

Lira Neto

UMA HISTÓRIA DO
SAMBA
as origens



COMPANHIA DAS LETRAS

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.site](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



LIRA NETO

Uma história do samba

VOLUME I

(As origens)



O samba é pai do prazer

O samba é filho da dor.

Caetano Veloso, “Desde que o samba é samba”

Para Adriana

Sumário

Prólogo: Entre a agonia e a festa

1. As tias (e o avô) do samba
2. Teatro lírico ambulante
3. A rolinha caiu no laço
4. Tomara que tu apanhes
5. Da praça Onze a Paris
6. O rei do samba
7. O enterrado vivo
8. Sambas e passarinhos
9. *Bum bum paticumbum prugurudum*
10. Outras tias, outros quintais: outros sambas
11. Vou mudar minha conduta
12. Vida melhor não há
13. “Orquestras bárbaras de cuícas e tamborins”

Caderno de imagens

Este livro

Notas

Fontes

Créditos das imagens

Prólogo: Entre a agonia e a festa

O negro alto e magro, com o rosto devastado por cicatrizes de varíola, parecia zozzo em meio ao burburinho do centro do Rio de Janeiro. José Gomes da Costa, mais conhecido nas rodas de samba dos subúrbios cariocas como Zé Espinguela, saía cedo de casa, um barraco encarapitado no alto no morro do Quitungo, em Irajá, Zona Norte da cidade. Apesar de ser dia útil, uma manhã de outubro de 1939, ele descera para o asfalto envergando o paletó domingueiro. Não esquecera o chapéu de palhinha, acessório masculino obrigatório no vestuário elegante da época. Nas mãos, Espinguela trazia uma folha de papel que de vez em quando desdobrava, para conferir o endereço nobre, escrito em caligrafia escoreita ao final do bilhete: avenida Almirante Barroso, 81, Edifício Andorinha, quinto andar, sala 534. Lá, em um dos mais modernos arranha-céus da cidade, funcionava o escritório do maestro Heitor Villa-Lobos, músico consagrado internacionalmente, que já havia morado em Paris e regido orquestras nas principais capitais europeias.¹

“Como tem passado, seu Zé?”, saudou Villa-Lobos. “Eu queria que você fizesse um trabalhinho pra mim.”

“Despacho?”, indagou Zé Espinguela.

Como alufá, sacerdote do culto malê — a fé muçulmana matizada pelos saberes africanos —, Espinguela estava habituado a receber encomendas de mandingas e rezas brabas por parte de figurões da política, das artes, do jornalismo e da alta sociedade em geral. No sincretismo da então capital

brasileira, malgrado as cargas de temor e preconceito explícitos, era corriqueiro o contato furtivo entre certos representantes das elites e os terreiros das religiões afro-brasileiras.

“Nada disso. É um trabalhão, na realidade”, esclareceu o maestro.²

A proposta profissional que Heitor Villa-Lobos tinha a fazer a Espinguela era tão audaciosa quanto, aparentemente, inesperada. O autor das *Bachianas brasileiras* queria que ele o ajudasse a ressuscitar uma antiga tradição do Rio, o desfile dos cordões carnavalescos, desaparecidos desde o início do século XX, havia cerca de quatro décadas, por força da repressão policial. De acordo com o músico, não haveria problemas com a habitual truculência dos meganhas ou com a falta de dinheiro. Como diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, Villa conseguiu o aval e o patrocínio do todo-poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) — órgão responsável pela censura e pela promoção política, artística e cultural do Estado Novo, ditadura imposta ao país havia pouco mais de dois anos, em 1937, por Getúlio Dornelles Vargas.

O alufá Espinguela ficou sabendo que o nome do grupo carnavalesco concebido por Villa-Lobos seria Sodade do Cordão. A corruptela da palavra “saudade”, emulando uma ingenuidade e uma candura de matiz popular, serviria para reforçar a nota de nostalgia brejeira e o tom de pretendido tradicionalismo à empreitada. “O nosso cordão tem finalidades que faço questão de frisar”, diria Villa ao jornal *A Noite*. “A primeira seria animar o espírito nacionalista do nosso povo, que vem sendo dirigido de maneira patriótica pelo Estado Novo.”³

Quando publicados com ares solenes no *Diário Oficial da União*, em janeiro de 1940, os estatutos da agremiação deixariam registrado para a posteridade o seu objetivo formal:

Apresentar-se ao público nos dias consagrados à Sua Majestade, rei Momo, e empregar todos os esforços a fim de reviver as características tradicionais de danças, brados e costumes desse gênero de manifestações populares, para poder servir de documentação histórica nacional nas pesquisas patrióticas das instituições oficiais brasileiras.⁴

Não se podia deixar de perceber, no episódio, uma flagrante ironia histórica. Os velhos cordões — Destemido das Chamas, Chuveiro do Inferno, Teimosos de Santo Cristo, Tira o Dedo do Pudim, entre tantos outros — tinham sido banidos das ruas pelas autoridades sanitárias e policiais do início do século, sob a acusação de serem grotescos, sujos e violentos. Incompatíveis, portanto, com o projeto político higienista e civilizatório então em voga, que buscava embelezar, sanear e modernizar a capital do país.⁵

“Horríveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo de boçal e selvagem com a sua imutável melopeia de adufes e pandeiros e a babugem desbocada de suas cantilenas”, definira um empolado cronista, Américo Fluminense, na revista *Kosmos*. “Não há alegria nem espírito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos.”⁶

Villa-Lobos, a rigor, não estava propondo uma improvável busca do tempo perdido, um retorno à era em que bandos de mascarados, durante os festejos de Momo, faziam tropelias e tomavam de assalto as ruas do Rio de Janeiro. No passado remoto, que alcançava os derradeiros tempos do Império e os primeiros anos de República, cordões de palhaços, demônios, caveiras, pierrôs, arlequins, dominós, velhos, índios e morcegos caíam na esbórnia. Protegidos pelo anonimato, protagonizavam arruaças e promoviam atos considerados ofensivos à moral pública. A folia, naqueles tempos idos, quase sempre derivara para a força bruta. Tornara-se costume um cordão investir contra outro para lhe sequestrar o estandarte, o que resultava quase sempre em grossa pancadaria, com disputas à base de golpes de capoeira e trocas de navalhadas.⁷

O que o maestro Villa-Lobos propunha, com seu pacífico Sodade do Cordão, era uma reedição, idealizada e muito bem-comportada, da antiga pândega momesca. “Uma coreografia genuinamente brasileira, sem qualquer interferência de influências estrangeiras”, nas palavras de seu idealizador.⁸ “Aparecerão elementos excepcionais do povo, com [...] um instinto nato de disciplina coletiva.”⁹

Comprometido com uma alegada “pureza” nacionalista, desprovido da insubmissão característica aos precursores que lhe serviam de modelo, o cordão patrocinado pelo DIP, com estatutos publicados no *Diário Oficial*, almejava restaurar a galhofa das ruas na forma de folclore. Sintomaticamente, tal iniciativa foi incensada por uma imprensa que, por seu turno, se encontrava amordaçada pela censura.

A ansiedade com que o público espera o magnífico espetáculo que constituirá a apresentação do Sodade do Cordão bem revela a compreensão, por parte do povo, do alto sentido cultural que reveste a meritória iniciativa do maestro Villa-Lobos, que, como se sabe, é patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda[.]

dizia o texto escrito pelos redatores do próprio DIP e distribuído às redações. Os jornais não tiveram alternativa a não ser republicar a xaropada, com todas as vírgulas e louvaminhas.¹⁰

O carioca poderá observar como se fazia o Carnaval antigo do Rio e como as lendas, os motivos coreográficos, os exotismos melódicos são profundamente nacionais, fruto de nosso clima, do nosso meio, da nossa paisagem, da pura inspiração nativista.

Quanto à natureza aguerrida e anárquica dos antigos cordões, nenhuma linha. “Ele [Villa-Lobos] encontrou um meio admirável de comunicar ao povo a emoção estética e o senso crítico recolhido de profundas pesquisas folclóricas, em épocas longínquas e quase apagadas”, concluía a matéria.¹¹

Zé Espinguela, de sua parte, cumpriu com afínco o trabalho que lhe coube. Festeiro, tocador de pandeiro, carnavalesco de longas datas, poucos na cidade podiam se arvorar a conhecer o universo da folia melhor do que ele. Em 1928 e 1929, quando ainda morava no Engenho de Dentro, o respeitado alufá promovera, em caráter não oficial, os dois primeiros concursos de samba de que se tem notícia na história. Pouco antes, ao lado de outros bambas e batuqueiros como Saturnino Gonçalves (o Satur) e Angenor de Oliveira (o Cartola), fundara a Estação Primeira, a famosa agremiação verde e rosa do morro da Mangueira, primeira campeã dos desfiles oficiais das escolas de samba do Carnaval carioca, inaugurados em 1932.¹²

Villa-Lobos encarregou Zé Espinguela de erguer, em seu terreiro no Irajá, um barracão para confeccionar as fantasias e adereços do Sodade do Cordão. O alufá também assumiu a responsabilidade de reunir passistas e percussionistas da comunidade para organizar as duas grandes alas do grupo. A primeira, formada por integrantes fantasiados de caboclos, índios e homens-sapos, reconstituiria os antigos cucumbis — folguedos nos quais negros e mestiços, enfeitados com penas e colares de miçangas, corais e dentes de animais, entoavam estribilhos em misteriosos idiomas nativos e simulavam uma corte meio indígena, meio africana, com seus monarcas e sacerdotes ostentando cobras, lagartos e jabutis enfeitados de fitas. O próprio Espinguela tratou de reservar para si o papel de cacique-chefe, confeccionando um impressionante cocar de penas coloridas.¹³

A segunda ala, mais eclética, incorporaria palhaços, reis, rainhas, diabos, velhos, baianas e morcegos. Cada uma das alas ostentaria o próprio estandarte, como se fingissem ser confrarias autônomas, para que pudessem evocar, de forma suavizada, as rivalidades dos antigos cordões carnavalescos. Porém, em vez das brigas e sequestros de outrora, ensaiou-se uma coreografia em que as duas flâmulas se tocariam em uma espécie de abraço fraternal e simbólico.¹⁴

Às vésperas do Carnaval, Villa-Lobos abriu os ensaios gerais do Sodade do Cordão à imprensa e aos funcionários graduados do governo, incluindo o tenente Eusébio de Queirós Filho, comandante da temida Polícia Especial do Distrito Federal, a tropa de elite do regime. Os automóveis oficiais e os carros de reportagem tiveram dificuldade em galgar o morro do Quitungo e chegar ao terreiro de Espinguela. O esforço, contudo, foi recompensado por um espetáculo, de fato, singular.¹⁵

“Cada vestimenta é um mundo de desenhos e bordados, apresentando, entretanto, uma linda visão de conjunto”, abismou-se um repórter.

O primeiro pandeiro rompe o silêncio com um ritmo cheio de beleza. A sala inteira está presa àquele compasso. A própria respiração acompanha o ritmo do instrumento. Segundos depois entram os reco-recos, os surdos, os tamborins. Está formada a orquestra.

A seguir, um coro de vozes femininas entoava melodias simples, chulas do arco-da-velha, muitas originárias dos sambas de roda do Recôncavo Baiano. O principal passista, conhecido apenas como Perna Fina, executava uma coreografia ágil, exaustivamente ensaiada, inspirada nos passos espontâneos do bailado popular.¹⁶

“É maravilhoso!”, comentou o sr. Negrão de Lima, convidado de honra, futuro prefeito do Distrito Federal e então chefe de gabinete do Ministério da Justiça.¹⁷

Em vez de ganhar livremente as ruas, como antes faziam os verdadeiros cordões e cucumbis, o Sodade do Cordão apresentou-se, na tarde da segunda-feira de Carnaval, 5 de fevereiro de 1940, no seletto recinto do parque de exposição da Feira Internacional de Amostras, próximo ao Aeroporto Santos Dumont. “Merece um registro especial o número de autoridades e artistas que compareceram à Feira, compartilhando com o povo as agruras de um sol causticante”, destacou *A Noite*.

A indumentária [...] a todos impressionava: os velhos, surpresos, pois não acreditavam que se pudesse reconstituir tão fielmente um grupo desaparecido das nossas ruas há mais de 25 anos; os moços, empolgados pela grandiosidade do conjunto e pela beleza da coreografia.¹⁸

Os olhares da imprensa se voltaram em especial para as curvas da atriz e dançarina Anita Otero, uma morena calipígia, beldade emergente do teatro musical, convocada por Villa-Lobos para encarnar, em trajes sumários, a “rainha dos caboclos”: “A figura máxima do cordão, por sua beleza e pela graça toda especial com que soube interpretar infatigavelmente os difíceis passos de sua dança”.¹⁹

No dia seguinte, 6 de fevereiro, terça-feira de Carnaval, o disciplinado Sodade do Cordão concentrou-se na praça Tiradentes e desfilou em direção à sofisticada avenida Rio Branco. Décadas antes, a simples visão dos antigos bandos de mascarados e dos cucumbis com seus animais enfeitados de fitas provocara a repulsa da imprensa. Em contraposição, a cobertura jornalística obtida pelo grupo idealizado por Villa-Lobos e ensaiado por Zé Espinguela

foi consagradora. Com direito, inclusive, a entusiástica reportagem fotográfica na revista *O Cruzeiro*.

“Nossas páginas reproduzem bem, ao vivo, alguns momentos da parte mais interessante da exibição”, dizia o texto do semanário, circundado por grandes fotografias. “Com suas plumagens incrivelmente abundantes, e enfeitadas com animais os mais variados, do tamanduá ao tatu, e conduzindo macacos e lagartos vivos, a dança dos índios despertou interesse invulgar.”²⁰

Passado o Carnaval, o Sodade do Cordão inauguraria sua sede social, na estrada Marechal Rangel (hoje avenida Ministro Edgard Romero), em Madureira. A cerimônia contou com o descerramento do retrato oficial de Getúlio Vargas e a execução do Hino Nacional, cantado por um coro de crianças uniformizadas.²¹

“Consegui o meu objetivo: mostrei que o Carnaval não é uma festa de loucos, mas sim uma das mais sadias manifestações populares”, comemorou Villa-Lobos.²²

No início da noite de 7 de agosto de 1940, exatos sete meses depois de o Sodade do Cordão sair às ruas, Heitor Villa-Lobos estava próximo ao cais do porto, na praça Mauá, soltando baforadas de seu charuto. Aguardava a chegada de um luxuoso transatlântico norte-americano ao Rio de Janeiro. O *ss Uruguay* — que fazia a rota Nova York-Rio-Montevideú-Buenos Aires — trazia uma celebridade artística internacional a bordo: o maestro inglês, de ascendência polonesa, Leopold Stokowski. Ele e Villa-Lobos se conheciam desde a época em que o músico brasileiro residira em Paris.²³

Stokowski escrevera ao colega, no início de julho, para avisar que estava de viagem marcada para o Rio. Queria aproveitar a ocasião para gravar, com o auxílio de técnicos da matriz da Columbia e sob a devida curadoria de Villa, o maior número possível de músicas populares brasileiras. O material deveria ser apresentado em um futuro congresso pan-americano de folclore, evento planejado dentro do programa geral da Good Neighbor Policy — a

Política da Boa Vizinhança, implementada por Washington, no início da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de promover a aproximação diplomática, econômica, militar e cultural dos Estados Unidos com os países da América Latina.²⁴

“Estou verdadeiramente encantado com os seus planos para intercâmbio folclórico entre as nações dos continentes americanos por intermédios de discos”, respondera Villa-Lobos.²⁵

A notícia do desembarque de Leopold Stokowski mobilizou uma matilha de jornalistas. A curiosidade pública em torno de sua figura era compreensível. Durante 28 anos, ele estivera à frente da prestigiosa Orquestra da Filadélfia. Também já regera, em ocasiões especiais, a Sinfônica de Londres. No Brasil, Stokowski era presença garantida nas transmissões radiofônicas de seus principais concertos pela cadeia obrigatória de emissoras que levavam ao ar a *Hora do Brasil*, instituída pelo governo Vargas. O programa, à época, além do noticiário oficial, pretendia incentivar o gosto pela “música de qualidade”, oferecendo a audição de discos de grandes orquestras internacionais.

Além de ser considerado um dos maiores maestros do mundo, Stokowski ultrapassara os limites estritos do universo da música erudita e se tornara uma espécie de *showman*. Fizera aparições em filmes de sucesso produzidos por Hollywood, a exemplo de *Cem homens e uma menina* (1937), comédia musical dirigida por Henry Koster e estrelada pela então adolescente Deanna Durbin. Dois anos depois, o mesmo Stokowski não só respondeu pela produção musical do desenho animado *Fantasia*, de Walt Disney, como teve direito a apertar virtualmente a mão de Mickey Mouse em uma das cenas.²⁶

A cabeleira grisalha e esvoaçante conferia a Stokowski certo ar de poeta romântico. Aos 57 anos, o maestro-galã estava no segundo de um total de três casamentos. A primeira mulher fora uma talentosa pianista norte-americana, Olga Samaroff, que ele trocara por Evangeline Brewster Johnson, herdeira da multinacional Johnson & Johnson. Antes de engatar a terceira esposa, a belíssima modelo Gloria Vanderbilt, viveu um tão fugaz quanto

tórrido caso de amor com a atriz sueca Greta Garbo. Entre as suas muitas idiossincrasias, regia apenas com as mãos, em gestos grandiosos, sem a ajuda da batuta. Muitas vezes, atirava as partituras ao chão, de modo teatral, para mostrar que também não precisava delas para conduzir uma orquestra sinfônica.²⁷

Stokowski fazia uma passagem-relâmpago pelo Rio de Janeiro. Ficou na cidade apenas 48 horas. Nesse meio-tempo, dirigiu dois concertos, em duas noites consecutivas, ambas no requintado Teatro Municipal, comandando a All-American Youth Orchestra — organizada por ele e composta por 109 jovens músicos, todos com idade entre dezoito e 25 anos, selecionados a partir de uma triagem prévia que envolvera 15 mil concorrentes de todos os estados norte-americanos. Conforme ele explicara a Villa-Lobos, dada a exiguidade de tempo, as planejadas gravações das músicas populares brasileiras seriam feitas a bordo do próprio transatlântico *Uruguay*, logo após cada um dos concertos no Municipal. Villa tivera ampla liberdade e autonomia artística para escolher os compositores, músicos e intérpretes nacionais que deveriam eternizar suas respectivas canções, melodias e vozes nos microfones montados pela Columbia no salão de festas do navio.²⁸

Portanto, não havia um minuto a perder. Tão logo puseram os pés em terra firme, Stokowski e seus músicos, ainda mareados e já devidamente encasacados, rumaram em um comboio de ônibus para o Teatro Municipal. O primeiro concerto estava marcado para dali a duas horas. No caminho, cruzaram com outro comboio similar, mas que levava para o cais do porto os artistas brasileiros escolhidos para a histórica gravação fonográfica. Em contraste com as casacas dos músicos norte-americanos, os passageiros dos veículos que trafegavam em sentido contrário vestiam trajes típicos de sambistas e fantasias de Carnaval — havia a expectativa de que a sessão fosse filmada para ser exibida em cinemas dos Estados Unidos.²⁹

O filme, ao que se saiba, nunca foi rodado. O congresso pan-americano de folclore também não se concretizou. E as gravações de áudio se tornaram artigo raro, depois de lançadas naquele mesmo ano, nos Estados Unidos, sob o título de *Native Brazilian Music*, em dois álbuns contendo oito discos de

78 rotações por minuto, bolachas que permaneceriam inéditas no Brasil até 1987, quando uma tiragem limitada, de apenas 3500 cópias, produzida pelo pesquisador Jairo Severiano, foi distribuída pelo Museu Villa-Lobos.³⁰ Das quarenta músicas que se acredita terem sido gravadas — incluindo chorinhos, emboladas, frevos, maracatus, maxixes, modinhas, sambas de morro e toadas sertanejas —, apenas dezessete foram prensadas e comercializadas na versão original norte-americana. O restante dos fonogramas, imagina-se, perdeu-se para sempre, sugado por algum buraco negro nas prateleiras dos arquivos da Columbia.³¹

Foi um imperdoável desperdício. No papel de curador, Villa-Lobos escalara um time de respeito. Basta dizer que fizera questão de incluir a chamada “Santíssima Trindade” da música brasileira, aqueles que eram considerados os heróis fundadores da melhor tradição musical de matriz popular e urbana do país: os pioneiros Donga, João da Baiana e Pixinguinha.

