios. Mas a suposição de que teriam sido as principais definidoras da estética e musicalidade do Choro soa, no mínimo, de forma estranha.

Observando o percurso aqui descrito de evolução do Choro – de forma interpretativa, tornando-se conjunto típico/instrumentação, até consolidar-se como gênero – não é de se estranhar que este se dispusesse a apresentar versões próprias para gêneros estrangeiros. Ainda mais se levarmos em consideração o momento em que a busca por valores e símbolos nacionais, regionalismos, conviviam diretamente com o ímpeto cosmopolita e as modas de estrangeirismos – tão presentes no início do século XX (VIANNA, 1995).

A socialização a que se submeteu Pixinguinha – principal nome da consolidação do Choro e seus formatos – estava profundamente integrada à cultura afro-brasileira. Essa ligação já foi aqui argumentada no plano sociológico, através da descrição dos espaços de convivência e da relação do músico com aqueles que o cercavam. De certo ponto de vista musical, a ligação e a influência experimentada por Pixinguinha pela matriz afro-brasileira também já foi aqui descrita – títulos de música e rótulos de gêneros que buscavam descrevê-las demonstram tal influência.

Mas será pela retomada de alguns pontos já aqui mencionados, a questão da linguagem musical utilizada por Pixinguinha que, somada à análise de um Choro clássico de sua autoria – *Cochichando* (1944) – buscará demonstrar por argumentos musicológicos a influência da musicalidade afro-brasileira e seu papel de protagonista na obra desse músico. E, sendo ele o principal nome desse gênero, demonstrar o que se

⁷⁶ O que torna, novamente, inconsistente a especulação de ter sido Pixinguinha tão profundamente influenciado pelas *Jazz Bands* norte-americanas em Paris.

buscou ocultar no caminho de análise dos gêneros populares anteriores até o Choro – o fato de a matriz africana ser a principal influência na construção da linguagem e estética do Choro.

Análise da gravação de *Cochichando* – aproximações e influências

*Cochichando*⁷⁷ foi gravado por Pixinguinha pela primeira vez em 1944. Como iremos salientar, possui características clássicas do Choro consolidado como gênero. Possui a forma rondó, ou seja, é formado por três partes distintas. Essa forma é a mais comum no Choro, e pode ser exemplificada da seguinte forma:

||: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||

O centro tonal desse Choro é ré menor – já que esta é a tonalidade da parte A, onde é exposta a melodia principal. A parte B apresenta a tonalidade de fá maior – ou seja, trata-se da relativa maior do centro tonal. Por fim, a parte C apresenta a tonalidade de ré maior – chamada homônima maior do centro tonal.

Existe uma relação circular entre os tons apresentados pela música – ré menor sendo o centro, tendo a sua volta o seu tom relativo (maior) e seu homônimo – fá maior e ré maior, respectivamente.

Também dentro de cada seção, com seu tom próprio, é possível observar uma relação como que de “pergunta e resposta”. Isso acontece porque cada parte é dividida em dezesseis compassos – dentro, portanto, da chamada quadratura. Se dividirmos, por exemplo, a parte A, agrupando os compassos em quatro linhas de quatro compassos, fica fácil observar a relação de “pergunta e resposta”, inclusive pelas simetrias que se revelam nos planos harmônico e melódico.

⁷⁷ A partitura completa está apresentada nos anexos desse trabalho.

Figura 08 – Compassos de 1-17

Observa-se que a harmonia disposta nos compassos da primeira quadratura é praticamente idêntica à terceira. A melodia nessas quadraturas também é bastante semelhante e soa familiar – já que existe apenas uma pequena alteração na disposição rítmica das notas⁷⁸ –, sendo modificadas apenas as terminações. Com isso são geradas diferentes respostas, mas que não são desconectadas – já que existe uma repetição dos acordes dos dois últimos compassos da segunda quadratura no último compasso da quarta.

As mesmas relações acima expostas podem ser facilmente identificadas na seção C – valendo as mesmas observações:

Figura 09 – Compassos de 36-52

⁷⁸ Esse tipo de recurso – utilizar a variação rítmica para alterar uma das quadraturas na melodia fixa – é algo muito comum no Choro, como descreveu Lara Filho (2009) e Lara Filho; Silva e Freire (2011). E se é recurso comum na estrutura, manifesta-se também como recurso na construção dos improvisos, como descreve os mesmo autores acima citados, e GEUS (2008).