Donga, aos cinquenta anos, era um personagem quase mitológico, pelo fato de ter registrado na Biblioteca Nacional, em 1916, o célebre “Pelo telefone”, que muitos imaginam ter sido o primeiro samba a ser gravado na história (embora se saiba que o caso é bem mais intrincado do que faz parecer o mito, como se verá adiante). João da Baiana, 53 anos, além de exímio percussionista, ás do pandeiro, era filho — assim como o amigo Donga — de uma das muitas baianas que migraram para o Rio no final do século XIX, levando para a capital do país a influência rural do samba de roda do Recôncavo. Conhecidas todas invariavelmente como “tias”, essas baianas e seus respectivos terreiros ajudaram a plasmar o samba urbano carioca. Pixinguinha, por fim, o mais novo do trio, 43 anos, já era Pixinguinha, autor de “Carinhoso” e um dos artistas brasileiros mais geniais e criativos de todos os tempos.

Villa convidara também José Espinguela e o pessoal do Sodade do Cordão para subir a bordo do *Uruguay*. O maestro solicitou ao alufá que gravasse alguns pontos de macumba, pois as manifestações afro-brasileiras não poderiam ficar de fora de um repertório concebido para ser “o registro sonoro mais genuíno da cultura pátria”. Por idêntico motivo, a dupla caipira

Jararaca e Ratinho fora escalada para representar a vertente sertaneja da canção nacional. Um sambista do morro, Cartola, então com 31 anos e ainda nenhum disco solo gravado, fazia-lhes companhia. O parceiro José Gonçalves, o Zé da Zilda, também apelidado de Zé com Fome, estava junto. Uma ala de pastoras e um grupo de percussionistas da Mangueira, idem. O compositor, clarinetista e saxofonista Luís Americano, que atuava como músico em dancings e espetáculos de teatro de revista, ajudaria a incluir o chorinho no cardápio. E para que nada faltasse à receita, Villa-Lobos convocou um quarteto vocal, composto por integrantes de seu coro orfeônico, para recriar, em entonação quase gregoriana, uma sequência de cânticos indígenas.³²

“Já pisou em tapete assim na vida?”, brincavam entre si os percussionistas da Estação Primeira, impressionados com o luxo do transatlântico. “A tripulação não falava português nem a gente entendia a língua deles, desse modo, uns podiam xingar os outros”, recordaria uma das pastoras da escola de samba da Mangueira, a jovem Neuma Gonçalves da Silva — a futura dona Neuma —, então com apenas dezoito anos, filha do fundador Saturnino Gonçalves, o Satur.³³

Villa-Lobos dispunha apenas da quantia de um conto e setecentos mil-réis para distribuir entre aquela turma toda. Para efeitos comparativos, esse era quase um terço do valor de uma motocicleta usada, conforme anúncio estampado nas páginas do *Correio da Manhã*.³⁴ Ou o preço de três entradas para ouvir Stokowski regendo peças de Tchaikovsky, Wagner, Bach e Stravinski, nas frisas do Municipal.³⁵ Até por razões orçamentárias, nenhuma grande atração do rádio ou nenhum campeão de vendas do mercado fonográfico, como Carmen Miranda e Francisco Alves, foi incluído na lista. Na ausência deles, uma cantora em início de carreira, Janir Martins, e um cantor quase anônimo, Mauro César, foram requisitados para colocar suas vozes em algumas faixas. A esse respeito, Cartola diria, anos depois, que o cachê recebido por ele, 1500 réis, mal teria dado para comprar três maços de cigarros baratos no boteco da esquina.³⁶

De todo modo, a intenção declarada de Stokowski (e, por extensão, de Villa-Lobos) não era registrar em disco o estilo de música brasileira hegemônico, aquele que já invadira as ondas do rádio e se ouvia na maioria das eletrolas e gramofones domésticos: o moderno samba urbano. Daí se terem ignorado os grandes intérpretes e os sucessos comerciais do momento. O conceito que inspirava todo o projeto de Stokowski e Villa-Lobos estava ligado à ideia básica de “preservação da memória nacional”. O propósito era fazer um inventário do tipo de música popular que, diante da presença avassaladora da indústria do espetáculo, temia-se estar correndo o risco de desaparecer para sempre.

Decorridos apenas cerca de vinte anos de seu advento, o pioneirismo de Donga, João da Baiana e Pixinguinha era visto como um legado que necessitava ser resguardado, relíquia histórica já circunscrita às dimensões da tradição e do folclore. No caso de Cartola, assim como de seus vizinhos da favela da Mangueira, o critério do exotismo e do pitoresco também falara mais alto e justificara o convite de Villa-Lobos. Afinal, as primeiras escolas de samba ainda provocavam certa estranheza, principalmente entre as classes média e alta — e nem de longe sonhavam com a posterior espetacularização milionária do Carnaval.

Muitas aventuras e peripécias separavam a época dos terreiros das tias baianas daquele período histórico em que o Brasil estava vivendo — e que viria a ficar conhecido como a Era do Rádio. No rastro dos veteranos Donga, João da Baiana e Pixinguinha, novas gerações de artistas tinham contribuído para a profissionalização definitiva da música popular urbana do país. A expansão progressiva do mercado fonográfico, o surgimento do rádio comercial e a consolidação do cinema — a gênese, enfim, da indústria do entretenimento — impunham novas estratégias artísticas de produção, distribuição e consumo.³⁷

Por coincidência, o clímax dessa história se dava exatamente no instante em que o Estado Novo recuperava, a ferro e fogo, a incumbência de construir um projeto de Brasil moderno, em simultâneo à tarefa de inventar uma tradição, ou seja, de forjar uma suposta “identidade” nacional. A

música popular brasileira, de forma mais ampla, e o samba, de modo específico, não poderiam ficar imunes às contingências do instante histórico.³⁸

Ora entendida como um signo de resistência, ora percebida como um universo cultural submetido a um processo de crescente domesticação, essa música mestiça, que acabou encontrando no samba a sua maior forma expressiva, aprendeu a negociar espaços e a se reelaborar de maneira permanente, antropofágica, incorporando e deglutindo múltiplas influências. Nessas idas e vindas, ao longo do intrincado percurso que retirou o samba da condição de gênero marginal e o converteu em “símbolo máximo da brasilidade”, não faltaram aqueles que chegaram a lastimar, em diferentes momentos, a sua presumida perda de autenticidade — ou mesmo pressagiar a sua morte iminente.

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema.

Desde que o samba é samba, é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica.

Nasceu maldito e cativo. Cresceu liberto de amarras.

1. As tias (e o avô) do samba

Em 22 de julho de 1892, Hilário Jovino Ferreira — negro pernambucano de vinte anos de idade, criado desde menino em Salvador — conseguiu a tão esperada transferência para a capital federal. Deixaria de ser aprendiz no estaleiro da Bahia para começar a trabalhar como carpinteiro no Arsenal de Marinha, na ilha das Cobras, baía de Guanabara. Como tantos outros desembarcados no Rio de Janeiro de mala à cabeça ou trouxa ao ombro, Hilário instalou-se no bairro da Saúde, na subida do morro da Conceição, perto do largo da Prainha, território por excelência de rituais africanos, batucadas noturnas e rodas de capoeira. Além da Saúde, toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova abrigava uma população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos, a ponto de todo aquele quinhão da cidade ficar historicamente conhecido como “Pequena África”.¹

No início, Hilário ficou morando sob o teto e a proteção do baiano Miguel Pequeno, personagem identificado pela memória oral carioca como uma espécie de cônsul honorário dos conterrâneos recém-chegados à cidade. Instalou-se em um barraco no beco João Inácio, a poucos metros da histórica Pedra do Sal — a formação rochosa vizinha ao Valongo, local onde um dia funcionara o infame mercado de escravos e que, após a abolição, se tornara ponto de encontro para a comunidade negra, invariavelmente pobre. A escravatura no Brasil fora abolida quatro anos antes, sem que houvesse

qualquer espécie de compensação pelos quase quatrocentos anos de cativo imposto aos africanos e seus descendentes.

Antes de os futuros aterros alterarem por completo a paisagem litorânea carioca, a Pedra do Sal ficava quase rente ao mar. A partir dela, os moradores do bairro saudavam os navios abarrotados de familiares, agregados e conhecidos que chegavam da Bahia para tentar a sorte no Rio. Uma bandeira branca agitada no convés, sinal de Oxalá, o criador do universo na cosmogonia dos orixás — entidades míticas ancestrais do povo nagô —, era o aviso de haver gente amiga e irmã a bordo.²

Bastaram algumas semanas para o forasteiro Hilário Jovino se ambientar nos novos ares. Era um sujeito de humor instável, dado a rompantes e mudanças bruscas de opinião. Mas alternava tais momentos de rabugice com uma lábia envolvente, cheia de dengos, malemolências, leros e picardias, para encanto das mulheres e admirada cumplicidade dos homens. Apesar da pouca idade, passou a exercer uma notória liderança entre os baianos desterrados no Rio de Janeiro. Tornou-se ogã — posição hierárquica no candomblé logo abaixo do pai de santo — no terreiro de João Alabá, um dos mais venerados babalorixás da cidade, sacerdote com fama de poderoso mandingueiro, capaz de prever o futuro nos búzios, providenciar despachos infalíveis e fechar o corpo de qualquer um contra ocasionais inimigos.³

Os batuques promovidos por João Alabá nos fundos do número 174 da rua Barão de São Félix intercambiavam os signos da religião e da festa, alternando cânticos sagrados e danças profanas. Tudo irrigado a generosas garrafas de pinga e cerveja, secundado pelos aromas e sabores apimentados da culinária afro-brasileira, em que não poderiam faltar as moquecas com dendê, o xinxim de galinha, o acarajé, o sarapatel, o vatapá e o caruru. Não raro, tais reuniões, organizadas com a ajuda do ogã Hilário, chegavam a se espichar por até oito dias ininterruptos, o som dos tambores varando noites e madrugadas, atraindo gente dos mais distantes subúrbios do Rio. Era o que se chamava de “abarracar”: quem tinha alguma ocupação saía de manhã, pegava no batente durante o dia e, à tardinha, voltava para a quizomba.⁴

Hilário Jovino não teve dificuldades de se integrar ao Rei de Ouro, grupo formado pela vizinhança do beco João Inácio para manter a tradição baiana (e de outras províncias do “norte” do país) de celebrar o ciclo natalino com um rancho de Reis — cortejo dramático-musical simulando o périplo dos reis magos a Belém para adorar o Menino Jesus. Figuras de um presépio vivo, os integrantes fantasiavam-se de animais, anjos, pastores e pastoras.⁵

Legado medieval ibérico, transplantado para o Brasil nos idos da colônia, os ranchos de Reis eram associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastoris, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações, conservadas e reunidas sob a designação comum de “reisados”. A cada ano, na véspera de 6 de janeiro — o Dia de Reis no calendário cristão —, os ranchos peregrinavam pelas ruas cantando e dançando ao som de violões, cavaquinhos, flautas e castanholas, parando à porta de amigos para pedir ofertas, fazer louvações e saudar os donos da casa com risos e música.⁶

O popularíssimo Hilário Jovino Ferreira também logo passou a ser um dos fregueses mais assíduos do Café Paraíso, boteco estabelecido no número 157 da rua Larga de São Joaquim (atual Marechal Floriano), bem no meio do quarteirão compreendido entre as ruas Regente Feijó e Camerino. Foi lá que se juntou a uma turma de maiorais que, a exemplo dele, eram quase todos provenientes da saudosa Bahia. Uma gente festeira e amistosa, mas iniciada nas artes e segredos da capoeira.⁷

Entre os companheiros de noitadas de Hilário estava Avelino Pedro de Alcântara, porteiro do auditório da 4ª Pretoria do Rio de Janeiro — a Justiça do Distrito Federal era exercida por 21 juízes pretores, cada qual responsável por uma determinada região da cidade. A despeito de ser funcionário da lei, Avelino possuía largo histórico de passagens pela polícia, incluindo um inquérito por assassinato.

Certa noite, após entornar uns tragos no Paraíso, ele partiu para cima de um rapagão que ousara arrastar a asa para a mulata na qual estava de olho. Quando um terceiro sujeito tentou contê-lo, Avelino de Alcântara sacou o

punhal da cintura e, sem pestanejar, deu-lhe uma estocada à altura do ventre — ou, no linguajar das ruas, enfiou-lhe o ferro no saco de tripas. A lâmina afiada trespassou o corpo do desafeto. Avelino foi indiciado, mas livrou-se de passar uma boa temporada na cadeia ao alegar legítima defesa.⁸

Quando mais tarde foi promovido a meirinho, pesou também sobre Avelino outra grave acusação. Após cumprir uma ordem de despejo em uma casa de cômodos na rua do Cotovelo, 23, ele e dois colegas enfrentariam um processo judicial por supostamente arrombarem o imóvel e se apropriarem de elevada quantia em dinheiro guardada no colchão por um dos moradores. Entre os bens desaparecidos e declarados à polícia pelo queixoso, estariam ainda uma calça preta de casimira, um “guarda-chuva em perfeito estado”, um revólver e um anel de brilhante, além de mais de cinco contos de réis em espécie, alegadamente ganhos na loteria. Chegou a ser aberto um inquérito para apurar o caso, mas o juiz responsável decidiu pelo arquivamento do processo, por “insuficiência de provas”.⁹

O próprio dono do botequim onde Hilário costumava tomar seus pifões, o português João Rodrigues Paraíso, andou encrocado com a lei. Um dia, por trás do balcão e da caixa registradora, brincava com um trabuco diante dos clientes quando — por mero descuido, segundo jurou nos autos — a arma disparou e acabou ferindo à bala um inspetor de polícia que zanzava pelo local.¹⁰

Mas, naquele 6 de janeiro de 1893, não haveria bafafá no Café Paraíso. Era Dia de Reis, e o genioso Hilário Jovino Ferreira, já rompido com os demais integrantes do grupo, decidira abandonar o Dois de Ouro. Dizia-se determinado a fundar seu próprio rancho, o maior de todos, como nunca houvera igual em todo o Rio de Janeiro, conforme pressagiu, com habitual imodéstia. Comunicou a resolução aos camaradas de copo, convidou-os para fazer parte da confraria e correu em direção à vendinha ao lado — a Casa Síria, do “turco” Antônio Nicolau —, para comprar dois cortes de meio metro de seda, um verde, outro amarelo. Com eles, improvisou o primeiro estandarte da nova agremiação.¹¹

Para fazer correr a notícia pelos becos, travessas e ladeiras da Saúde, Hilário promoveu naquele mesmo dia um grande furdunço, convocando toda a redondeza para o samba — a palavra “samba”, a essa época, era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico. Estava todo mundo lá, os bambambãs do Paraíso, com seus sugestivos apelidos: Chico Canjica, Teodoro-Geme-Só, João da Mocotina, Lelé, Dudu, Tito Barãozinho, João Capenga e Marinho-que-Toca, além de Noela, Gracinda, Chica do Marinho e Joana do Passinho. A certo momento da festança, Hilário autoproclamou-se presidente do grupo, nomeou o amigo Avelino seu vice e declarou estar fundado o novo rancho, o Rei de Ouro.¹² O anterior, Dois de Ouro, tornara-se brincadeira menor, carta fora do baralho.¹³

Como era comum na Bahia, Hilário esticou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e pôs o grupo na rua em pleno Carnaval, fato até ali pouco comum no Rio de Janeiro. Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás, além de incluir as figuras da porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados baianos, mas ainda raros nos ranchos da capital federal.¹⁴

O estandarte definitivo, mandado confeccionar na requintada Casa Sucena, da rua da Quitanda, ao preço de 100 mil-réis (o equivalente ao valor de um vestido de noiva na alfaiataria Au Boulevard), foi oferta especial de Bamboxê Obitikô, o Tio Bamboxê, africano nascido no Benim e, segundo a crônica histórica da cidade, o primeiro babalaô — sacerdote iorubá, de presumidos poderes oraculares — a montar tenda no Rio. Joana do Passinho foi escolhida a porta-estandarte, a ser escoltada pelo próprio Hilário no papel de baliza. À frente do desfile que desceu o beco em direção ao largo de São Domingos, Teodoro-Geme-Só carregava um grande pássaro cenográfico, à guisa de abre-alas, seguido de um grupo de pastoras.¹⁵

Mesmo a esse tempo, as conexões entre integrantes das camadas populares e representantes de certa elite social eram mais comuns do que se pode imaginar. Avelino, vice-presidente da agremiação, utilizou-se de suas

relações como funcionário da 4ª Pretoria para conseguir, junto a conhecidos de maior influência, a devida autorização policial para o primeiro cortejo carnavalesco do Rei de Ouro.¹⁶ A cautela era providencial. A polícia vinha mantendo ostensiva vigilância contra os cordões de mascarados e havia declarado guerra ao entrudo, o Carnaval de rua de outrora, no qual os brincantes promoviam batalhas campais de farinha e banhos de esguicho. Os românticos limões de cheiro — pequenas esferas de cera recheadas de água perfumada atiradas por moçoilas e rapazelhos das janelas dos sobrados — haviam cedido lugar às bisnagas espargindo líquidos malcheirosos e de procedência duvidosa (o que nesse caso podia incluir lama, urina e até esperma humano).¹⁷

A constatação de que o Rei de Ouro fundado por Hilário chegara para instituir uma nova forma de folia, mais disciplinada e ordeira, com cordas de isolamento separando os brincantes do público das calçadas, vinha a calhar com os propósitos das autoridades desejosas por “civilizar” o Rio de Janeiro. Aos olhos do aparato repressivo, era preferível os moradores da zona portuária se reunirem durante o Carnaval em torno de ranchos de origem natalina e vagamente católica a vê-los envolvidos, por exemplo, nos alvoroços do entrudo ou nos cortejos dos velhos cordões e cucumbis.¹⁸ “E dizer-se que há gente neste mundo que se diverte com essa isocronia enfadonha”, já repudiara o *Diário de Notícias*.¹⁹

O Rei de Ouro forneceu o modelo e, nos anos posteriores, outros grupos similares brotariam no Carnaval da cidade, todos fazendo questão de se diferenciar do formato insubmisso dos antigos cordões. Os jornais, engajados na campanha civilizatória em curso na capital da República, teceriam loas às novas agremiações, comparando-as a uma espécie de versão popular das três grandes sociedades carnavalescas cariocas — o Clube dos Fenianos, os Democráticos e os Tenentes do Diabo —, grêmios de elite que promoviam desfiles luxuosos ao som de valsas e árias de ópera, com carros alegóricos e fantasias suntuosas inspiradas no exemplo do mais bem-comportado Carnaval veneziano.

“Cabe-nos a glória de ter sido sempre os primeiros no torneio do espírito, mas do espírito fino, e não desse espírito grosseiro e canalha que inebria as crioulas baianas”, proclamava, a propósito, um anúncio mandado publicar nos jornais pela diretoria dos Democráticos.²⁰

No Carnaval do ano seguinte, 1894, o Dois de Ouro de Hilário Jovino foi convidado a desfilhar perante o então presidente da República, o marechal Floriano Peixoto.²¹ Suprema honra. A folia nascida entre pobres, negros e marginalizados parecia ter encontrado um possível caminho para conquistar as benevolências do poder e o aplauso das classes bem-nascidas. O tempo mostraria o preço a ser pago por esse gradativo pacto de aceitação pública, de um lado, e controle social, de outro: a crescente domesticação dos corpos — e uma consequente desafricanização dos espíritos.²²

Desafricanizar a capital da República, aliás, era uma missão que as autoridades vinham pondo em prática em nome da modernidade e da civilização.

O regime republicano, instaurado em 1889, um ano e meio depois da abolição dos escravos, dizia-se inspirado nos postulados científicos da filosofia positivista do francês Auguste Comte. Não por acaso, tinha como lema a máxima comtiana “O amor como princípio, a ordem como base e o progresso como meta” — divisa imortalizada, em versão sintética, na própria bandeira instituída pelo governo federal então recém-instalado e que, até hoje, serve de símbolo nacional aos brasileiros: “Ordem e Progresso”.

Por semelhante perspectiva, os velhos cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor, em nome da pretendida asepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório. Daí a “campanha cívica” pela derrubada do maior de todos eles, o Cabeça de Porco, composto por um labirinto de casebres,

cocheiras, estábulos, pocilgas e galpões, situado à rua Barão de São Félix, no coração da Pequena África.

Classificado pela imprensa como um “valhacouto de capoeiras e assassinos”,²³ “mundo de imundície”,²⁴ “atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene”,²⁵ o local acolhia em torno de 2 mil moradores, a maioria deles negros e mulatos, gente que engrossava a legião de estivadores, pedreiros, serventes, costureiras, ambulantes, marceneiros, doceiras, sapateiros, lavadeiras, biscateiros, prostitutas, punguistas, rezadeiras, embromadores, ventanistas e desempregados em geral da cidade.²⁶

Às sete e meia da noite do dia 26 de janeiro de 1893, um batalhão de infantaria, com soldados armados de fuzis, carabinas e mosquetões, ficou encarregado de iniciar a ação, cercando o local e impedindo qualquer pessoa de romper os cordões de isolamento. Um piquete de cavalaria deslocou-se para a área, investido da missão de guarnecer as ruas e os becos transversais e desestimular, de espada em riste, possíveis focos de resistência. Forças policiais auxiliares infiltraram-se pela retaguarda, depois de se embrenhar nas matas quase virgens do morro da Providência, elevação encravada entre a zona portuária e a região central da cidade.²⁷

Por volta das nove da noite, cerca de 150 homens, funcionários da prefeitura municipal, municiados de marretas, alavancas e pés de cabra, obedeceram à voz de comando e arremeteram contra o alvo. O bruxulear dos archotes usados para iluminar a operação militar conferia maior dramaticidade à cena. Uma multidão, contida ao largo pelo contingente armado, assistia à distância, como a um espetáculo sinistro, à destruição madrugada adentro. O elemento surpresa impediu possíveis reações organizadas por parte dos desalojados. Em meio à barulheira e à penumbra, homens, mulheres e crianças, antes encafuados nos desvãos dos pequenos imóveis, corriam atônitos pelas ruelas tentando salvar um ou outro pertence tido como mais valioso: colchões, alguns poucos móveis, trouxas de roupa, tralhas de cozinha. Na manhã seguinte, no entanto, sob o sol de verão

carioca, foi possível constatar o tamanho do estrago: nada escapara à demolição. Restou, no local, apenas uma montanha poeirenta de entulho.²⁸

“Foi um espetáculo bonito”, definiu um dos jornais de maior circulação à época, *O Paiz*. “A impressão moral daquele feito era como se aos golpes ruidosos, em vez de rolarem pedras, rolassem crenças, ruíssem tradições”, analisou o matutino.²⁹ Outra publicação, *O Tempo*, foi mais explícita: “Metemos uma lança em África, esposteando a Cabeça de Porco”.³⁰ A imprensa foi unânime em glorificar a “medida civilizatória” imposta à paisagem da cidade pelo primeiro prefeito da história do Rio de Janeiro, Cândido Barata Ribeiro, médico e intelectual baixinho, magricela e míope, de testa larga e barbas longas, um dos nomes mais proeminentes do movimento republicano brasileiro.

Com o fim do Cabeça de Porco, a maioria dos 2 mil moradores não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeira entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência. Com o material de demolição, somado a latas de querosene desdobradas, caixas de bacalhau e folhas de zinco, improvisaram-se barracões rudimentares, espetados sem alicerces confiáveis na topografia íngreme, como se ousassem desafiar a lei da gravidade. “A cabeça está decepada, mas o rabo, intendência, [...] sim, o rabo, que é sempre o mais difícil de esfolar, toda essa cauda de expulsos que trazeis atrás, onde a acomodareis?”, indagava *O Paiz*.³¹

Processos similares de remoção e demolição de uma série de habitações populares segregariam outros pobres da cidade morro acima. Além da Providência, os morros de Santo Antônio, São Carlos, Borel, Formiga, Macaco, Mangueira e Salgueiro viveriam o mesmo processo de ocupação desordenada, com a implantação de casebres sem arruamento definido, sem água, sem esgoto e sem luz.³² “No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto, instalando-se na livre assomada das montanhas, pelos chãos elevados e distantes, de difícil acesso”, ilustrou o cronista Luís Edmundo.³³

Em paralelo, a pobreza se espalhava igualmente pelos subúrbios da cidade. A chegada progressiva dos trilhos e das respectivas marias-fumaças aos chamados “sertões cariocas” abriu passagem para a instalação de choupanas ao longo do leito da linha férrea. Antigas freguesias rurais, como Irajá e Inhaúma — antes pontilhadas por prósperos currais de gado, chácaras, olarias, alambiques, plantações de cana-de-açúcar, lavouras de milho, mandioca, frutas e hortaliças —, iam sendo ocupadas e retalhadas em sucessivos loteamentos. A fazenda do Campinho, arrendada pelo boiadeiro Lourenço Madureira, e o engenho do Portela, propriedade do produtor português de cachaça e rapadura Miguel Gonçalves Portela, foram algumas dessas grandes propriedades que, após a abolição da escravatura, entraram em declínio e terminaram loteadas.³⁴ “Aquelas freguesias, de Éden que eram até então, passaram a covil de jogadores, ladrões e assassinos”, alarmou-se o jornal *O Carbonário*.³⁵

As locomotivas fumacentas logo começaram a fazer paradas em Cascadura, distante cerca de quinze quilômetros da Estação Pedro II, a atual Central do Brasil. Não demorou muito e o ramal auxiliar da Leopoldina Railway já contava com estações na Penha, Bonsucesso, Ramos e Olaria, em torno das quais brotaram os respectivos bairros populares da Zona Norte carioca. Dali, os trens alcançaram o rio das Pedras, em paragens que abrigariam mais uma comunidade nascente, Oswaldo Cruz — denominação escolhida em homenagem ao médico responsável, na virada do século, pela campanha higienista de combate à febre amarela e à peste bubônica no Rio de Janeiro.³⁶

A exemplo do ocorrido nos morros próximos às áreas centrais da cidade, os distantes subúrbios não paravam de receber contingentes de negros, mestiços e ex-escravos, muitos deles oriundos da decadente zona cafeeira do Vale do Paraíba. Assim, em vez de se falar de uma Pequena África, única, idealizada e resumida à área próxima à zona portuária da cidade, talvez fosse mais apropriado se imaginar uma miríade de outras pequenas áfricas, todas já disseminadas na acidentada geografia do Rio de Janeiro.

O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. Nas barraquinhas armadas em torno da igreja da Penha — santuário localizado no alto de um penhasco, ao fim de uma escadaria de 382 degraus encravados na rocha viva e vencidos a pé ou de joelhos pelos devotos —, as iguarias lusitanas foram cedendo lugar aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas.

“Em um clima de inferno, dança-se, grita-se, ganha-se. A alegria colossal da plebe vence as horas”, testemunhou o escritor Raul Pompeia, autor de *O Ateneu*, ao vistoriar uma das edições da Festa da Penha.

A roda fecha. No centro, requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda. Depois da mulata, dançam outros foliões de dois sexos. Os circunstantes batem palmas, marcando a cadência e esquecem-se, quase a dançar também, olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas.³⁷

Desde a era colonial, quando os ritmos e danças dos escravos começaram a ser rotulados pelos brancos sob a designação genérica de “batuques”, as tais umbigadas — recorrentes nas danças dos povos bantos de Angola — vinham chamando a atenção de portugueses e viajantes estrangeiros no Brasil. Eles se escandalizavam com a visão de um casal de negros gingando no meio do grande círculo humano para, sob a cadência das palmas coletivas, inclinar os corpos para trás e, ato contínuo, fazer os respectivos ventres se encontrarem, numa simulação do ato sexual.

“Imaginem-se as mais detestáveis contrações musculares, sem cadência, os mais indecentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados

saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, em que se revelava a mais crua volúpia”, ruborizara-se o suíço-alemão Carl Seidler, ao narrar suas experiências de viajante nos trópicos, em *Dez anos no Brasil*.³⁸

Dessas rodas ancestrais de batuque derivaram os principais ritmos e danças rurais identificáveis nos mais diferentes confins do país. Do jongo do Sudeste à embolada nordestina, do tambor de crioula maranhense às chulas do Recôncavo Baiano, do bambelô potiguar ao coco de praia cearense, todos parecem ter bebido da mesma fonte original. Em comum entre eles, além da eventual troca de umbigadas, o acompanhamento de palmas ritmadas, a percussão intensa dos tambores e o padrão característico do canto responsorial — o solista entoava versos, por vezes improvisados, seguido pelo estribilho fixo, em forma de coro.³⁹

Nas zonas urbanas, o contato com danças de salão e estilos musicais de origem europeia se encarregaria de promover fusões e assimilações posteriores, dando origem a um gênero afro-brasileiro de música e dança que herdou a característica umbigada dos batuques angolanos, combinada com o estalar dos dedos, os braços elevados e as mãos à cintura típicos de bailados ibéricos, como o fandango espanhol.⁴⁰ Era o lundu, o avô do samba.

Não demorou muito — apenas cerca de um ano e meio — para o turrão Hilário Jovino se cansar também do Rei de Ouro, romper com metade dos integrantes da diretoria e decidir fundar um novo rancho dissidente, o Rosa Branca. Dessa vez, dividiu o comando do grupo com Miguel Pequeno, o “cônsul honorário” dos baianos no Rio, de quem, aliás, partira a ideia original de formar a nova agremiação. As providências necessárias para se obter a devida chancela policial para sair às ruas já estavam avançadas quando um escândalo doméstico provocou o fim da amizade entre os camaradas Miguel e Hilário.⁴¹

Miguel Pequeno era casado com Amélia, negra bonita que arrancava suspiros dos marmanjos por onde passava. O marido, em contrapartida, não

era exatamente um príncipe etíope de beleza. Chegou a ser descrito, numa das crônicas do jornalista e escritor João do Rio a respeito de personagens populares cariocas, como “um negro que parece os anões de d. Juan” — comparação maldosa associando o tipo físico de Miguel Pequeno aos bufões negros deformados pelo nanismo citados no poema épico do britânico George Gordon Byron, o Lord Byron.⁴²

Contudo, se existia algum dom-juan vagando ali por perto, este era Hilário. Reconhecido mulherengo, ele não resistiu à tentação e infringiu a regra tácita de não mexer com mulher de amigo. Seduziu Amélia e fugiu com ela, deixando para trás um inconsolável Miguel Pequeno debruçado sobre os papéis relativos à licença policial do Rosa Branca.

O esposo traído ficou amuado e decidiu repassar os documentos do rancho às mãos de outra venerável figura entre os conterrâneos da comunidade baiana no Rio de Janeiro: a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida, negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum — ou, como passaria à história, Tia Ciata.⁴³

Natural de Santo Amaro da Purificação (BA), iniciada no candomblé por Tio Bamboxê, a xará de Hilário Jovino era Iyá Kekerê (“mãe-pequena”, no idioma iorubá) do terreiro de João Alabá, cargo hierárquico que a colocava na condição de auxiliar direta do prestigioso pai de santo. Entre as obrigações e prerrogativas dessa ascendência religiosa, cabiam-lhe a orientação espiritual dos filhos de santo e a prescrição dos banhos rituais de iniciação das noviças.⁴⁴

Para João do Rio — que tinha os terreiros de candomblé na conta de “antros de gorilas manhosos e de uma súcia de pretas cínicas ou histéricas” —,⁴⁵ Tia Ciata não passaria de “uma negra baixa, fula e presunçosa”,⁴⁶ “uma das feiticeiras de embromação”.⁴⁷

Na verdade, assim como muitas mulheres negras tratadas reverencialmente como “tias” pela comunidade — Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana —, Ciata desempenhava uma

liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. Assim como nas noitadas promovidas por João Alabá na Barão de São Félix, as festas de Ciata e das outras tias baianas não conheciam hora para acabar, estendendo-se por dias a fio, com a característica fartura de comes e bebes, ao som da ininterrupta batucada.⁴⁸

A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidas pelos novos tempos, ditos civilizados. Festeiros e festeiras tradicionais compareciam em massa à casa para pedir a bênção, no mais das vezes levando a filharada ao colo. Daí ser natural a presença recorrente de uma menina irrequieta e barulhenta, criada de pés descalços e familiarizada desde o berço ao som dos atabaques. Caso, por exemplo, dos pequenos João, José e Ernesto.

O primeiro era filho de Perciliana Maria Constança, a Tia Perciliana, exímia tocadora de pandeiro. O segundo, de uma imigrante portuguesa, Graciliana, e um negro pintor de painéis murais em clubes e botequins, Tené. O terceiro, de Amélia Silvana de Araújo, a Tia Amélia, casada com um pedreiro, Pedro Joaquim, tocador de bombardino nas horas vagas.⁴⁹

Aquele trio de pirralhos jamais passaria à posteridade pelos nomes de batismo — e menos ainda pelos respectivos sobrenomes. A menção às identidades de João Machado Guedes, José Barbosa da Silva e Ernesto Joaquim Maria dos Santos hoje pouco ou quase nada significa. Eles se tornariam célebres mesmo com seus prosaicos apelidos de infância: João da Baiana, Sinhô e Donga.⁵⁰

2. Teatro lírico ambulante

“*Teje preso!*”¹

Por volta das onze horas da manhã de uma segunda-feira, 15 de setembro de 1902, Hilário Jovino Ferreira caminhava pela rua Barão de São Félix, levando debaixo do braço um objeto indefinido embrulhado em jornal, quando foi surpreendido pela voz de prisão. O policial determinou que ele o acompanhasse até a delegacia. Estava sendo detido sob a acusação de ter ameaçado, minutos antes, de revólver em punho, o cidadão Francisco Limeira de Albuquerque, proprietário de um cortiço na mesma rua. O senhorio contara à polícia ter batido à porta de um dos quartos para cobrar os meses de aluguel em atraso. Fora recebido aos gritos por Hilário.²

“Eu vou lhe pagar é com bala!” teria sido a resposta.³

Por receio de um tiro à queima-roupa, Francisco deu meia-volta e correu à delegacia mais próxima. Prestou queixa ao inspetor do dia, que de imediato designou o policial para escoltar o queixoso até a casa de cômodos e de lá trazer o valentão, por bem ou por mal. As instruções eram para recolher o acusado ao distrito. Ele deveria responder pelo crime de ameaça, delito previsto no artigo 184 do Código Penal, passível de punição com até três meses de cadeia.⁴

Ao ser abordado na esquina da Barão de São Félix com a travessa das Partilhas, Hilário negou, categórico, a acusação. Devia haver algum mal-entendido, tentou argumentar. Não era homem de armar escarcéu, garantiu. Contudo, dois passos atrás do policial, Francisco Limeira reafirmou a

denúncia. Tivera o cano de um trabuco apontado em sua direção por aquele sacripanta, devedor de três meses de aluguel.⁵

Quando o guarda fez menção de lhe dar um tranco e agarrá-lo pelo braço, Hilário Jovino correu. Tentou refugiar-se ali perto, no sobrado de João Alabá, mas foi seguido nos calcanhares pelo meganha. Na correria, atirou longe o embrulho. Enrolado no jornal estava um revólver Smith & Wesson, de cabo preto de madeira, carregado, com cinco balas não deflagradas no tambor.⁶

O policial não se atreveu a entrar na casa do famoso — e tão respeitado quanto temido — babalorixá. Ficou de tocaia até o fugitivo regressar à rua. Só então arriscou se engalfinhar com Hilário, sem sabê-lo iniciado nos gingados da capoeira. O negro aplicou uma súbita rasteira no oponente, que ao se escangalhar no chão esfolou a mão direita. Houve a necessidade da ajuda de três populares para que, enfim, Hilário Jovino fosse contido e arrastado à delegacia. Na presença do comissário, continuou negando tudo. Na realidade, morava na travessa das Partilhas (atual rua Costa Ferreira, viela sem saída e em forma de cotovelo próximo à subida do morro da Providência). Quem residiria no cortiço da Barão de São Félix era a mãe, cobrada com rispidez pelo proprietário.