Já a seção B apresenta a relação entre suas quadraturas disposta de forma diferente – os pares são formados pela primeira e quarta quadraturas e pela segunda e terceira.

Outro ponto importante de se observar é a utilização de pequenos motivos como recurso de composição⁷⁹. Observando a seção A, para utilizar a melodia principal como exemplo, nota-se um motivo apresentado na anacruse e primeira metade do compasso 1 é sempre reexposta nas mudanças de quadrante – ou seja, entre a última metade do compasso 4 e a primeira metade do compasso 5; e entre o último tempo do 2/4 do compasso 8 e o primeiro do compasso 9.



Figura 10 – Anacruse e primeiro compasso da seção A

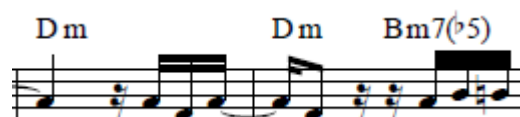


Figura 11 – Compassos 4 e 5 – Seção A

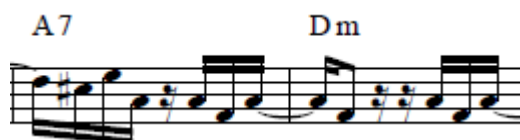


Figura 12 – Compassos 8 e 9 – Seção A

Um tipo de utilização comum de motivos fica claro na parte B, quando Pixinguinha utiliza a mesma frase que é apresentada desde as três últimas semicolcheias do compasso 25 até a semínima que preenche o primeiro tempo do compasso 27. Se observarmos a partir do segundo tempo do compasso 27 (três semicolcheias após uma pausa) até a semínima que preenche o primeiro tempo do compasso 29 vamos notar que se trata exatamente da mesma frase já citada, mais executada uma segunda maior acima. Nota-se também que a harmonia dos compassos 26 e 27 é elevada em um tom para os compassos 28 e 29 – acompanhando a alteração no motivo melódico.

⁷⁹ Mais uma vez, esses recursos são utilizados também na hora da composição instantânea dos improvisos – como fica evidente na versão de Cochichando para o filme *Brasileirinho* (2005).

Figura 13 – Compassos de 18-34

Novamente se observa a utilização de motivos na parte C. Os compassos 36 a 38 e 44 são iguais (primeira e terceira quadratura) – e o motivo é apresentado em cada compasso. As três últimas semicolcheias do compasso 43 já estão repetindo a primeira parte do motivo descrito. No segundo tempo do 2/4 no compasso 45, a metade final do motivo é alterada e aproveitada no compasso seguinte, para preparar a reexposição da primeira metade do motivo uma quarta justa acima, e da segunda metade uma sexta maior acima, no compasso 47. Seguindo a melodia do último quadrante, que no compasso 43 faz já referência à casa 1 do *ritornello* da seção A (repetição das notas si e ré), que é efetivamente utilizada como segunda casa, de retorno para a última seção A, quando a música é encerrada.

Cochichando é facilmente rotulado como um Choro típico, representativo de características do gênero (como exposto nas linhas anteriores). Os dois entrevistados, o ogã Elton e o músico Rafael dos Anjos, foram diretos na hora de afirmar isso, como fica evidente na declaração de Rafael após a audição:

Choro clássico e tocado de uma forma desprestenciosa, swingada e alegre! Destaque para os contrapontos do Pixinguinha (gramática do choro). O saxofone dele é a essência do gênero. Choro é isso! Sem mais...

Gostaria de chamar a atenção para alguns pontos abordados pelo entrevistado. Rafael afirma mais uma vez o papel protagônico de Pixinguinha como edificador da linguagem do Choro. Afirmando a forma desprestenciosa e *swingada* com que a música é tocada, Rafael toca em outro ponto a ser aqui abordado.

Se já falamos que a rítmica é uma importante ferramenta na construção e diferenciação de melodias, contrapontos e improvisos, faltou apenas darmos o principal “endereço” de origem dessa rítmica. E, para a dupla Choro e Samba, ela vem do Maxixe.