“Prefiro dar um tiro em mim mesmo a assistir a uma insolência contra minha mãe”, justificou.⁷

Quanto ao revólver embrulhado em jornal, a arma não seria dele, mas de um amigo, que lhe pedira para levá-la ao conserto. O delegado não deu crédito à versão esfarrapada, e mandou o escrivão lavrar o flagrante. Hilário foi atirado na carceragem e teve seu processo remetido para a 8ª Pretoria do Rio de Janeiro. O Ministério Público denunciou o réu em outros dois artigos do Código Penal, o 303 e o 377, respectivamente, lesão corporal (pelo ferimento na mão do guarda) e porte ilegal de arma de fogo. As penas, somadas, poderiam chegar a um ano e cinco meses de prisão.⁸

Hilário Jovino Ferreira, porém, era um sujeito muito bem relacionado. Logo no dia seguinte, por intermédio de um conhecido, Artur Pereira de

Barros, tenente da Guarda Nacional, pagou a fiança arbitrada em 300 mil-réis, o equivalente a um mês do salário inicial de um balconista do comércio. Desse modo, obteve o benefício de responder pelos crimes em liberdade.⁹

O processo não deu em nada. A junta correcional, presidida pelo juiz Luís Augusto de Carvalho e Melo, absolveu Hilário cerca de um mês depois do episódio — “por falta de provas” — e mandou arquivar o inquérito. Com a publicação da sentença, ele voltava a ficar livre para cuidar da organização de um novo rancho.

Dali a quatro meses, afinal de contas, já seria Carnaval.¹⁰

Falou em Carnaval, falou em Morcego. Apesar do apelido, a cada ano Norberto do Amaral Júnior inventava uma fantasia diferente e variava de identidade. Em uma temporada, poderia caprichar nos salamaleques e, de ruge, batom, salto alto e saia curta, sair de “Melindrosa Fulanita”. Em outro, aparecer caracterizado como uma balofa “Rainha-Mãe”. No seguinte, assumir a personalidade de um folclórico “Coroné Tiburço”. Aguardava-se com expectativa o personagem a ser encarnado por Norberto durante os três dias de fuzarca. Baixinho e rechonchudo, ele era uma espécie de rei Momo *avant la lettre*, pois o concurso do monarca símbolo da folia só seria oficializado três décadas adiante. “O carnavalesco mais decidido, mais sincero e mais veemente que já houve no Rio de Janeiro”, dizia dele o *Jornal do Brasil*.¹¹

Semanas antes do Carnaval, Morcego já batia perna pelos cafés e botequins metido em trajes berrantes, mexendo com as cadeiras dentro de uma esvoaçante saia florida ou exibindo uma calça quadriculada, a gravata violeta de pintor francês e um sapato de cor diferente em cada pé.¹² Funcionário dos Correios, ele era o principal figurante dos exuberantes carros alegóricos dos Democráticos — uma das três Grandes Sociedades Carnavalescas, ao lado dos Fenianos e dos Tenentes do Diabo. No desfile da

agremiação, sempre existia lugar garantido para ele em um dos “carros de crítica”, destinados à sátira política e à crônica de costumes.¹³

Além de desfilarem na Terça-Feira Gorda, data reservada ao cortejo das Grandes Sociedades, Morcego prestigiava agremiações menores. No Carnaval de 1904, na segunda-feira, dia da apresentação dos grupos secundários, saiu defendendo as cores do alvirrubro Club de São Cristóvão, grêmio originário do bairro que, outrora nobre, começara a fixar uma população operária em torno das primeiras fábricas locais.¹⁴

Morcego, naquele ano, foi destaque no carro denominado “O único entrudo permitido”, no qual um figurante de fraque, cartola e cavanhaque postico — fazendo as vezes de prefeito — aparecia sentado sobre uma gigantesca seringa respingando água sobre o povaréu. Era uma escrachada gozação ao edital baixado pelo novo administrador do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, após a proibição definitiva do uso de bisnagas, limões de cheiro e esguichos durante a folia.

Enquanto o veículo avançava pela rua debaixo de uma procela de confetes e serpentinas, o público recebia um panfleto em que se lia a seguinte versalhada:

*Tinha a seringa muitas serventias,
De mil maneiras era posta em uso,
Por isso resolveu há poucos dias
O dr. Passos reprimir-lhe o abuso.*

*Deu tratos à cachola um quarto de hora,
Coçou, pensando, o seu carão barbudo,
Ergueu-se teso ao fim de tal demora
E disse: “Eureca! É proibir o entrudo”.*

*Logo o edital correu todos os postos
Dizendo: “Pra acabar com o uso infrene
Da seringa, permito a dos impostos
E a da sapientíssima higiene”.¹⁵*

Todo mundo entendeu a piada. Desde a posse, Pereira Passos infligira novas taxas aos contribuintes e impusera rígidas medidas de higienização e disciplinamento urbano, dando combate sem trégua a usos e costumes arraigados no cotidiano carioca. Nos primeiros dias de gestão, proibiu a venda de vísceras de gado e a ordenha de vacas na via pública. Camelôs, mascates e vendedores de bilhetes de loteria tiveram as mercadorias apreendidas pelos guardas municipais. Os velhos quiosques de madeira e zinco, pés-sujos que vendiam bebida e comida de rua, vieram abaixo. Passou a ser terminantemente proibido cuspir no chão do bonde. Os mendigos foram recolhidos aos asilos. As pocilgas, banidas da cidade. Os vira-latas, caçados no laço e enviados para a fábrica de sabão. “Esta gaiola bonita/ Que aí vai sem embaraços/ É a invenção mais catita/ Do genial dr. Passos”, ironizava o terceiro carro de crítica do Club de São Cristóvão, a “Carroça de cães”.¹⁶

Pereira Passos tentou consolidar uma festa alternativa ao Carnaval, realizada no Campo de Santana, em pleno mês de setembro: a Batalha de Flores — um desfile de cabriolés decorados em comemoração à chegada da primavera. Em vez da molhadeira do entrudo, os brincantes atiravam pétalas de rosas, margaridas e camélias uns sobre os outros. À guisa de troféus, a prefeitura oferecia baixelas de prata, pinturas a óleo, ninfas de bronze e vasos de porcelana chinesa aos distintos proprietários das carruagens mais floridas. Para o público em geral, as cadeiras numeradas eram vendidas no balcão da Confeitaria Colombo.

“Não será admitido o uso de confete no interior do parque, nem tampouco jogarem-se flores que tenham caído no chão; sendo o infrator expulso do parque”, advertia o regulamento. O pastiche de festa europeia, porém, não emplacou sob o sol abrasador do Rio de Janeiro.¹⁷

Sempre elegante com o chapéu-coco e a gravata-borboleta, amante de vinhos finos, da ópera e da poesia clássica, o prefeito era um cosmopolita autêntico. Já tinha morado na França e na Inglaterra. Dera a volta ao mundo e conhecia os Estados Unidos, o Japão, a China e a Índia. Formado em engenharia, tinha cursado a Sorbonne e a École Nationale des Ponts et

Chaussées, em Paris. Lá, tornara-se um entusiasta das reformas urbanísticas levadas a cabo por Georges-Eugène Haussmann, o idealizador de uma cidade moderna e geométrica, cortada por bulevares construídos sobre os escombros de vielas medievais.¹⁸

Influenciado pelo modelo francês, Pereira Passos tomou para si o papel — e o furor — de um Haussmann dos trópicos. Investido na prefeitura, anunciou um extenso programa de embelezamento e remodelação da capital brasileira. Para executá-lo, exigiu a dissolução prévia do Conselho Municipal (equivalente à atual Câmara dos Vereadores) e poderes absolutos para impor as mudanças por decreto. Foi atendido de imediato pelo Congresso e pelo presidente da República, Rodrigues Alves. “Mando que a vaca não saia/ Mando que o quiosque se mude/ Mando que a chuva não caia/ Mando que a goma não grude”, apregoavam, a propósito, outros versinhos carnavalescos do Club de São Cristóvão.¹⁹

À custa de empréstimos bancários milionários e de um severo arrocho fiscal, o projeto incluiu obras de saneamento básico, aterramento de pântanos, canalização de cursos de água, arborização de praças, construção de prédios monumentais (como o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional), modernização do porto, abertura de grandes avenidas, além do calçamento, prolongamento e alargamento de ruas. Tudo precedido pela inevitável derrubada de casas, cortiços, prédios — e mesmo quarteirões inteiros — da área central. O torvelinho modernizador do chamado “Bota-abaixo” arrasou cerca de 1300 edificações, a maioria delas do período colonial, deixando mais de 14 mil pessoas sem moradia.²⁰

“Vibrai, feri, exterminai, demoli, trabalhai e cantai sem descanso, picaretas sagradas! Cada golpe dos vossos é uma bênção e uma redenção!”, exultava o poeta Olavo Bilac, refletindo o pensamento hegemônico das elites intelectuais do país. “Abri caminho à luz, rasgai estradas ao ar, arrasai os pardieiros em que se alaparda a nossa vergonha! E benditas sejais, por toda a eternidade, picaretas implacáveis, exterminadoras do nosso opróbrio!”²¹ Quanto aos sem-teto, paciência. Nenhum empecilho poderia deter o

progresso. “Que há de fazer a gente pobre? Se ao menos essa gente pudesse morar ao ar livre, sob o teto piedoso do céu, sob o pátio misericordioso das estrelas!”, meditava Bilac.²²

A construção de uma via litorânea — a Beira-Mar — e o aterramento de longa faixa de praia abriram caminho para a ocupação da Zona Sul pelas elites. Por sua vez, o desenho da avenida Central (futura avenida Rio Branco), rasgando o Rio de Janeiro de mar a mar, aboliu boa parte do velho traçado do centro, tragando tudo pela frente. Aos mais pobres, restavam as opções de continuar subindo a encosta dos morros, espriar-se pelos subúrbios ou improvisar moradias coletivas nos casarões sobreviventes à sanha das picaretas, que eram abandonados pelos proprietários originais, os novos habitantes dos palacetes art nouveau de Botafogo, do Flamengo e, mais adiante, de Copacabana.

“O Rio de Janeiro não podia continuar por mais tempo no estado deplorável em que se achava; ruas estreitas e mal calçadas, casebres de mais de cem anos, sem estética e sem asseio, em verdadeiro estado de ruína”, proclamou o primeiro número de uma revista cuja denominação valia por um programa editorial: *A Avenida*.²³

Com o propósito de impedir o avanço da peste bubônica, foram organizadas brigadas sanitárias incumbidas da tarefa imediata de desratizar a cidade. O diretor-geral de Saúde Pública, Oswaldo Cruz, teve a insólita ideia de pagar trezentos réis por ratazana entregue às autoridades sanitárias. A decisão deu origem não só a um bizarro mercado negro de roedores e à confecção de gabirus falsos de papelão e cera como também ao maior sucesso do Carnaval de 1904. O estribilho arremedava os pregões dos ratoeiros designados para coletar a extravagante mercadoria: “Rato! Rato! Rato!”.

Com melodia de Casemiro Rocha, pistonista do Corpo de Bombeiros, e letra de Claudino Costa (“Rato, rato, rato,/ Por que motivo tu roeste meu baú?”), a polca provocou enorme algazarra, barulho só abafado pelo estrondo das paredes dos casarões derrubados a golpes de marreta.²⁴

Quando a crise habitacional e a violência das remoções se juntaram à arbitrariedade dos mata-mosquitos, a indignação coletiva atingiu o paroxismo. Na cidade que mais parecia ter sido atingida por um terremoto devido ao grande número de demolições, grupos de homens uniformizados entravam à força nos lares, quebrando moringas, derramando a água dos potes, calafetando caixas-d'água com uma gosma malcheirosa e fumigando os cômodos com enxofre. Em novembro, Oswaldo Cruz determinou a vacinação obrigatória contra a varíola, autorizando nova invasão das casas para a imunização de homens, mulheres e crianças. Uma cançoneta, de autoria desconhecida, resumiu e expressou o nível da insatisfação pública: “Não embarco na canoa/ que a vacina me persegue/ Vão meter ferro no boi/ ou nos diabos que os carregue”.²⁵

A fúria não foi apenas musical. Durante seis dias, entre 10 e 16 de novembro de 1904, milhares de pessoas saíram às ruas incendiando bondes, depredando lojas, arrancando trilhos, quebrando lampiões. Na chamada Revolta da Vacina, os choques da plebe com a polícia resultaram em um número até hoje indefinido de mortos e feridos. Munidos de paus e pedras recolhidas dos prédios demolidos, em meio às barricadas de escombros e entulhos, os revoltosos conseguiram a adesão dos alunos da Escola Militar, exigindo a deposição do presidente da República. A convulsão foi subjugada, entretanto, pelas forças leais ao governo. Decretou-se o estado de sítio, e centenas de envolvidos foram deportados para o Acre. Por esse motivo, o Carnaval de 1905 seria comemorado sob o regime de exceção.²⁶

Os carros alegóricos das Grandes Sociedades, naquele ano, se dobraram às contingências do arbítrio. No abre-alas dos Democráticos, no alto de uma escada prateada, via-se um busto em homenagem ao prefeito Pereira Passos. As nuvens pesadas de chuva pairando sobre a cidade durante os três dias de folia contribuíram para tornar os desfiles mais melancólicos. A nota de escárnio ficou por conta dos foliões avulsos. Uma velha e anônima cantiga, caída no domínio público, foi tirada do esquecimento para ganhar o coro do populacho nas ruas arrasadas: “Eu vou beber/ Eu vou me embriagar/ Eu vou

fazer barulho/ Pra polícia me pegar/ A polícia não quer/ Que eu sambe aqui/ Eu sambo ali/ Sambo acolá”.²⁷

Sambar, nesse caso, ainda não era um verbo associado a nenhuma espécie de gênero musical. Continuava sendo apenas uma maneira de fazer festa e dançar. Para alguns, a palavra seria originária da língua do povo quíoco, de Angola — o verbo *samba*, que em português teria o sentido de “brincar”, “cabriolar”, “divertir-se como cabrito”. No idioma quícongo, também angolano, existiria uma palavra similar (*sàmba*), para nomear um tipo de coreografia local, na qual os dançarinos bateriam o peito um contra o outro. Em quimbundo, *semba*, com o significado de “separar”, “rejeitar”, definiria o movimento físico das umbigadas ou as medidas típicas de danças africanas. Há quem defenda ser “Samba”, com maiúscula, na procedência mais remota, uma divindade angolana protetora dos caçadores. Entre outras hipóteses menos cotadas, existe quem busque um suposto parentesco ancestral com *zambra*, bailado ibérico de origem moura, ou mesmo com *çamba*, um tipo de dança ameríndia.²⁸

Polêmicas etimológicas e discussões bizantinas à parte, costuma ser consenso que a palavra “samba” teria sido grafada em letra de fôrma pela primeira vez em 1838, no jornal satírico pernambucano *O Carapuço*, no corpo de um artigo escrito pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, professor de retórica do seminário de Olinda. No texto, a propósito de tratar dos conceitos do bom e do mau gosto, Lopes Gama fazia referência em tom pejorativo a um certo “samba d’almocreves”, batuque considerado grotesco pelo autor quando, por exemplo, comparado às óperas do compositor italiano Gioachino Rossini. Os almocreves, vale dizer, eram os trabalhadores encarregados de conduzir burros de carga, o que associaria o samba a uma classe social inculta e abrutalhada.²⁹

Ao se escarafunchar os jornais de época, contudo, constata-se que o termo fora usado pela imprensa oito anos antes. Na edição de 4 de agosto de 1830, sob o pseudônimo de “O Imperialista Constitucional”, um colaborador

do *Diário de Pernambuco* já o citara, também com sentido negativo. Ao comentar a decisão do governador das armas de transferir para o interior da província alguns oficiais acusados de facilitar fugas de prisioneiros do forte das Cinco Pontas, em Recife, o autor do texto protestara: “A ociosidade disporá aos mais bem conduzidos a se entreterem nas pescarias de currais e trepações de coqueiros, em cujos passatempos serão recebidos com agrado a viola e o samba”.³⁰

O processo de aceitação social dos ranchos confundia-se com a inserção pessoal do pioneiro Hilário Jovino Ferreira na sociedade carioca. A rede de amizades de Hilário ultrapassara os limites da colônia baiana no Rio. Em 1899, ele se elegera membro do conselho de classes do Partido Operário Progressista (POP). Apesar de o nome da legenda remeter aos movimentos sindicais dominados pelos imigrantes anarquistas e comunistas, o programa da agremiação se autoproclamava “moderado e pacífico”. “O partido lutará contra os que entendem que um partido é o baluarte para as expansões da discórdia por meio de falsas doutrinas libertárias e violentas”, alardeava o ideário do POP, repudiando as agitações e os movimentos grevistas que pipocavam pela cidade naquela virada de século.³¹

Pouco antes da prisão de Hilário, o Partido Operário Progressista cogitara o apoio a uma possível candidatura presidencial do engenheiro, médico homeopata e banqueiro Joaquim Murinho, liberal ortodoxo e ex-ministro da Fazenda. O vice sugerido para a chapa seria o todo-poderoso senador gaúcho José Gomes Pinheiro Machado, político que viria a ser considerado muito em breve a eminência parda da Primeira República. Um detalhe em retrospectiva não escaparia ao observador mais atento: Pinheiro Machado, confirmando a ideia de que havia diversos pontos de contato entre as diferentes camadas sociais cariocas, era frequentador assíduo da casa das tias baianas. Jamais descuidava de conferir a sorte nos búzios ou de pedir a bênção a João Alabá, o pai de santo de cujo terreiro Hilário Jovino era ogã.³²

O senador não fazia segredo da proteção dispensada aos frequentadores de sua mansão nas Laranjeiras, o palacete do morro da Graça, cenário frequente de altas reuniões políticas de bastidores, mas também de tertúlias e regabofes homéricos, animados por reiteradas batucadas.