O percurso musical de certa rama da música popular afro-brasileira, desde o chamado pré-Samba, já foi aqui descrito no capítulo sobre a Matriz Africana, e especialmente em Sodré (2000) e Sandroni (2001). Uma esquematização simples seria:

LUNDU -> MAXIXE -> CHORO -> SAMBA

As ligações do Maxixe com o Choro e o Samba são claras. Se *Pelo Telefone* – considerado o primeiro samba gravado – e toda a geração de pioneiros do Samba é acusada de tocar Maxixe, o rótulo deste gênero é comum em diversos registros de gravações e programas de apresentações de Regionais de Choro (CABRAL, 1997).

Em outra conversa com Rafael dos Anjos, o músico afirmou o papel fundamental do Maxixe na constituição do Choro como gênero. Daí viria esse *swing* por ele afirmado para a gravação de *Cochichando*. Esse *swing* pode ser observado em muitas músicas consideradas inaugurais da estética do Choro, ainda que anteriores a Pixinguinha, como o *Corta Jaca (Gaúcho)*, de Chiquinha Gonzaga; *Odeon* (Ernesto Nazareth), *Graúna* e *Brasileirinho* (João Pernambuco.)

Até mesmo o dançarino Duque, que encontrou em *Os Oito Batutas* uma musicalidade que julgou de alto nível e adequada para a dança do Maxixe, é uma importante evidência de como o gênero mais antigo era linguagem musical comum e consolidada entre os chorões⁸⁰. O Maxixe era caracterizado por uma rítmica muito peculiar, especialmente adequado para a dança. De certo ponto de vista, Duque não teria dançado Choro – através do Maxixe?

Esses argumentos expostos, exemplificados na música *Cochichando* – forma Rondó, com centro tonal na parte A, e demais seções com tons que gravitam em torno

⁸⁰ Mais uma vez, assinala-se a importância do corpo na musicalidade do Choro, rememorando inclusive o filme de Farkhas (2007), onde Pixinguinha e a Velha Guarda se apresentam tocando e dançando. O mito de senso comum, de que Choro é uma música para se contemplar – e não para dançar – propagou-se especialmente após o surgimento de outro cânone do gênero: Jacob do Bandolim. Jacob, um homem bastante formal, ajudou a divulgar esse valor no Choro. Esse senso-comum, comumente divulgado em espaços atuais de apresentações formais de Choro – como o Clube do Choro de Brasília – já foi abordado em Peçanha (2010 e 2012) e Lara Filho (2009). Senso comum este que em nada tem a ver com as práticas e origens do início do Choro, praticado em roda, em festas e bailes dançantes – assim como o Maxixe.

desse centro; relação pergunta e resposta nas relações entre as quadraturas internas de cada seção; os discursos promovidos pelos motivos melódicos, utilizados nas melodias, contrapontos e improvisos; a ampla utilização de recursos rítmicos (polirritmia) – falam muito sobre a afro-brasilidade do Choro. Mas por não serem essas características exclusivas das práticas afro-brasileiras, a consolidação desses argumentos carece de “cimento” sócio-antropológico.

Para isso, vamos retomar a argumentação acerca da importância da Roda. Essa cumpre relação dialética com o Choro, o Samba (e qualquer outro gênero que se utiliza dela), na qual o lugar físico e simbólico da Roda gera o gênero/manifestação, que reinventa/reafirma/atualiza a Roda, e assim por diante, como demonstrou Moura (2004, p. 63).

Na medida em que observamos o papel e as características da Roda em suas múltiplas dimensões: sendo local físico e simbólico do culto, propagação, atualização e transmissão dos valores do grupo; seu papel na transmissão oral, seu caráter familiar e artesanal, promovedor de sentimentos identitários – quando se soma tudo isso às argumentações acima descritas, aí sim temos a possibilidade de afirmar categoricamente a conclusão sobre um dos mais importantes pontos desse trabalho. O ponto, polêmico, é: o Choro, ao contrário do que foi cristalizado na Academia, é muito mais tributário da matriz afro-brasileira do que das chamadas danças de salão europeias e estrangeiras. A matriz afro-brasileira é a principal fonte de valores sociais e musicais do Choro – que para além da música, assim como o Samba e outras manifestações que possuem a Roda como centro, é uma prática social que dá sentido identitário, orienta e organiza as ações e trajetórias de quem nela toma parte.