A busca contínua por legitimação social e reconhecimento público levaria Hilário Jovino a ingressar na Guarda Nacional. Entre o fim do Império e os anos inaugurais da República, a instituição se esvaziara e perdera espaço frente à profissionalização do Exército e à criação das polícias estaduais. A despeito disso, seus integrantes continuavam a desfrutar de relativo prestígio honorífico. Para ter acesso aos quadros da entidade, existiam dois caminhos básicos: o do dinheiro e o do apadrinhamento. As patentes mais elevadas — sobretudo a de coronel — podiam ser simplesmente compradas por pretendentes de maior poder aquisitivo, enquanto os praças e oficiais subalternos eram nomeados por indicações superiores. Uma vez incorporado, o integrante da Guarda Nacional dispunha da prerrogativa de não poder ser preso por policiais de patente inferior à sua. Isso levou muitos capoeiristas a procurarem refúgio em suas fileiras, arregimentados como cabos eleitorais por chefetes políticos.³³

Pelas pequenas notas publicadas na imprensa, era possível acompanhar a progressiva ascensão hierárquica e social de Hilário. Ele ostentou as sucessivas divisas de primeiro-sargento e alferes, até ser investido no posto de tenente da Guarda Nacional.³⁴ O fato não o impedia de seguir sendo o carnavalesco irreverente de sempre. Mesmo quando passou a ser citado nas páginas dos jornais como o “tenente Hilário Jovino Ferreira”, continuou a ser mais conhecido entre os amigos de terreiro e boteco como Lалу de Ouro.

Há controvérsias se o termo “Lalu”, nesse caso, seria uma corruptela afetiva do prenome Hilário ou se, na verdade, consistia em uma referência a uma das denominações (ou qualidades, como se diz no candomblé) de um dos orixás do panteão africano: Exu-Lalu. De todo modo, depois de ter abandonado sucessivamente o Dois de Ouro, o Rei de Ouro e o Rosa Branca, o irrequieto Hilário Jovino fundou outros dois ranchos em sequência, o Botão de Rosa e a Jardineira, dos quais também logo se afastou,

após mais uma vez romper com os respectivos sócios.³⁵ “Estas coisas eu costumo plantar e, desde que pega de galho, eu solto nas mãos dos outros e vou fundar qualquer novidade”, justificava.³⁶

Para fazer troça de Tia Ciata, responsável pela nova sede do Rosa Branca na rua dos Cajueiros, Hilário organizou um “bloco de sujos”, grupo de pândegos sem fantasia e desfilando na base do improvisado, sem cordões de isolamento. Por pirraça, tratou de descobrir o desenho do estandarte com o qual o Rosa Branca saíria às ruas e o parodiou, adulterando as flores bordadas do original por um arranjo grotesco de legumes e verduras. O nome provocativo do bloco, Bem-de-Conta, e o refrão da marcha escolhida para animá-lo faziam alusão ao suposto fato de Ciata ter aproveitado os recursos financeiros que ele, Hilário, conseguira para viabilizar o rancho: “Repolho, tomate e cheiro/ São flores do nosso canteiro/ À custa do nosso dinheiro/ Na rua dos Cajueiros”.³⁷

A esse tempo, o desfile dos ranchos — a maioria com seu desdobramento satírico, o respectivo bloco de sujos — já se firmara no calendário oficial da cidade. As agremiações se contavam às dezenas, ou mesmo centenas, quando incluídas no rol aquelas de pequeno porte e menor expressão. O interesse do público era notório e a imprensa passou a abrir páginas inteiras para noticiar os detalhes da festa. Autoinvestidos da missão de disciplinar e aprimorar a folia, os principais periódicos cariocas instituíam concursos anuais para a escolha das melhores agremiações, eleitas por um júri de especialistas ou por votação popular.

Criou-se a tradição de os carnavalescos visitarem as redações dos jornais, levando o estandarte e os principais componentes do grupo para conquistar a simpatia e a boa vontade dos repórteres.³⁸ Também se tornou habitual a parada diante da casa de figuras notórias da comunidade, a exemplo das tias baianas, fazendo do largo de São Domingos, onde morava Tia Bebiana, o ponto de convergência dos ranchos e pastoris, local por isso mesmo logo apelidado de “Lapinha”.³⁹

Hilário Jovino, acostumado a fundar os próprios ranchos, aceitou o convite para participar da diretoria do Ameno Resedá, agremiação cujos

desfiles vinham se aproximando ainda mais do formato das elitizadas Grandes Sociedades Carnavalescas. Fundado em 1907, no bairro do Catete, o Resedá apresentava como maior de todas as novidades a ideia de eleger a cada ano um novo enredo, a partir do qual eram elaborados os figurinos e organizadas as diversas alas, com o objetivo de se estabelecer uma narrativa em forma de cortejo. O grêmio seria uma espécie de “escola”, para ensinar ao povo e aos demais grupos a apresentar um desfile por meio de alegorias e adereços, na maioria das vezes copiados das ilustrações de livros de história. Esse intuito levou o Ameno Resedá, que utilizava uma águia de asas abertas como símbolo, a se autodenominar “rancho-escola” — antecipando assim o modelo e a própria designação das futuras escolas de samba.⁴⁰

Logo na estreia, com o enredo “Corte egípciana”, o Ameno Resedá arrebatou o público com pomposas fantasias de faraós e nobres do Antigo Egito. Uma orquestra formada por mais de vinte músicos com instrumentos de corda e sopro — acompanhada de um coro de vozes masculinas e femininas — executou catorze músicas eruditas e operísticas adaptadas ao ritmo de marcha, incluindo trechos de *O guarani*, de Carlos Gomes, e *La Bohème*, de Giacomo Puccini. “[Somos] um grêmio carnavalesco cheio de originalidade, diferente dos grupos barulhentos de batuque e berreiro”, gabou-se o jornalzinho oficial do Ameno Resedá.⁴¹

Apesar da suntuosidade do desfile — classificado pela imprensa como um “teatro lírico ambulante” —, o novo rancho era constituído por gente simples do povo. Os recursos necessários iam sendo angariados por meio dos clássicos “livros de ouro”. Os volumes corriam de mão em mão para colher assinaturas de possíveis doadores e patronos. Ao lado de cada jamegão adicionado à lista, fazia-se constar o valor em dinheiro oferecido pelo benfeitor. No caso do Ameno Resedá, uma cópia do livro ficava de posse de um dos diretores mais populares do grupo, José Paula Pires, o Lord Diplomata, porteiro do palácio do Catete, sede oficial da presidência da República.

Cada deputado ou senador a ser recebido em audiência pelo chefe de governo era assediado por Pires, que azucrinava a vítima até ela se render

— e aceitar pôr o nome no livro. Em troca de uma contribuição mais polpuda, o rancho firmava o compromisso de alterar o itinerário e passar diante da porta do patrocinador durante o desfile no Carnaval, concedendo-lhe a mesma deferência antes reservada apenas a figuras proeminentes do interior da própria comunidade.⁴²

Outra forma de obter dinheiro para o cortejo era promover, ao longo do ano, festas dançantes na sede da agremiação. Em ocasiões especiais, além de cobrar o valor do ingresso, o Ameno Resedá exigia dos visitantes o traje domingueiro — gravata para os cavalheiros e soirée para as damas. A finalidade era deixar claro ser aquilo um ambiente familiar, de gente direita e trabalhadora, onde não se admitiam sururus.⁴³

Para animar os bailes iluminados a lampiões de querosene, mantinha-se uma orquestra permanente. Um dos sócios mais jovens do Ameno Resedá, Sinhô, era responsável pela direção de harmonia. Exigente, ele não tolerava dissonâncias, conduzindo os ensaios com extremo rigor. Sentado ao piano, era capaz de bradar os palavrões mais cabeludos se algum integrante ousasse cometer uma nota errada ou saísse do tom. Por isso, rei da bronca e do sarcasmo, recebera dos colegas a justificada alcunha de “Brigão”.⁴⁴

O poeta Manuel Bandeira o conheceu poucos anos mais tarde e endossaria a voz corrente. “Ele espinafrava tudo quanto era músico”, testemunharia Bandeira. “Que língua desgraçada!”, diria. “Mas a gente não podia deixar de gostar dele desde logo [...]. O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda.”⁴⁵

Hilário Jovino não seria o único a amargar dissabores devido a aluguéis atrasados. José Barbosa da Silva, o Sinhô — compositor e pianista que ficaria conhecido por fixar as bases de um novo gênero musical que viria a ser chamado de samba —, mudava de casa com a mesma frequência com que trocava de amantes. Mas quando os credores começavam a bater-lhe à porta

com a veemência constrangedora de sempre, ele não fazia questão. Arrumava as malas e, sorrateiro, evaporava-se do bairro.⁴⁶

Nascido na rua do Riachuelo, o menino Sinhô crescera junto à família na rua Senador Pompeu — a popular “Rua do Peu”, como era mais conhecida pelos moradores —, de onde fugiu aos dezesseis anos, após ter decidido não se tornar pintor de painéis de botequim como o pai. O velho Tené, percebendo-lhe os pendores musicais, tentara convencer o filho a aprender a tocar flauta, instrumento que gozava de reconhecido conceito. Caso viesse a demonstrar algum talento com aqueles dedos longos e magros, quem sabe o garoto poderia se candidatar mais tarde a uma vaga no prestigioso Instituto Nacional de Música, dirigido por um flautista, Paulo Augusto Duque Estrada Meyer, condecorado por d. Pedro II com a Ordem da Rosa, uma das mais importantes comendas dos tempos do Império.⁴⁷

Outro virtuose da flauta, Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, professor do Conservatório de Música e do Liceu de Artes e Ofícios, recebera idêntica homenagem das mãos do ex-imperador. Coubera a Calado Júnior a primazia de instituir, nas décadas finais do século XIX, o diálogo entre o ritmo binário da polca europeia e certos instrumentos considerados de uso restrito a malandros e capadócios: o violão e o cavaquinho.

Com isso, Calado dera origem a toda uma legião de notáveis sucessores diretos — Viriato Figueira da Silva e Patápio Silva à frente da lista —, estabelecendo as condições para a definição de um novo modo abrigado de tocar polcas, mazurcas e valsas, dando origem a um gênero musical sofisticado, sentimentalista e essencialmente nacional, o choro, o primo mais velho do samba.⁴⁸ O maestro Anacleto de Medeiros, mulato, filho de escrava liberta e ex-aprendiz de tipógrafo, popularizou o estilo ao ser convidado para reger a Banda do Corpo de Bombeiros e convidar um time de grandes “chorões” para tocar sob sua batuta.⁴⁹

Típicos representantes da baixa classe média urbana — músicos de bandas militares e pequenos funcionários públicos, como carteiros, trabalhadores da alfândega e da estrada de ferro —, os primeiros chorões desfrutavam de salvo-conduto para tocar em casas de famílias brancas e nos

seletos salões de baile da sociedade carioca. Nos subúrbios e nas festas das tias baianas, eram recebidos com idêntica fidalguia. Tinham direito a entoar suas flautas, violões e cavaquinhos na sala de visitas, bem à vista de quem passasse pela rua, enquanto o terreiro ficava reservado aos atabaques e agogôs dos batuqueiros, protegidos por esse “biombo social” dos olhares indiscretos e das batidas policiais, que ainda associavam a música negra à vagabundagem e à prática de feitiçaria.⁵⁰

Mas o jovem Sinhô nunca se mostrara interessado na flauta. Aos sete anos, já martelava e tirava algumas primeiras notas do velho piano dos avós, instrumento tido como nobre, mas então mais direcionado à aprendizagem diletante das mocinhas prendadas e casadoiras. Numa família remediada como aquela, o piano talvez servisse muito mais como um móvel para dignificar a sala e, por certo, como símbolo de uma pretendida diferenciação social.⁵¹

O filho peralta de Tené sempre preferira soltar pipa e zanzar na esquina com outros moleques a se submeter às aulas de flauta. Jamais dominaria o instrumento com destreza e razoável competência. O pai, contrariado, passara a prendê-lo em casa, por vezes chegando a esconder-lhe as calças para ele não sair às ruas. Obrigado a permanecer de camisolão em casa, o rapazote resolvera abandonar o lar paterno e ir morar sob os cuidados de um irmão mais velho, Francisco, cabo do Corpo de Bombeiros. Com ele, Sinhô recebeu as primeiras lições de cavaquinho e violão, antes de se decidir, enfim, pelo piano, escolha que lhe traria fama e glória.⁵²

Embora não lesse partituras — só viria a dominar a técnica anos mais tarde —, demonstrava singular capacidade de reproduzir à perfeição todas as notas de uma melodia após algumas poucas audições. Sua maior habilidade, porém, sempre foi a de criar variações em torno de arranjos originais, com floreios surpreendentes, as mãos ágeis bailando sobre o teclado.⁵³

A despeito da falha notória em alguns dentes — sempre levava a mão à boca quando ria —, Sinhô era vaidoso, extrovertido e, dizem, um galanteador contumaz. Semianalfabeto, abusava da manha e da malícia, a

ponto de ser definido por muitos como um sujeito falastrão. Recusava-se, aliás, a se reconhecer como mulato. Preferia definir-se como “caboclo”, embora o pai, Tené, fosse negro.⁵⁴

O talento de conquistador manifestou-se cedo. Aos dezessete anos, um depois de sair da casa paterna, Sinhô seduziu e raptou uma moça branca, portuguesa, Henriqueta Ferreira. Levou-a para morar no subúrbio de São Francisco Xavier e fez-lhe três filhos, Durval, Ida e Odális. O casal ia mudando de endereço — alternando-se entre o Engenho de Dentro, o morro do Castelo e o Catumbi — à proporção que se apertava o cerco dos cobradores de aluguel.⁵⁵

Ao ser contratado como diretor de harmonia pelo Ameno Resedá, Sinhô vinha sobrevivendo da noite, tocando choros, polcas, schottisches, ragtimes, valsas e mazurcas em gafieiras, cabarés, clubes de bairro e quaisquer outras espeluncas capazes de lhe garantir os caraminguás necessários para não matar a família de fome — e para lhe bancar a mania de viver sempre muito bem-vestido. Não dispensava o chapéu de copa alta, os colarinhos brancos e os punhos aristocraticamente engomados. Aos vinte anos, já era anunciado nos cartazes dos cafés-concertos como “o saltitante e harmonioso pianista Sinhô”.⁵⁶ O Dragão Clube Universal do Catumbi, por sua vez, apresentava-o como “Sinhô, o chorão das molecas chorosas”.⁵⁷

Apesar dos primeiros louvores, vivia sempre tão na pindaíba que, quando completou 25 anos de idade, alguns amigos resolveram se reunir para promover, na sede do Congresso dos Boêmios, instalado na rua Uruguaiana, 107, um grande baile em benefício do “prezado, exímio pianista Sinhô” — conforme apregoava o pequeno anúncio publicado nas páginas do *Jornal do Brasil*.⁵⁸

O prestígio do homenageado podia ser mensurado pela relação dos músicos presentes naquela noite. Entre os cerca de vinte instrumentistas convidados, estavam dois dos mais notáveis chorões do Rio de Janeiro: Sátiro Bilhar, violonista e telegrafista da Central do Brasil; e Irineu de Almeida, o Irineu Batina (recebera esse apelido pelo fato de usar uma

sobrecasaca que o fazia parecer um padre), tocador de trombone, bombardino e oficleide na banda do Corpo de Bombeiros.

Outro formidável violonista presente ao evento seria João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco, ferreiro de ofício e músico autodidata. Ele chegara do Recife em 1902 e passara a trabalhar nas reformas urbanísticas do Rio de Janeiro como calceteiro — operário encarregado de calçar as ruas com paralelepípedos. As mãos calosas assentavam pedras durante o dia e faziam maravilhas nas madrugadas, ao empunhar o violão. Por aquele tempo, João andava compondo em parceria com um ex-estivador de quem muito se iria ouvir falar dali por diante: Catulo da Paixão Cearense.⁵⁹

A reunião musical beneficente em favor de Sinhô contou com a presença também do flautista Alfredo da Rocha Viana, funcionário dos Correios e Telégrafos e dono de um sobrado no Catumbi. Lá, costumava acolher amigos músicos em seus generosos oito quartos — quatro no piso de cima, quatro no de baixo — enquanto estes necessitassem da garantia de um teto seguro. Irineu Batina e Sátiro Bilhar, por exemplo, moravam lá. O próprio Sinhô já passara uma temporada resguardado dos credores na chamada “Pensão Viana”.⁶⁰

Assim, o homenageado da noite conhecia muito bem os três filhos do flautista Alfredo Viana que acompanharam o pai durante a apresentação no palco do Congresso dos Boêmios: Léo, Henrique e Alfredo Júnior. Este último, o mais novo do trio, era um menino prodígio da flauta, tratado em família pelos apelidos domésticos de Pinzinguim e Bexiguinha. Entretanto, os amigos já conheciam aquele rapazinho de olhos miúdos e sorriso fácil pela variação com a qual, em breve, viria a ficar famoso: Pixinguinha.

3. A rolinha caiu no laço

“Hoje tem marmelada?”, perguntava o palhaço negro Dudu, de cara polvilhada de branco e roupa bufante.

“Tem, sim senhor!”, respondia o bando de moleques contratados para comboiá-lo nas ruas.

“Hoje tem espetáculo?”, insistia Dudu.