A Roda fornece o amálgama necessário para afirmarmos correspondências importantes, válidas para os argumentos expostos na análise de *Cochichando*. A circularidade da Roda se faz presente na musicalidade e no discurso do Choro. A forma rondó do gênero estabelece um centro (tonal e melódico) – em torno do qual gravitam e fazem referências as demais seções. Essa característica é reflexo da centralidade da Roda no plano físico – facilmente observada num encontro para a prática do Choro e do Samba. A correspondência físico-simbólica pode ser exemplificada também quando se encontra correspondência entre essas características musicais e outras manifestações e espaços da cultura afro-brasileira: como nos espaços rituais do Candomblé e Umbanda – onde a Roda é realizada no centro do Terreiro que, por sua vez, possui fundamentos religiosos e energéticos consolidados no centro em torno do qual gravita a Roda.

A relação pergunta e resposta, assinalada nas relações internas entre as quadraturas de cada seção, encontra correspondência na mesma estrutura que é praticada de forma oral no Samba de Partido Alto, e nos gêneros da matriz-afro-brasileira anteriores (Lundu, Maxixe, Jongo, Samba de Roda da Bahia, para citar alguns exemplos). Essa estrutura é encontrada também na rítmica dos atabaques, e nos pontos e cantos de Candomblé e Umbanda.

Ainda no sentido do discurso – seja ele falado, oral, ou musical – os motivos também têm sua correspondência com os valores afro-brasileiros. A repetição das informações (como a repetição das notas) é comum nos chamados mitos e narrativas da religiosidade de matriz africana, que são utilizadas para transmitir os valores e ensinamentos religiosos através das histórias dos orixás. No livro *Mitologia dos Orixás* (PRANDI, 2001), que reúne e registra uma série de narrativas míticas que sempre foram transmitidas oralmente, é possível perceber como a repetição de pequenas informações (motivos) serve como recurso narrativo e também para fixação de valores do grupo. A repetição se dá dentro de cada mito, e também em mitos diferentes, que se citam em características – consolidando os valores e características de cada Orixá.

Portanto, tendo sido o Choro influenciado por outros gêneros e práticas que possuem a Roda como elemento central, possuindo importantes correspondências com a forma de transmissão de valores, com o discurso característico da matriz Africana, é possível afirmar a grande influência sofrida pelo gênero em sua constituição por parte do universo afro-brasileiro. Influência que ocorre desde as formas de pensamento presentes entre seus participantes, os valores dos indivíduos, a forma e a estruturação da expressão musical – enfim.

E ainda mais por ser Pixinguinha – negro, íntimo das práticas religiosas e musicais da matriz afro-brasileira, freqüentador assíduo dos espaços de prática e resistência cultural do povo negro do Rio de Janeiro – apontado como o principal nome do Choro de todos os tempos, consolidador de sua linguagem e suas características musicais.

Pixinguinha é a cara do Choro, é a cara da música brasileira. Assim como seu rosto negro, de traços comuns a muitos brasileiros, sua música negra é representativa do que se entende como musicalidade brasileira desde quando passamos a possuir nossa “identidade nacional”.

CONCLUSÕES

Neste trabalho buscamos analisar de diversas formas o complexo contexto em que se desenvolveram os gêneros musicais Samba, Choro e Macumba. Buscamos não apenas o argumento musical e/ou (etno)musicológico – utilizado para analisar as obras musicais aqui dispostas. Foram também utilizadas como suporte as ferramentas teóricas da antropologia e sociologia.

Como afirma Moura (2004, p. 50), o Samba e sua Roda são um fato social total por definição, já que enumeram dimensões religiosas, econômicas, políticas, morais, estéticas, ideológicas etc. E aqui, pela onipresença da Roda nos gêneros estudados, afirmamos: o Choro e a Macumba também apresentam as mesmas características complexas – sendo também, por esse motivo, fatos sociais totais.

Esses gêneros, situados em um contexto urbano, na então Capital Federal do Rio de Janeiro, se interrelacionavam de forma bastante fluida, numa relação marcada por influências múltiplas – especialmente de uns para os outros. Discutimos as divisões dos cômodos da casa da Tia Ciata – metáfora das relações entre esses gêneros – e buscamos demonstrar que essas divisões não são estanques. Apresentam, na realidade, fronteiras muito tênues, e que por vezes são mais artificialidades didáticas do que representações da realidade.

Demonstrada essa confluência de sentidos entre os gêneros, entendidos aqui como manifestações culturais complexas, podemos afirmar que a herança afro-brasileira que é afirmada para o Samba – e, de maneira diferente, para a Macumba – se faz presente também no Choro. Embora se manifestem de maneiras diversas em cada gênero, essa herança é marca estrutural dessas manifestações culturais complexas – que se inscrevem em um eixo maior, aqui denominado matriz africana.

A matriz afro-brasileira – síntese de influências diversas oriundas do todo complexo que denominamos matriz africana – de forma alguma é algo uniforme e estático. A própria trajetória dos gêneros aqui narrada é uma evidência de seu caráter

dinâmico, de direções diversas. Essa matriz afro-brasileira – resistência cultural do povo negro, na fricção social com outros grupos (a elite branca, a influência estrangeira), buscou seus próprios caminhos para se preservar. E, no sentido apontado por Bourdieu (2005 e 2007), entrou na disputa na rede social por melhores posições de poder após, principalmente, da abolição da escravatura (1888).

Nesse percurso de negociações, muitos “africanismos” foram silenciados para que o Samba – manifestação antes combatida e perseguida – fosse alçado à categoria de música nacional por excelência. Por conseqüência, os reflexos dessas negociações afetaram também o Choro e a Macumba.

O Choro passou a ter suas origens afro-brasileiras ainda mais negadas do que o Samba – assumindo uma um ar de música “quase” erudita, inclusive pela propagação da crença de teria sido criado a partir da mistura das diversas danças de salão europeias com uma ou outra “brasileirisse”. A Macumba, por sua vez, passou a ser ainda mais estigmatizada. A prova desse quadro geral é também o tratamento que tais gêneros receberam por parte da Academia Brasileira ao longo dos anos: foram sempre separados, desarticulados, como se fossem manifestações surgidas em períodos distintos, em lugares opostos, sem absolutamente nenhuma conexão ou sentido de unidade.

Esperamos termos demonstrado aqui a estrutura da “desafricanização” do Samba – e principalmente do Choro, assim como a estigmatização da Macumba. Para além, esperamos termos lançado luz sobre fenômenos sociais e musicais, encarados como acima de qualquer suspeita, mas que acabam por manifestar o racismo que ainda impregna a sociedade brasileira de uma forma geral.

Num plano mais específico, esperamos trazer um pouco mais de evidência para os nomes e a obra de duas figuras tão importantes na constituição da moderna música popular brasileira: João da Baiana e Donga. Esses acabaram sendo muitas vezes subvalorizados – em parte por terem um amigo e parceiro musical que acabou sendo muito

mais valorizado, Pixinguinha⁸¹. Mas também por serem representantes, exatamente, do que se queria silenciar nessa música popular brasileira.

Em favor de uma última argumentação – que já aponta para uma pesquisa futura – gostaria de reproduzir mais um trecho da entrevista de Rafael dos Anjos. Ao registrar suas impressões acerca da audição das duas versões de Quê querê quê (João da Baiana), ele falou:

Nas duas versões ouço **a herança negra muito clara**. O samba tem uma grande influência dos ritmos africanos e é resultado sem dúvidas dos toques diversos de tambores vindos do continente africano na época da escravidão. **O que vejo claramente e isso foi um fato aqui no Brasil é a tentativa "se esconder" ou de colocar algo em primeiro plano que não seja de pronto entendimento de qualquer ouvinte que aquilo é uma cantiga de um culto afro brasileiro**. Trazer elementos como o pandeiro, cavaquinho, violões e flauta (o nosso velho e bom regional de Choro), tornam a cantiga mais aceitável, popular e elimina qualquer tipo de preconceito para com os ouvintes em geral. **Tentar dar aquela mascarada como aconteceu com o sincretismo (me entende?) para que não haja "perseguições"**. Se percebermos a voz principal em ambas as gravações está baixíssima e quase em segundo plano, sem contar que ambos os intérpretes e coro (na versão do navio) cantam com uma pronúncia **quase numa tentativa de não revelar na íntegra o que estão querendo dizer**. Já o pandeiro e a flauta se encontram na cara trazendo um resultado de choro (na versão do navio) e maxixe (na versão Gente da antiga) para a cantiga...mais popular e aceitável com o mercado e o público da época. [grifos nossos]

Grifei alguns pontos importantes. Rafael afirma a herança negra, afro-brasileira, logo em sua primeira frase sobre a música. E logo em seguida fala das estratégias utilizadas para esconder a verdade sobre essa influência. Se por um lado, o sincretismo pode ser acusado de modificar os símbolos e valores mais antigos – como uma tentativa de dominação cultural por parte daquele que está em melhor posição de poder no quadro social –, ele também pode ser (nesse caso, é) utilizado como estratégia de resistência e proteção para os conteúdos e valores da comunidade sincretizada. Assim, João da Baiana utiliza de sua dicção como recurso para não revelar por demais os conteúdos cantados. Para quem deseja, e a quem se permita, conhecer mais esses conteúdos a

⁸¹ Que também conseguiu ser valorizada na medida em que foi reconhecido como “erudito” – já que dominava a escrita e estética musical tida como superior, a erudita-européia. Conseguiu ser respeitado, porém sem subverter seus valores primeiros, a estética que aprendeu com seus antepassados, a musicalidade afro-brasileira que vivenciou desde a infância.

opção é uma só: experimentar os contextos de vivência dessa cultura afro-brasileira – em especial, através da Roda.

Rafael prossegue sua análise:

O resultado musical dessa química é maravilhoso, swingado e de um sabor único! Por que não se toca mais Maxixe com tambor se o Maxixe é um resultado claro do Samba de Caboclo? Na gravação do "Gente da Antiga" isso é muito claro: o tambor do lado esquerdo fica o tempo inteiro respondendo a voz (a cantiga), pandeiro e todo o resto. E o cara que está tocando o tambor é macumbeiro mesmo. Na introdução ele não sabe nem pra onde ir, então toca reto. Devia até estar se sentido meio deslocado tocando aquilo...não é da sua essência. Mas quando entra o canto (a cantiga em si) é como se o ambiente dele mudasse e o estúdio se transformasse em um grande Terreiro (Barracão) de chão batido com aquelas árvores suntuosas e aquele cheiro maravilhoso de comida feito pelas dotadas Yas da casa. Ele se transforma mesmo, se sente em casa e se desloca para essa atmosfera em segundos! Toca respondendo o tempo inteiro a cantiga isso quando não cola a célula da voz na palma da sua mão.

Os comentários de Rafael são muito profundos. A relação por ele feita entre Maxixe, Samba de Caboclo e Samba é indispensável para uma das principais conclusões desse trabalho. Samba de Caboclo, conforme afirmado nas análises musicais, é exatamente o *Cabula* (ou *Cabila*) – toque apontado pelo ogã Elton como principal percussor da rítmica do Samba. Aqui Rafael inscreve esse toque da Macumba também ao Maxixe. O Maxixe, conforme foi aqui demonstrado, influenciou de forma decisiva o Choro – continuando, inclusive, a integrar seus repertórios mesmo após a consolidação desse como gênero.

Com isso, o quadro do percurso entre os gêneros do pré-Samba (a partir do Lundu) ao Choro, apresentado capítulos atrás nesse trabalho, se mostrou reducionista. A nova disposição seria:

CHORO

LUNDU -> MAXIXE -> SAMBA

|_____MACUMBA_____|

A Macumba aparece aqui como a musicalidade que sofreu a influência mais direta por parte da religiosidade afro-brasileira. Suas músicas, por vezes, são os próprios pontos, cantos e toques rituais praticados nos Terreiros. Assim sendo, podemos considerar a Macumba como sendo anterior aos demais gêneros e manifestações afro-brasileiras, por ter surgido de forma mais ou menos contemporânea às próprias religiões oriundas das matrizes africanas. Dessa forma, passou a influenciar as musicalidades que foram surgindo, inclusive em virtude da religiosidade praticada pelos músicos e musicistas.