“Tem, sim senhor!”, replicava a petizada.¹

Era dia de função no Circo Spinelli. Como sempre, Eduardo das Neves, o palhaço Dudu, seria a grande atração da noite. Dividiria o picadeiro com os tradicionais números de acrobacia no arame, cavalos saltadores e cachorros amestrados. Os trapezistas, os engolidores de fogo, os macacos fantasiados de gente, o homem-bala e os artistas dos malabares arrancariam clamores e vivas da plateia. Porém, quando Dudu entrasse em cena, a arquibancada irromperia em aplausos ainda mais frenéticos.²

Além de ator cômico, astro das pantomimas, ele era um cantor estimado pelo público, apelidado de “Rouxinol Brasileiro”. Pouco importava se a polícia negasse mais uma vez a licença para o Circo Spinelli exibir a prometida luta entre um leão, uma onça e um touro.³ O que nunca poderia faltar debaixo da lona em forma de funil era mesmo a presença de Dudu das Neves dedilhando sua viola e entoando um repertório eclético, capaz de fazer todo mundo gargalhar à solta com estribilhos mordazes, mas também suspirar com uma estudada sequência de canções melosas e sentimentais. Isso sem falar nas verdadeiras “crônicas” compostas por Dudu a respeito de

fatos da época, a exemplo de sua música mais celebrada, a marcha “Santos Dumont”, de 1902, uma homenagem ufanista e pernóstica ao brasileiro que, um ano antes, ganhara pela primeira vez um prêmio internacional ao contornar a torre Eiffel a bordo de um dirigível, o balão nº 6. “A Europa curvou-se ante o Brasil/ E clamou parabéns em meigo tom/ Brillhou lá no céu mais uma estrela/ Apareceu Santos Dumont.”⁴

O repertório de Dudu das Neves era ilustrativo do tipo de canção popular urbana e de entretenimento tocada nos palcos e assobiada pelas esquinas do Rio de Janeiro antes da consolidação do samba. De um lado, as dolentes modinhas, cantigas dedicadas a louvar os encantos e chorar os queixumes do amor romântico, executadas ao violão. “Perdão, Emília, se manchei teus lábios/ Perdão, Emília, para um desgraçado”, lamuriava-se o palhaço, cantando com a mão ao peito, arrancando soluços dos corações solitários. De outro lado, o lundu-canção, gênero sincopado, de rítmica negra e mais afeito às letras maliciosas, às sátiras sociais e, em se tratando de amor, aos jogos picantes da sedução:

*Brigou comigo deveras
Mas passada a raivazinha
Foi ela mesmo quem deu-me
Uma linda bocetinha*

*Oh, que boceta mimosa
Das pazes emblema é!
Quando funguei a pitada
Ela deu-me um cafuné.⁵*

Quando jovem, o palhaço carioca Eduardo das Neves trabalhara como guarda-freios da Central do Brasil, mas fora demitido por aderir a um movimento grevista. Depois disso, arriscara uma carreira no Corpo de Bombeiros. Terminara expulso da corporação, após amargar uma série de prisões disciplinares pelos mais diferentes motivos, conforme atestavam as anotações em sua caderneta de ofício: “por evadir-se do quartel para fazer serenata”, “por ter se portado inconvenientemente em um bonde”, “por

ridicularizar as divisas de capitão que um companheiro trazia nos punhos da blusa”, “por ser flagrado de uniforme tocando violão em uma venda”, além de outras tantas transgressões ao regulamento, todas cometidas no intervalo de exíguos seis meses nos quais atuou como soldado do fogo.⁶

Ao descobrir-se palhaço e cantor, Dudu das Neves passou a alternar o chão de serragem dos circos com o tablado de modestos cafés, teatros populares e cervejarias (ou “chopes-berrantes”, como então se dizia). Começou a ser lido em letra de fôrma quando a Livraria do Povo, da Quaresma & C. Editores — especializada em publicações de livros de baixo custo e grande apelo de vendas como o *Manual dos namorados: A melhor maneira de agradar às moças, fazer declarações, em estilo elevado* —, anunciou a primeira tiragem de *O cantor de modinhas brasileiras*. Tratava-se de uma antologia de letras de canções interpretadas por ele e por outro conhecido cantor negro daquele tempo, Geraldo de Magalhães. Maior sensação editorial provocaria o cancionista *O trovador da malandragem*, lançamento anunciado pelos jornais em 1902 como “um grosso volume com linda capa colorida [...] livro do popularíssimo cantor Eduardo das Neves”.⁷

Naquele mesmo ano de 1902, por coincidência, passara a funcionar no Rio de Janeiro a primeira gravadora de discos do Brasil, a Casa Edison, fundada por Fred Figner — mascate tcheco que chegara no Brasil em 1891, aos 25 anos, trazendo na bagagem, entre outras geringonças mecânicas, o chamado fonógrafo, uma “máquina falante” capaz de gravar e reproduzir sons. Instalado no Rio de Janeiro, Figner começara a comercializar de carabinas de ar comprimido a máquinas de escrever, de pianolas para crianças a balanços de jardim, de canetas-tinteiro a câmeras fotográficas. Mas os itens da loja que mais fizeram sucesso foram mesmo os cilindros de cera, com músicas gravadas, para serem tocados nos fonógrafos. Em pouco tempo, tais cilindros foram desbancados pelas “chapas” — o nome que então se dava aos discos — e o fonógrafo cederia lugar ao gramofone.⁸

A Casa Edison inaugurara seu catálogo de discos com um lundu maroto e de duplo sentido, “Isto é bom” (“Isto é bom/ Isto é bom/ Isto é bom que dói...”), atribuído ao compositor baiano Xisto Bahia, com gravação original

do cantor Manuel Pedro dos Santos — outro baiano, natural de Santo Amaro da Purificação —, mais conhecido, com sintomática redundância, pelo nome artístico de Bahiano. Na verdade, “Isto é bom” parecia muito mais uma colagem de versos anônimos, recolhidos na tradição oral, algo comum em uma época na qual o conceito de originalidade e a noção de autoria não eram uma preocupação relevante para os artistas e muito menos para o público.⁹

Desde os primeiros lançamentos da Casa Edison, Dudu das Neves foi chamado a integrar o elenco de intérpretes da gravadora, ao lado de Bahiano e outros pioneiros, como o pernambucano Cadete, o potiguar Nozinho e o fluminense Mário Pinheiro.¹⁰ Mesmo tendo se tornado um “cantor oficial da Casa Edison” — como anunciava a gravadora nos jornais —, o eterno palhaço jamais deixaria de se apresentar em picadeiros de circo. Ainda que, para tanto, por vezes trocasse a habitual fantasia de bufão por um “guarda-roupa a caráter”, figurino que incluía o smoking azul, a cartola preta de seda e o característico pincenê dourado.¹¹

À frente da meninada a escoltar Dudu nas ruas em dia de espetáculo, destacava-se um dos doze filhos de Tia Perciliana, o negrinho João da Baiana, cujo irmão Mané também era palhaço do Circo Spinelli.

“E o palhaço o que é?”, gritava Eduardo das Neves.

“É ladrão de *muié!*”, respondia João da Baiana, todo pimpão, no posto de líder honorário da molecada.¹²

O pequeno João Machado Guedes, o João da Baiana — que, ao lado de Donga e Pixinguinha, viria a compor a Santíssima Trindade responsável pela gênese da música popular brasileira moderna e urbana —, nascera em 1887, quando a mãe, Perciliana, já chegara ao Rio de Janeiro, proveniente de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, com onze filhos a reboque. O menino era, portanto, o caçula e o único carioca da escadinha de irmãos. Aos nove anos, para auxiliar nas despesas de casa, já começara a trabalhar como ajudante no Arsenal de Marinha. E, como muitos de sua geração,

começara a se aproximar da música por meio dos ranchos carnavalescos, depois de ter praticamente nascido em um terreiro de macumba.

Por aquela época, desfilava no Dois de Ouro, despontando como um dos garotos escalados para o posto de porta-machado — figurante que portava uma machadinha e tinha como função secundar o baliza, para evitar o roubo e o conseqüente sequestro simbólico da porta-estandarte. Com a mãe festeira, prodigiosa dançarina do miudinho —, estilo de dança comum nos batuques rurais da Bahia, em que se requebram os quadris enquanto os pés se movem de modo quase imperceptível, rentes ao chão —, o moleque aprendera a tocar pandeiro.

“Minha mãe gostava, porque eu dei para o candomblé, para a batucada, para a macumba”, recordaria ele, anos mais tarde. “Eu sempre me dediquei ao pandeiro porque tinha amor ao ritmo.”¹³

O garoto cresceu solto e de pés descalços pelas esquinas da Senador Pompeu. Não teve educação formal. Nunca frequentou o colégio. Seus poucos estudos se resumiram às páginas ilustradas do *Primeiro* e do *Segundo livro de leitura*, tomos iniciais de uma série de cinco volumes elementares organizados pelo professor, jornalista e músico Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho, conceituado autor de obras didáticas do período. Quem lhe ministrava o bê-á-bá era uma velha conhecida da família, dona Maria Josefa, que mal tinha tempo para cuidar das próprias obrigações domésticas e da respectiva filharada.¹⁴

O “aluno” nunca pareceu muito interessado em soletrar as frases da cartilha — “O dedo do papa”, “A pipa do bobo”, “A vela do bote” e outras platitudes do gênero, peculiares ao método fônico adotado pelo professor Felisberto. Bastava dona Josefa virar as costas para espiar o almoço no fogareiro e o menino se escafedia para tocar pandeiro lá fora.¹⁵

Por volta dos doze anos, além de acompanhar pelas ruas o palhaço Eduardo das Neves nas clagues do Circo Spinelli, João da Baiana começou a trabalhar no bairro de São Cristóvão, como ajudante de cocheiro no 2º Regimento de Artilharia, comandado por um dos frequentadores mais

distintos das festas e candomblés na casa de Tia Perciliana, o coronel Hermes da Fonseca — ele mesmo, o futuro marechal e presidente da República.¹⁶

No novo emprego de assistente de cocheiro, o garoto João da Baiana sempre arranjava uma forma de levantar algum dinheiro extra. Com a devida autorização do comandante, recolhia os cavalos velhos e imprestáveis aos rigores do serviço militar para vendê-los em leilões a cocheiros de praça. “Aqueles animais ainda duravam de dez a vinte anos, na base de purgantes e remédios”, recordaria João da Baiana.¹⁷

Aos quinze anos, já rapagão, o filho de Tia Perciliana mudou mais uma vez de trabalho. Foi contratado como carapina no estaleiro do Rio. No porto, depois de também carregar na cabeça muitas sacas de aniagem como estivador, ocuparia sucessivas posições subalternas e chegaria a fiscal de serviço. De dia, pegava cedo no serviço e, à noite, se esbaldava na festa. Não à toa, passou a ser requisitado para todos os fugangás da região: ninguém tocava pandeiro igual a ele.

João da Baiana era especialista também em outro tipo característico de percussão: o prato-e-faca — que consiste em arranhar de forma cadenciada a lâmina de uma faca de metal na borda de um prato esmaltado. Mais uma vez, quem o iniciou nos segredos da arte foi a mãe. Ela a aprendera, por seu turno, nas velhas rodas de batuque rural do Recôncavo, onde o “instrumento” era uma prerrogativa reservada majoritariamente às mulheres.¹⁸

O ritmista João da Baiana tornou-se presença garantida na festa anual de Nossa Senhora da Penha. “Toda gente sabe que a Festa da Penha foi sempre a poesia do catolicismo, perturbada pelo delírio de Baco”, ironizava a revista satírica *O Malho*.¹⁹ Nos domingos de outubro, mês consagrado à santa, a Central do Brasil e a companhia Leopoldina precisavam colocar trens adicionais, com preços reduzidos, partindo a cada dez minutos dos principais subúrbios da cidade, para poder dar conta do grande movimento de passageiros a caminho da estação da Penha.²⁰

A polícia montava um esquema especial de vigilância, deslocando pelotões de cavalaria, ampliando o número de praças e fazendo prisões preventivas a rodo, sob a justificativa de evitar os sarilhos registrados a cada nova edição da quermesse.

Os alegres romeiros que saltaram dos comboios da Leopoldina Railway espremiavam-se na plataforma do festivo arraial, ondulavam-se e escoavam-se pelo pequeno portão de saída, onde um grupo de agentes de segurança, tomados de um formidável excesso de policiamento, apalpavam e revistavam os romeiros[.]

descrevia a *Gazeta de Notícias*.²¹

Em um desses domingos de outubro, a caminho da Festa da Penha, João da Baiana se viu abordado por um policial de maus bofes. O código penal em vigor, datado de 1890, trazia um capítulo inteiro, com seis detalhados artigos, destinado a coibir o chamado “crime de vadiagem”. Segundo a letra da lei, seria declarado vadio todo aquele sem “profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida”. A nova legislação entrara em vigor apenas dois anos após a abolição, quando milhares de negros, recém-libertos de seus senhores, não possuíam a devida qualificação profissional e, por isso, estavam à margem do mercado de trabalho. Os implicados na “Lei da Vadiagem” ficavam sujeitos à prisão por um mês e, findo o prazo, ao sair da cadeia, eram obrigados a firmar o compromisso “de tomar ocupação dentro de quinze dias”.²² A simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vagabundagem. Como provou possuir emprego fixo, João da Baiana não foi recolhido à delegacia. Mas, para seu desconsolo, teve apreendido o pandeiro de estimação.²³

Por causa disso, decidiu não acompanhar os amigos em um convescote programado para aqueles dias em Laranjeiras, na mansão do senador Pinheiro Machado. Sem seu pandeiro, não seria ninguém, imaginou João. Nada teria a fazer por lá. Na data acertada, desapareceu. Fez imensa falta, pois, tão logo soube do motivo da ausência, o líder do Partido Republicano Conservador mandou-lhe um recado. Corresse no dia seguinte ao seu gabinete, na sede do Senado, o Solar do Conde dos Arcos. O músico atendeu

ao chamado e foi recebido em pleno horário de expediente parlamentar, quando o senador lhe indagou sobre onde poderia mandar encomendar um novo pandeiro para lhe dar de presente.

João da Baiana, radiante, indicou a loja Ao Cavaquinho de Ouro, especializada em instrumentos musicais. O estabelecimento funcionava na rua da Carioca, mas com o Bota-abaixo e as obras de alargamento da via tinha sido transferido para a rua da Alfândega. Diante da informação, o senador rabiscou um bilhete para João da Baiana o entregar no balcão da loja, orientando o vendedor a gravar a mensagem no corpo do melhor pandeiro à venda: “A minha admiração, João da Baiana — Senador Pinheiro Machado”.²⁴

Depois desse dia, nenhum meganha se atreveu a confiscar de novo o pandeiro do filho de Tia Perciliana. “Ainda tenho o pandeiro em casa, mas não toco mais”, diria João da Baiana em entrevista, decorridos cerca de setenta anos do episódio. O instrumento, a essa altura, estava com o couro gasto, o aro de madeira remendado com esparadrapo e as platinelas oxidadas.

“É uma relíquia, um troféu”, vangloriava-se.²⁵

O pandeiro de João da Baiana, oferecido por Pinheiro Machado e transformado em uma espécie de salvo-conduto, expressava toda a complexidade da convivência entre as elites sociais e os músicos populares. Por um lado, havia a enorme carga de preconceito inerente ao novo modelo civilizatório do urbanismo positivista. Por outro, os diversos pontos de contato cotidiano entre “os de cima” e “os de baixo” possibilitavam não apenas uma efetiva rede de proteção contra a violência policial. Também inauguravam novas oportunidades profissionais, no âmbito da embrionária indústria de diversões no país. Os cafés-concertos, cinematógrafos, salões de dança e teatro de variedades, que vinham ajudando a cristalizar novos gostos e hábitos na vida urbana carioca, estavam à caça de jovens talentos.²⁶

E talento era o que não faltava àquela geração que viveu a época heroica da música brasileira.

“Aqui mora o sr. Pixinguinha?”, perguntou o representante de uma das mais famosas casas de espetáculos do Rio de Janeiro, o Cinematógrafo Rio Branco, ao bater à porta do velho flautista Alfredo Viana. “Eu queria falar com ele.”

“Sr. Pixinguinha?”, estranharam as irmãs do menino de apenas quinze anos e ainda de calças curtas. “É, tem um Pixinguinha, sim. Ele está soltando papagaio lá fora”, disseram.

O mensageiro saiu atrás do garoto e, apesar de surpreso com o pequeno calibre do destinatário, transmitiu o recado do qual era portador: “Trago aqui um pedido para o senhor comparecer ao Rio Branco, pois foi indicado para tocar flauta”.