Já o Maxixe apresenta-se como uma espécie de elo: apresenta ligação direta com a Macumba, liga-se a e serve de ponte para o Lundu e gêneros anteriores, além de se inserir no repertório e na estética do Samba e do Choro. Com esse elo, apresentam-se possibilidades interpretativas para uma melhor investigação desses gêneros em relação, integrantes de um mesmo fenômeno musical complexo – assim como para com que a matriz afro-brasileira possa ser ainda melhor dimensionada.

O final do depoimento de Rafael dos Anjos, apresentado acima, coloca em pauta a questão do lugar primordial da prática dessas musicalidades. Ao falar da possível mudança de ares experimentada pelo Ogã da gravação, que é levado pelo clima da música a se sentir não mais no estúdio, mas em sua própria casa, fica assinalado o lugar primordial da prática da musicalidade da matriz africana e afro-brasileira.

É em casa, sentindo o chão e o mato do Terreiro, e o cheiro da comida que será compartilhado pela família, que essa musicalidade encontra seu lugar. Casa e Terreiro, nesse contexto, falam exatamente do mesmo lugar: o espaço familiar, marcado pela convivência e pelos valores comuns – e situado ao redor do símbolo máximo, estrutural e estruturante da cultura negra afro-brasileira: a Roda.

Anexo I – Partitura de *Cochichando*

COCHICHANDO

CHORO

C *faixas 5 e 18 (base)*

Pixinguinha, João de Barro e Alberto Ribeiro

$\text{♩} = 82$

melodia

3 A Dm A7 Dm Dm Bm7(♯5)

6 Am E7 A7 Dm A7

12 D7 Gm C7 F Dm E7 A7 Dm Dm

18 B F G7 C7 F A7 Dm

24 G7 C7 D7/F♯ Gm E7/G♯ Am

30 B♭m6 F D7 Gm C7 F F Dm

36 C D A7

42 F♯7 B7 E7 A7 D

48 D7 G G/B Gm6/B♭

54 D/A B7 Em A7 D Dm Dm

Do % Ao

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ANJOS, Rafael do. *Entrevista para dissertação*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <souzapecanha@gmail.com> em 28 de nov. 2013

BAIANA, João da; DONGA; PIXINGUINHA. Quê, Querê Quequê. Intérprete: João da Baiana. In: VIANNA, Alfredo; GUEDES, João; JESUS, Clementina de. *Gente da Antiga*. EMI, 1968. LP (5226582)

_____. _____. Intérpretes: João da Baiana e Janir Martins. In: STOKOWSKI.

Leopold. *Native Brazilian Music*. Columbia Records, 1942. LP

_____. *Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 24 de agosto de 1966. 01 CD. (64min.). Áudio dos depoimentos ao MIS-RJ. Disponível no acervo do MIS-RJ de sede da Lapa. Entrevistadores: Hermínio Bello de Carvalho e Aloysio de Alencar Pinto.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973.

BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, 2007.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

BRASILEIRINHO: *Grandes encontros do Choro contemporâneo*. Direção de Mika Kaurismaki. 0: Rob digital, 2005. DVD (90 min.)

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

CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DONGA; ALMEIDA, Mauro de. Pelo Telefone. Intérprete: José Gonçalves (Zé da Zilda). In: STOKOWSKI, Leopold. *Native Brazilian Music*. Columbia Records, 1942. VOL. 1. LP.

_____. Seu Mané Luiz. Intérpretes: José Gonçalves (Zé da Zilda) e Janir Martins. Leopold. *Native Brazilian Music*. Columbia Records, 1942. VOL. 1. LP.

_____. *Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 02 de abril de 1969. 03 CDs. (141 min.). Áudio dos depoimentos ao MIS-RJ. Disponível no acervo do MIS-RJ da sede Lapa. Entrevistadores: Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho, J. Efegê, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar Pinto e Braga Filho.