“Eu?”, perguntou o moleque, incrédulo.²⁷

O susto de Pixinguinha fazia sentido. Mais citado na imprensa como Teatro Rio Branco, o cinematógrafo possuía uma atmosfera refinada, com lustres de cristal e as paredes do hall de entrada cobertas de espelhos. A capacidade da casa era de seiscentos espectadores, todos sentados nas cadeiras de encosto de palhinha e assento de couro. A programação habitual incluía os últimos lançamentos do cinema mudo e os mais concorridos espetáculos do chamado teatro de revista. Quem comandava a orquestra da casa era o maestro Paulino Sacramento. O regente estudara harmonia e contraponto no Instituto Nacional de Música, além de ser autor de uma série de composições para espetáculos de sucesso, algumas com libretos assinados por escritores do porte de Artur Azevedo e Bastos Tigre. Naquele momento, porém, Sacramento enfrentava um dilema.²⁸

O flautista oficial da orquestra, o aclamado Antônio Maria Passos, integrante do grupo da célebre pianista Chiquinha Gonzaga, comunicou ao maestro que não poderia comparecer a algumas das sessões de *Morreu o Neves!*, burleta de costumes em três atos com música de Raul Martins e libreto de Raul Pederneiras e Luís Peixoto, dois dos maiores teatrólogos do gênero (além de formidáveis caricaturistas).²⁹ A peça, apresentada em tripla sessão diária — às 19h30, 21 horas e 22h30 —, com vinte números musicais no programa, vinha provocando “colossais enchentes” de público, segundo

os jornais.³⁰ Os anúncios prometiam cenas hilariantes passadas em um cortiço (com “mulheres, capadócius, garotos, mata-mosquitos, rábulas etc.”), tudo acompanhado por um conjunto de choro, com o indispensável trio de violão, flauta e cavaquinho.³¹

Quando um aflito Paulino Sacramento comunicou à direção da casa estar com sérias dificuldades para encontrar um substituto à altura do experiente Antônio Maria Passos, alguém veio com a ideia de mandar chamar Pixinguinha para um teste. O autor da sugestão, o violonista Artur de Sousa Nascimento, o Tute, já vira muitas vezes o filho do velho Alfredo Viana tocar flauta — e garantia ser ele um fenômeno. Na falta de alternativas, sem tempo hábil para procurar outros candidatos ao posto, o sócio proprietário do Rio Branco, Cristóvão Guilherme Auler, concordou em ir à cata do tal Pixinguinha.³²

“É um fedelho!”, alarmou-se Auler, quando Pixinguinha chegou na sala de espera com suas calças curtas, tremendo de medo, segurando o estojo da flauta.³³

Pois o fedelho foi mandado para o salão de ensaios, onde seria apresentado ao maestro Paulino Sacramento, que o olhou com cara de espanto. Nisso, o hesitante Pixinguinha dirigiu-se ao lugar reservado, abriu a caixa da flauta, conferiu a partitura sobre o cavalete e, encabulado, começou a tocar. A tremedeira passou na hora. As desconfianças do regente, idem. Além de seguir sem dificuldades a pauta musical, o garoto arriscou uma série de improvisos, causando sensação entre os demais músicos.³⁴

“Esse menino é muito bom!”, exclamou um deles.³⁵

Pixinguinha foi de imediato contratado como flautista substituto. A plateia aprovou a mudança e divertiu-se a valer com os sons daquela flauta mágica, “sem vibratos, suavemente melodiosa”.³⁶

“Enquanto não afrouxar o sucesso da *Morreu o Neves!* não teremos no Rio Branco outra peça”, previa o colunista teatral do *Correio da Manhã*. “E quando será isso? Lá para as calendas gregas, com certeza”, sugeria.³⁷ “O cinema-teatro Rio Branco tem sido pequeno para conter a extraordinária concorrência que esta peça tem levado ao elegante teatrinho da avenida

Gomes Freire”, informava *A Imprensa*.³⁸ “É a peça da moda. Todo o Rio vai ao Rio Branco.”³⁹

Quando Antônio Maria Passos retornou semanas depois ao posto de flautista titular, a plateia já se viciara nos floreios do pequeno Pixinguinha. Da torrinhã do teatro, lugar reservado aos ingressos populares, os espectadores passaram a imitar, com a boca, algumas das variações introduzidas pelo substituto quando fugia à rigidez da partitura. Passos ficava irritado com a algazarra. Mas enfureceu-se mais ainda quando o maestro Sacramento decidiu dispensá-lo, para mandar chamar Pixinguinha de volta — e efetivá-lo na orquestra do Rio Branco.⁴⁰

O caçula Pixinguinha aprendera os primeiros rudimentos de música aos dez anos de idade. Dois dos treze irmãos mais velhos, Henrique e Léo, o ensinaram a tocar violão e cavaquinho. A família toda, na verdade, era extremamente musical. Outro de seus manos, Otávio — mais conhecido pelo apelido de China —, tinha uma singular voz de barítono e se entendia muito bem com as cordas de um pinho. Edith, a primeira das seis meninas, preferia o piano. O pai, funcionário público e flautista amador, ao perceber que o filho mais novo levava jeito para a flauta, começou a arrastá-lo para os bailes onde costumava tocar com amigos.

Em casa, a Pensão Viana, o menino gostava de ficar ouvindo as rodas promovidas pelos hóspedes que, todos os dias e a qualquer momento, se reuniam na sala de visitas para tomar cerveja preta e tocar choro. Depois das nove da noite, quando era mandado para a cama, continuava de ouvido atento, saboreando e procurando memorizar os sons que chegavam ao quarto, para tentar dedilhá-los sozinho no dia seguinte em sua flautinha amarela.

“Eu não dormia, não; ficava ouvindo aqueles chorinhos de que eu gostava tanto”, recordaria Pixinguinha.⁴¹

Um colega de repartição do velho Alfredo Viana, César Borges Leitão, tocador amador de bombardino, ofereceu-se para dar aulas ao garoto três ou

quatro vezes por semana. Mas as lições foram improdutivas. Em pouco tempo, o aluno já superara o mestre. Irineu de Almeida, o grande Irineu Batina, tomou para si a responsabilidade de prosseguir com o trabalho iniciado pelo professor improvisado. Foi quando Viana decidiu comprar uma flauta de respeito para o filho, uma transversal Barlassina & Billoro, importada da Itália ao custo de 600 mil-réis.⁴²

Pixinguinha aprendia rápido, e Irineu Batina logo o incluiu em seu grupo de choro, que se apresentava em bailes e casas noturnas. Não demorou a levá-lo para integrar a orquestra do rancho carnavalesco Filhas da Jardineira — onde o menino iria conhecer o porta-machado João da Baiana, de quem se tornaria grande amigo. Com treze anos, o mirrado Pixinguinha passou a tocar com o irmão China numa casa de chope do bairro boêmio da Lapa, a La Concha. Ali, teria o privilégio de fazer dupla com o pistom de Bonfiglio de Oliveira, instrumentista brilhante, onze anos mais velho, futuro trompetista da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro.⁴³

Por causa dos novos compromissos assumidos, o garoto foi deixando os estudos de lado. Começou a gazetear as aulas e, muitas vezes, era visto na choperia soprando a flauta vestido com o uniforme da escola. Por força do ambiente e da influência das novas amizades, começou a beber e a fumar precocemente, chegando em casa sempre meio zozzo ao amanhecer, após mais uma das intermináveis madrugadas de farra e trabalho.

“Toquei em tudo que foi cabaré”, recordaria Pixinguinha.⁴⁴

O fato de os companheiros músicos costumarem surrupiar, nessa hora, os galões de leite postos pelos vendedores na soleira das portas da vizinhança deu-lhe a inspiração para compor sua primeira música: a instrumental “Lata de leite”.⁴⁵

Ao longo da vida, Pixinguinha sempre definiria suas composições como “coisinhas simples”. Quando um dia lhe perguntaram qual o segredo para compor tantas obras-primas, ele responderia, modesto:

“Elas vêm, só isso.”⁴⁶

Nem todos tinham a sorte de ganhar alguns tostões com música, ainda que fazendo fundo musical para a clientela distraída dos cabarés e chopes-berrantes da cidade. Muitos artistas populares viviam no extremo miserê. Era o caso de Ernesto dos Santos, o Donga, e de João Pernambuco. Os dois andavam tão mal que, quando foram despejados do quarto da casa de cômodos onde moravam — a Chácara das Flores, na rua do Riachuelo, quase na esquina da rua do Resende —, toda a mudança deles coube em um carrinho de mão. Além do atraso do aluguel, o proprietário alegara que os demais inquilinos não conseguiam mais dormir com a cantoria de toda santa noite.

Donga e Pernambuco decidiram transformar a adversidade em festa. Postos na rua, empunharam os respectivos violões e, improvisando uma espécie de Carnaval fora de época, revezaram-se no transporte das quinquilharias até um novo endereço, a estalagem de um português, situada em um trecho mais adiante da Riachuelo. No caminho, os vizinhos foram se juntando ao grupo, atraídos pela música, auxiliando-os com a retirada dos cacarecos. Ao chegarem ao destino, porém, veio nova decepção. O sisudo lusitano não gostou de ver um bando de sujeitos barulhentos e com cara de fome chegando em comitiva para se instalar na propriedade. Não lhes permitiu ocupar a casa.⁴⁷ “Aqui vocês não ficam!”, sentenciou o gajo, que não se comoveu com a cantoria.⁴⁸

O único jeito foi Donga e Pernambuco se arrancharem em uma espécie de república para rapazes, no número 268 da mesma Riachuelo, habitação coletiva de “bons cômodos”, segundo os anúncios publicados pelo senhorio nos classificados do *Correio da Manhã*.⁴⁹ O local, um pardieiro, viraria com isso ponto de encontro obrigatório tanto de músicos experientes, como Sátiro Bilhar e Irineu Batina, como de jovens promissores, a exemplo dos seus novos moradores.⁵⁰

Filho da mãe de santo, quituteira e rancheira Tia Amélia, nascido em um Sábado de Aleluia, Donga fora criado junto ao universo dos terreiros de candomblé, das rodas de batuque e dos desfiles de ranchos. Assim como João da Baiana, quando pequerrucho saíra no Carnaval empunhando a

machadinha no Dois de Ouro. Começara ainda menino tocando cavaquinho, de ouvido, para depois passar ao violão, aos dezessete anos, como aluno de Quincas Laranjeira, um dos principais instrumentistas da orquestra do Ameno Resedá. Quando ele e João Pernambuco começaram a morar sob o mesmo teto, surgiu a ideia de convocarem alguns dos muitos amigos em comum para formar um grupo musical.⁵¹

João Pernambuco trocara o ofício de calceteiro por um emprego menos árduo, o de contínuo numa escola, após conseguir uma infalível carta de recomendação do senador Pinheiro Machado.⁵² Corria o ano de 1913, e o violonista emplacara uma vitoriosa parceria com Catulo da Paixão Cearense: a embolada “Cabôca de Caxangá” — composta sobre motivo do folclore nordestino, mas registrada como sendo de autoria exclusiva de Catulo, sem menção ao parceiro, que não recebeu nenhum cobre pela obra. A resposta do público à melodia pontilhada e ao refrão pegajoso (“Cabôca de Caxangá/ Ó flor morena vem cá”) foi tão calorosa que a música rendeu inúmeras paródias e inspirou um espetáculo de revista homônimo. Gravada por Eduardo das Neves e Bahiano para a Casa Edison, a embolada — classificada no selo do disco como “Batuque sertanejo” — converteu-se no maior sucesso do Carnaval carioca do ano seguinte.⁵³

João Pernambuco aproveitou o rebuliço em torno da composição para viabilizar o pretendido conjunto musical, batizado, de modo oportuno, como Grupo do Caxangá. Para fazer jus à denominação, os músicos passaram a adotar codinomes sertanejos e a se apresentar caracterizados, com calças de batinha curta, sandálias de couro, lenços coloridos no pescoço e chapelões de palha de abas viradas para cima, ao estilo dos cangaceiros. João Pernambuco passou a ser o “Guajurema”. Donga, o “Zé Vicente”. Pixinguinha, que não rejeitava uma patuscada, aceitou o convite para fazer parte da trupe e virou “Chico Dunga”.⁵⁴

Numa das primeiras formações, que desfilou com máscara e barba postiça no Carnaval de 1914, contavam-se ainda Henrique Manuel de Sousa, o “Mané Francisco”; Nola, o “Zé Porteira”; Caninha, o “Mané do Riachão”;

Osmundo Pinto, o “Inácio da Catingueira”; e Raul Palmieri, o “Zeca Lima”.⁵⁵ A crônica carnavalesca do Rio de Janeiro aprovou a novidade.

“Dizer o que os rapazes desse belo grupo fizeram ontem na avenida é quase que impossível”, salientou o *Jornal do Brasil*. “Basta dizer que conseguiram atrair a atenção e simpatia do povo, que os aplaudiu com entusiasmo. [...] Pernambuco, que é a alma do grupo, mais uma vez fez prodígios com o seu violão.”⁵⁶

O sucesso foi tamanho que, em 1915, o escritor e jornalista Afonso Arinos — um dos visitantes mais costumeiros das rodas de música na república da rua do Riachuelo — convidou o líder do grupo, João Pernambuco, para se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, ao final de um ciclo de conferências sobre temas folclóricos patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística.⁵⁷

Animado pelo êxito de “Cabôca de Caxangá” e pelos primeiros trocados que começaram a lhe pingar no bolso, João Pernambuco logo tratou de recolher outra melodia do folclore nordestino. Adaptada por ele, acrescida dos versos plangentes de Catulo da Paixão Cearense, a canção seria gravada pelo palhaço Eduardo das Neves e imortalizada na história da música popular brasileira com o título de “Luar do sertão” (“Não há, ó gente, ó não/Luar como este do sertão”) — e, a exemplo do sucesso anterior, registrada apenas sob o nome de Catulo.⁵⁸

O Rio de Janeiro parecia ter descoberto um sôfrego apetite pelos motivos folclóricos. Tudo lançado por Catulo na praça se transformava em cartaz instantâneo. Para aproveitar os ventos a favor, ele escreveu a toque de caixa uma burleta de costumes sertanejos, *O marrueiro*, redigida em parceria com o poeta e jornalista maranhense Inácio Raposo. Com o texto pronto nas mãos, os dois não encontraram dificuldades para vender os direitos de exibição à companhia do empresário Paschoal Segreto — um italiano bigodudo que chegara ao Brasil aos quinze anos, trabalhara como pequeno jornaleiro e se tornara um dos principais administradores de cinemas, parques de diversões, casas noturnas e teatros da capital federal.⁵⁹

O *marrueiro*, apresentado no Teatro São José, na praça Tiradentes, foi incensado pela crítica e aclamado pelo público. Em três atos, com partitura de Paulino Sacramento, o libreto narrava a previsível história de um tocador de viola apaixonado pela filha de um rico fazendeiro. Na rapsódia sertaneja do musical, havia lugar assegurado para cenas de duelos de cantadores, festas da padroeira e leilões de quermesse, assim como para personagens característicos como o coronel matuto, o padre festeiro, o médico de roça e os indefectíveis jagunços. Na cena final, o violeiro roubava a mocinha e fugia com ela pelo rio São Francisco a bordo de uma canoa.

“Os descantes e desafios entre os violeiros são de uma alegria comunicativa”, enalteceu *O Paiz*.⁶⁰ O espetáculo ultrapassou a marca histórica de cem apresentações consecutivas, e na hora dos aplausos, após as primeiras semanas de sucesso, a plateia passou a exigir a presença de Catulo no palco.⁶¹

O diretor cênico, Eduardo Vieira, tomou então uma decisão inusitada. Decidiu chamar o próprio poeta para viver o papel do herói violeiro. Em circunstâncias normais, Catulo da Paixão Cearense, baixinho, orelhudo, nariz adunco e já meio calvo, não convenceria ninguém no papel de galã. Mas o público queria vê-lo interpretar, de viva voz, as canções de *O marrueiro*. Astuto, Catulo aproveitou a ocasião para intercalar cada ato com composições alheias ao repertório original da peça, incluindo as inevitáveis “Cabôca de Caxangá” e “Luar do sertão”.⁶²

Além das duas favoritas do público, outra canção — esta, sim, incluída no libreto — constava sempre entre as mais pedidas no instante do bis:

Olha a rolinha

Sindô, Sindô

Mimosa flor

Sindô, Sindô

Presa no laço

Do meu amô.⁶³

O estribilho era grudento como a brilhantina Mila, que prometia fixar e dar nova vida aos cabelos dos cavalheiros sem deixá-los com cheiro de petróleo.⁶⁴ Mais uma vez, a parceria entre Catulo e João Pernambuco rendeu um espetáculo de revista homônimo — *Olha a rolinha* — e uma avalanche de paródias. E, como quase tudo no Rio de Janeiro já orbitava em torno do Carnaval, repetiu-se o fenômeno: o refrão se tornou a grande febre do período momesco seguinte.⁶⁵

“Este ano também temos, no Carnaval, uma nova moda: a da ‘*Olha a rolinha*’”, confirmou *O Paiz*.

No meio da estonteante animação carnavalesca do Rio, que é, sem dúvida, a cidade mais carnavalesca do mundo, o *mot-d'ordre* passou a ser o “*Olha a rolinha*”, a que pelos jeitos está reservado um sucesso ultrarruidoso, incomparável, em que o próprio *Guarani*, de Carlos Gomes, fica a perder de vista.⁶⁶

O micróbio da nova epidemia musical, porém, nada tinha de novo. Era a variante de uma velha cantiga popular infantil, incluída na obra *Folclore pernambucano*, antologia organizada cinco anos antes pelo jornalista, advogado e historiador recifense Pereira da Costa.⁶⁷ O *Almanaque do Tico-Tico*, publicação destinada a crianças, já publicara o refrão, em 1911, acompanhado de partitura e tudo o mais, em versão mais tradicional:

Olha a rolinha
Doce, doce
Caiu no laço
Doce, doce
No nosso amor
*Doce, doce.*⁶⁸

Além da ligeira mudança em alguns versos básicos, a repetição “doce, doce” era ouvida e cantada, por uns, como “sindô, sindô”; por outros, ainda, como “sinhô, sinhô”. Das antigas cirandas infantis, a rolinha voara para a viola de Catulo da Paixão Cearense e, dela, para a melopeia das ruas do Rio. Bateu asas na praça Tiradentes, planou pelos logradouros do centro,

sobrevoou a zona portuária e, um dia, pousou em um batuque no fundo do quintal de Tia Ciata.

Ninguém podia imaginar o barulho que, depois disso, a inocente rolinha iria fazer.

4. Tomara que tu apanhes

O jornalista Francisco Guimarães, do *Jornal do Brasil*, flanava pela rua do Ouvidor quando parou para cumprimentar Mauro de Almeida, colega de *A Rua*, que vinha no sentido contrário. Mais conhecidos pelos respectivos pseudônimos — Vagalume e Peru dos Pés Frios —, ambos escreviam sobre o mesmo universo e ambiência de predileção: a fauna noturna dos clubes suburbanos, palcos baratos, tabernas, casas de chope e cafés-concertos da Lapa e da área central da cidade.¹

Apesar de concorrentes diretos, as afinidades estabeleceram indisfarçada cumplicidade entre Vagalume e Peru. Nem mesmo o fato de o primeiro ser simpatizante do Clube dos Democráticos e o segundo, admirador dos Fenianos tinha sido capaz de suscitar rixas ocasionais entre eles. Mulatos, boêmios, oriundos de famílias pobres e notórios carnavalescos, costumavam trocar e dividir informações sobre a área de interesse em comum. Como era início de janeiro, havia dias não tratavam de qualquer outro assunto em suas popularíssimas colunas: os preparativos dos desfiles dos blocos, ranchos e grandes sociedades para o próximo Carnaval.²

Qual viria a ser, especulavam, o grande sucesso da folia em 1917? Qual música viria desbancar a esdrúxula “Minha Caraboo” (“Ó minha Caraboo/ Dou-te meu coração/ És a minha paixão/ Para mim só tu”), versão livre para um *one-step* norte-americano de Sam Marshall (“*Sweet little Caraboo/ I’m in love with you...*”), mania dos bailes cariocas do ano anterior? Nas batalhas de confetes, só outras duas composições tinham conseguido rivalizar em

popularidade com aquela excentricidade importada: a toada nordestina “Meu boi morreu” (“O meu boi morreu/ Que será de mim/ Manda buscar outro/ Ó maninha/ Lá no Piauí”) e a valsa melodramática “Pierrô e Colombina” (“Se em todo o Carnaval/ Não conseguir ao menos/ Seu rosto fitar/ Palavra de Pierrô/ Eu juro me matar!”). O ecletismo demonstrava não existirem ainda um estilo musical carnavalesco definido e, muito menos, alguma fórmula pronta para arrebatá-lo o gosto popular.³

Dessa vez, porém, o Peru dos Pés Frios arriscava um palpite. Apontando para o lado, disse a Vagalume: “Aqui tem o Donga, é nosso irmão, é do cordão, é igual. Tem direito a continência com marcha batida”.