EFEGÊ, Jota. Maxixe. *A Dança Excomungada*. Ed. Conquista, 1974.

FARIA, Paulo Cesar Baptista de. (Paulinho da Viola); OLIVEIRA, Paulo Benjamim de. (Paulo da Portela). *Bebadachama (Chamamento)*. In: Paulinho da Viola. *Bebadachama*. São Paulo: BMG/RCA, 1997. CD duplo. Gravado ao vivo no Tom Brasil - SP, em maio de 1997.

FERREIRA, Martinho José (Martinho da Vila). *Martinho da Vila: Saudades do Donga. O DIA*, Rio de Janeiro, versão online, 31/03/2012. Disponível em <<http://odia.ig.com.br/portal/opiniao/martinho-da-vila-saudades-do-donga-1.426196>>. Acesso em 01 set. 2012.

FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (organizadores). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREIRE, Ricardo Dourado. *Harmonias Implícitas em Dois Choros de Pixinguinha*. In: XIX CONGRESSO DA ANPPOM ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1996

GEUS, José de. *“Vou Vivendo” e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda*. Anais do XVIII CONGRESSO DA ANPPOM - Salvador, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Etnografia da Performance Musical – Identidade, Alteridade e Transformação*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n.24, ano 11, p.155-184, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 21. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. Per Musi. Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, 2011.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O Choro pelos Chorões*. Brasília, 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Folha Seca, 2003.

MOREIRA JÚNIOR, Nilton Antonio; BORÉM, Fausto. *Traços do ragtime no choro Segura Ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.93-102.

MOURA, Roberto. *No princípio era a Roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
_____. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. *As excelências musicais de Brasília: performance, corpo e ritual no movimento musical brasileiro*. In.: TEIXEIRA, J.G.; VIANNA, L.C.R. (Organizadores). *As Artes Populares no Brasil Central: performance e patrimônio*. Brasília: Idade da Pedra, 2012.

_____. *O Choro, o Samba de Roda e a Matriz Africana*. Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música – II SIMPOM. Rio de Janeiro: 2012a.

_____. *Samba e choro em Brasília: os músicos, as notas e a cena musical na capital federal*. Monografia final aprovada no Programa de Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília. Brasília: 2009.

_____. *Samba em Brasília: (Re)descoberta da tradição ou surgimento de uma nova identidade?* Monografia final de conclusão do Programa de Iniciação Científica (PIC), UnB/CNPq. Brasília: 2008.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PIXINGUINHA e a Velha Guarda do Samba. Direção de Ricardo Dias e Thomaz Farkas. Roteiro: Ricardo Dias; Produção: Zita Carvalhosa; Fotografia: Pedro Farkas, Thomaz Farkas. Filme em 35mm, colorido, Rio de Janeiro, 2007. Duração: 10 minutos. Disponível em <<http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=56>>. Acesso em 26 mar. 2010.

_____. *Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 06 de outubro de 1966 (primeiro depoimento) e 22 de abril de 1968 (segundo depoimento). Áudio dos depoimentos ao MIS-RJ. Disponível no acervo do MIS-RJ da sede Lapa. Entrevistadores: Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ari Vasconcelos, Ilmar Carvalho e João da Baiana (primeiro depoimento) e Jacob do Bandolim, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e João da Baiana (segundo depoimento).

_____.; BARRO, João de; RIBEIRO, Alberto. *Cochichando*. 1943. Partitura. Melodia e Harmonia. Copyright © 1943 by MANGIONE, FILHOS & CIA. LTDA.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

_____. SANT'ANNA, Márcia. (Org.). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.

SARAVAH. Direção de Pierre Barouh. Brasil/França: Biscoito Fino, 2005. 1 DVD (62 min.)

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo. USP. São Paulo: n17, p. 237-259, 2008.

SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono no corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *O terreiro e a cidade – A forma social negro brasileira*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/IMAGO, 2000.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. *História, Teatro e Performance*. In.:Repertório Teatro & Dança. Salvador, n. 10, Ano 10, p. 33-44, 2007.

TOMLINSON, Gary. *The historian, the performer, and authentic meaning in music*. In.: Kenyon, Nicholas (Ed.). *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.