“Que deseja o sr. Donga?”, perguntou o colega de imprensa, sempre à cata de assuntos para a página diária.

“Acabo de compor um tango-samba carnavalesco, denominado ‘Pelo telefone’, com letra de Mauro”, respondeu o próprio Donga.⁴

Tango-samba? Que diabos seria aquilo?

Costumava-se chamar de “tango brasileiro” uma variante do maxixe, estilo de música de andamento rápido surgida com a fusão de elementos rítmicos e melódicos do lundu, da habanera e da polca. O saracoteio coreográfico do maxixe — dançado por pares enlaçados, com muito remelexo, entrelaçamento de pernas, requebros e jogos de cintura — ganhara os salões de dança, subira os palcos do teatro de revista e virara uma mania nacional, a despeito da grita dos moralistas, que o tinham na conta de uma desavergonhada indecência.⁵

Quanto à palavra “samba”, embora continuasse a ser um sinônimo de festa e bailado popular, já existia certa tendência a associá-la às rodas de batuque onde pontificava o chamado “partido-alto”, gênero no qual os integrantes se revezam em desafios de versos muitas vezes produzidos no calor da hora, intercalados por um estribilho fixo. Dessa forma, ao propalar o lançamento de um tango-samba, Donga estaria acenando com uma presumida junção entre o rebuliço libertino do maxixe e a estrutura dos improvisos entoados nos terreiros das tias baianas.

Vagalume tomou nota da novidade. No dia seguinte àquele encontro fortuito na rua do Ouvidor, anunciou pelo *Jornal do Brasil*: “Pelo telefone” prometia, em breve, dar muito o que falar.

“Vai ser o sucesso carnavalesco deste ano”, profetizou.⁶

Donga traçou a estratégia nos mínimos detalhes. Mais de dois meses antes, em 25 de outubro de 1916, fizera uma primeira audição de “Pelo telefone” à imprensa, no pequeno Cinema Teatro Velo, na rua Haddock Lobo, na Tijuca. A repercussão tinha sido mínima. Quase ninguém, na ocasião, dera trela para o caso. Apenas o amigo Mauro de Almeida o divulgou, em uma notinha mixuruca de pé de página em *A Rua*.⁷

Donga pouco se importou. Tratara-se apenas de cumprir uma formalidade — apresentar a obra em público, sem sofrer contestações de terceiros — para poder reclamar os direitos de propriedade autoral em seu nome. Em 20 de novembro, correu à sede da Biblioteca Nacional e registrou a partitura para piano de “Pelo telefone”, declarando-se na ocasião o único autor da melodia.⁸

Em seguida, Donga mandou imprimir cópias da partitura e, em vez de vendê-las, como seria normal, distribuiu-as de graça às principais fanfarras, charangas e bandas militares da cidade. No cabeçalho, acima do título, fez constar a observação: “Dedicado aos carnavalescos Peru e Morcego”. Equivalia a um certificado de compadrio com dois grandes expoentes da vida boêmio-cultural da cidade.

Após a nota simpática publicada por Vagalume no *Jornal do Brasil*, Donga fez correr pelas demais redações a notícia de que a melodia estava para receber a letra prometida por Mauro de Almeida. De uma só tacada, conseguira o aval dos principais cronistas carnavalescos da cidade — Peru, citado como seu parceiro, e Vagalume, o primeiro a apostar no sucesso da música — e ainda associar a composição ao nome do folião-símbolo do Rio de Janeiro, Norberto do Amaral Júnior, o Morcego.⁹

Quando a imprensa passou a divulgar a informação de que a letra estava para ser lançada, boa parte dos cariocas já conhecia a versão instrumental da música, executada nas retretas dominicais dos parques e praças públicas do Rio, inclusive com a orquestração das bandas oficiais do Corpo de Bombeiros, do 3º Regimento do Exército e do batalhão de infantaria da Marinha.

“A letra, da lavra do Peru, estará à venda dentro de poucos dias”, anunciou *O Imparcial*, em 17 de janeiro, alimentando a expectativa.¹⁰

Dois dias depois, na grande comemoração pelo quinquagésimo aniversário de fundação dos Democráticos — um baile na sede do clube com a presença de figuras da mais alta sociedade —, o público presente exigiu que os músicos tocassem “Pelo telefone”. No *Jornal do Brasil*, Vagalume comentou: “Foi o sucesso da noite”. Até as seis horas da manhã, a música teria sido executada dez vezes ao longo da festa.¹¹

A três semanas do Carnaval, enfim, os grandes jornais cariocas estamparam a tão esperada letra, atribuída a Mauro de Almeida. “Admirem a beleza!”, exclamou *O Paiz*.¹² “Canta, canta, minha gente, canta que a coisa é mesmo boa de verdade”, concordou *O Imparcial*.¹³

A rigor, os versos mais se assemelhavam a uma colcha de retalhos sem pé nem cabeça, uma sequência de oito estrofes desconexas entre si, embaralhando quadrinhas e sextilhas de rimas sem padrão.¹⁴

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

*Ai! Ai! Ai!
É deixar mágoas pra trás
Ó rapaz
Ai!, Ai! Ai!
Fica triste se és capaz
E verás*

*Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço*

*Ai, se a rolinha
Sinhô, sinhô
Se embaraçou
Sinhô, sinhô
É que a avezinha
Sinhô, sinhô
Nunca sambou
Sinhô, sinhô*

*Porque este samba
Sinhô, sinhô
De arrepiar
Põe perna bamba
Sinhô, sinhô
Mas faz gozar*

*O Peru me disse
Se o Morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse e não disse*

*Ai! Ai! Ai!
Ah! Está o canto ideal
Triunfal
Viva o nosso Carnaval
Sem rival*

*Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno só habitado*

*Queres ou não
Sinhô, sinhô*

Vir pro cordão
Sinhô, sinhô
E ser folião
De coração
Sinhô, sinhô...¹⁵

Ninguém se importou com o nonsense da letra quando os versos daquela bricolagem musical — na qual não faltou a folclórica rolinha sertaneja — foram acoplados à melodia que já tinha caído nas graças dos foliões. A Casa Edison não perdeu tempo. Fez duas gravações quase simultâneas de “Pelo telefone”: uma instrumental, executada pela Banda Odeon; outra cantada, na voz de Bahiano. Ambas, como se costumava dizer, tocaram até furar o disco.¹⁶

Em nenhum dos dois arranjos, porém, restara a mais leve sombra da sonoridade percussiva das rodas de partido-alto. Nada de tambores, nenhum acompanhamento de palmas. Uma alteração que podia ser atribuída às limitações do método mecânico de gravação, que exigia orquestrações consideradas mais “limpas” e com ênfase em instrumentos de sopro, de maior volume sonoro. Na versão da Banda Odeon, prevaleciam os metais típicos das fanfarras militares. No registro de Bahiano, a dupla de violão e cavaquinho fazia fundo a uma saliente clarineta. Chegada a era da reprodutibilidade técnica, o tipo de música nascida nos terreiros das tias baianas perdia o seu caráter de improvisado e submetia-se às primeiras normatizações fonográficas.¹⁷

O selo do primeiro disco creditava a autoria somente a “E. Santos (Donga)” e não fazia menção ao nome de Mauro de Almeida. O do segundo citava apenas o intérprete, sem fornecer informações sobre os autores. Nos dois casos, como era de praxe, vinha logo abaixo do título, entre parênteses, a indicação do gênero musical.

Em vez de tango-samba, como anunciado por Donga a Vagalume, estava escrito simplesmente “*samba*”.¹⁸

Não era a primeira vez que isso acontecia. Embora a música “Pelo telefone” seja considerada o marco fundador do gênero, outras composições gravadas antes dela já traziam o nome “samba” impresso no selo. Um garimpo nos acervos e nos catálogos de lançamentos do então rudimentar mercado fonográfico brasileiro indica que, desde 1902, quando teve início a prensagem das bolachas de cera no país, pelo menos cerca de outras vinte músicas — algumas sem informações de autoria, sem crédito para os respectivos intérpretes e, em especial, sem a data exata da gravação — foram classificadas como tal pelas casas gravadoras.

Era o caso de “Descascando o pessoal”, “Urubu malandro”, “A viola está magoada”, “Moleque vagabundo”, “Chora, chora, choradô”, “Janga” e “Samba roxo”, lançadas entre 1912 e 1914 pela Odeon; “Michaela”, “Quando a mulher não quer” e “No samba”, saídas entre 1908 e 1912 pela Columbia; “Em casa de baiana”, distribuída pela Casa Faulhaber entre 1910 e 1913; além de “Flor do abacate”, “Samba do urubu”, “Samba do pessoal descarado”, “Vadeia caboclinha” e “Samba dos avacalhados”, do selo Phoenix, todas anteriores a 1915.¹⁹

Em última análise, a maioria dessas músicas não se tratava propriamente de sambas — pelo menos, não no arranjo com que foram gravadas e muito menos no sentido hoje atribuído ao gênero. Algumas estavam mais para o choro, outras para o maxixe ou para o jongo, outras, ainda, se assemelhavam a emboladas e toadas nordestinas. Nenhuma delas, de todo modo, teve maiores repercussões quando de seus respectivos lançamentos.

“Pelo telefone” não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba — do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. Ao registrá-la individualmente, preocupou-se em estabelecer o direito de autoria sobre uma composição coletiva e de matriz folclórica, em

um tempo no qual apropriações desse tipo eram a regra e o plágio em música não constituía sequer um delito de ordem moral.²⁰

Isso, pelo menos, até aparecerem, para desconsolo de Donga, outros bambas reclamando para si a primazia de serem os verdadeiros criadores de “Pelo telefone”.

No dia 2 de fevereiro de 1917, quando faltavam apenas dezoito dias para o Carnaval, estreou no Teatro São José um espetáculo de revista assinado pela dupla Carlos Bittencourt e Luís Peixoto. *Três pancadas* contava a história de um trio de doidos varridos e fugitivos do hospício em uma Segunda-Feira Gorda para constatar que, naquele dia, qualquer carioca parecia bem mais biruta do que eles.²¹

No palco, a cantora, atriz e vedete Júlia Martins (que gravara “Cabôca de Caxangá” em dueto com o palhaço Eduardo das Neves) fazia a plateia vir abaixo ao cantar o fenômeno musical do momento, “Pelo telefone”, numa interpretação cheia de requebros e dengos — e com letra bem diferente daquela lançada em disco por Bahiano:

O chefe da polícia

Pelo telefone

Mandou me avisar

Que na Carioca

Tem uma roleta

para se jogar

Ai, ai, ai

O chefe gosta da roleta

Ó maninha

Ai, ai, ai

Ninguém mais fica forreta

Ó maninha

Chefe Aurelino

Sinhô, sinhô

É bom menino

Sinhô, sinhô
Faz o convite
Sinhô, sinhô
Pra se jogar
Sinhô, sinhô
De todo jeito
Sinhô, sinhô
O bacará
Sinhô, sinhô...²²

Nessa versão, que arrancou gargalhadas do público, o alvo era facilmente identificável: o chefe de polícia do Rio de Janeiro, Aurelino Leal. Em outubro do ano anterior, ocorrera uma cena de sangue em um dos clubes sociais mais esnobes da cidade, o Palace, localizado na avenida Rio Branco. Na ocasião, um dos crupiês tinha atirado à queima-roupa em um frequentador da casa, dando ensejo a uma batida policial. A diligência resultara em azedo bate-boca entre um comissário e o proprietário do Palace, quando este reclamou do tratamento dispensado pelos policiais aos seus clientes — “cavalheiros de alta reputação social”.²³

O protesto do dono do clube foi tratado em tom de escárnio pelo jornal *A Noite*, que vinha desenvolvendo campanha sistemática contra a jogatina praticada nos chamados “clubes chiques” do Rio. Cobrado a respeito pelo jornal, Aurelino determinou a apreensão de todo e qualquer material relativo à prática de jogos de azar no Palace. Os diretores de clubes similares deveriam ser notificados e intimados a fechar as portas.

“Oficie-se ao delegado do distrito, ordenando-lhe que lavre auto de apreensão de todos os objetos”, escreveu o chefe de polícia no despacho. “Antes de se lhe oficiar, comunique-se-lhe esta minha recomendação pelo telefone oficial”, ressaltou.²⁴

A galhoifeira carioca não perdoou a alegada dubiedade do texto. A determinação de Aurelino Leal para que, junto a qualquer providência, houvesse um contato telefônico prévio foi entendida como um subterfúgio a

fim de serem dadas, em particular, instruções mais brandas e inadequadas para ficarem registradas em um documento público.

Era disso que tratava a versão sarcástica cantada no teatro por Júlia Martins, atribuindo ao chefe da polícia uma atitude de conivência com os exploradores dos jogos de azar. Ao mesmo tempo, a letra fazia alusão a episódio anterior, ocorrido em 1913, quando repórteres de *A Noite* instalaram uma roleta e um pano verde numerado a poucos metros da sede do jornal, no largo da Carioca, acompanhados de um cartaz escrito à mão: “O jogo é franco”. O objetivo tinha sido ridicularizar o antecessor de Aurelino Leal no cargo de chefe da polícia, Belizário Távora, também considerado leniente com o jogo.

“O Rio está transformado num Mônaco licencioso e despudorado, onde as máquinas caça-níqueis são de uso corrente e onde os pinguelins e as roletas estão armados audaciosamente com o pleno assentimento e consentimento da polícia”, bradara o jornal fundado por Irineu Marinho — pai do futuro jornalista e empresário de comunicações Roberto Marinho.²⁵

A versão cantada por Júlia Martins no Teatro São José não agradou em nada a Aurelino Leal. Ele exigiu que a composição fosse excluída do espetáculo ou executada com a letra fornecida por Donga aos jornais. Incômodo semelhante se deu com Eduardo das Neves. Diante da popularidade da música, o palhaço-cantor decidira incluí-la em suas apresentações. De imediato, foi advertido por um circunspecto agente da lei de que aquela canção, associando o nome do digníssimo chefe de polícia às roletas, não poderia constar do repertório.²⁶

A interdição policial só aumentou o já enorme interesse popular pela música, fazendo os foliões adotarem a variante na hora de cantarolá-la nas ruas. Até hoje existem dúvidas se essa letra era uma mera paródia, como muitos imaginam, ou se era de fato a original, autocensurada por Donga quando este precisou divulgá-la na imprensa.²⁷

As controvérsias em torno da música atingiram o ápice quando, em 4 de fevereiro, dois dias depois de Júlia Martins cantá-la no Teatro São José, o

Jornal do Brasil publicou uma pequena nota alertando o público de que “Pelo telefone” não seria uma criação de Donga, mas obra de produção coletiva e comunitária, justaposição de trechos compostos em uma roda de partido-alto — o que, no mínimo, serviria para explicar o caráter de colagem musical dos versos. Os autores, segundo a nota, seriam Tia Ciata; o genro desta, Germano Lopes; Hilário Jovino Ferreira e João da Mata, morador do morro de Santo Antônio. O arranjo original, informava-se, teria sido feito por Sinhô.²⁸

A advertência publicada no jornal incluía uma paródia mordaz:

*Pelo telefone a minha boa gente
Mandou me avisar!...
Que o meu bom arranjo era oferecido
Para se cantar!...*

*Ai! Ai! Ai! ... leve a mão
À consciência!...
Meu bem,*

*Ai! Ai! Ai! ... porque
Tanta presença!...
Meu bem!*

*Ó que caradura de dizer nas rodas
Que este arranjo é teu?...
É do bom Hilário e da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu!...*

*Tomara que tu apanhes
Para não tornar a fazer isso,
Escrever o que é dos outros,
Sem olhar o compromisso.²⁹*

Antes mesmo de ser questionado a respeito, Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios, saiu em defesa própria. Não tinha nada com aquele banzé. “Não sou o autor dos versos do samba carnavalesco ‘Pelo telefone’”, disse, em carta à imprensa. “Não sou o tal autor”, insistiu, “mas tão só o arreglador”,

esclareceu. “Algumas daquelas estrofes já andaram por aí no canto popular, arreglei-as para que pudessem ser cantadas com a música que me fora oferecida e ao Morcego; só isso”, admitiu. “A César o que é de César, ou melhor, ao povo a sua rolinha, que é mais sua do que minha.”³⁰

Donga, por seu turno, não tratou de se explicar. “Não quero conversa com ninguém sobre o caso”, afirmava. “Não vou descer até essas mesquinhas”, dizia, encerrando o assunto.³¹

Como único beneficiário legal dos direitos sobre a obra, Donga ignorou a grita geral e fechou-se em silêncio — só quebrado meio século depois, quando o cantor, compositor, radialista, musicólogo e pesquisador Henrique Foréis Domingues, o Almirante, trouxe de novo à baila a polêmica em torno da apropriação privada de uma composição coletiva. Almirante, pelos jornais, cobrou os benefícios retroativos à família de Mauro de Almeida, embora o próprio já houvesse admitido ter sido apenas o “arreglador” dos versos.³²

Em vez de aproveitar a oportunidade para tirar a questão a limpo, Donga provocou um pouco mais de marola ao adicionar outro personagem à intrincada história. Disse que teria recebido a letra de “Pelo telefone” pelas mãos de Didi da Gracinda, um dos frequentadores históricos da casa de Tia Ciata. Jamais se autoproclamara dono dos versos, declarou, pois registrara apenas a partitura na Biblioteca Nacional. Quanto ao fato de as gravações originais não terem feito referências aos demais autores, foi irônico: “Nunca desempenhei a função de redigir as etiquetas de disco da Casa Edison”, alegou.³³

Indiferentes ao debate, muitos oportunistas aproveitaram o êxito de “Pelo telefone” para tirar uma lasquinha em benefício próprio. A Casa Viúva Guerreiro & Cia., estabelecida na rua Sete de Setembro, 169, passou a comercializar a partitura de “Rolinha, baratinha & cia.,” pastiche atribuído a uma certa Maria Carlota da Costa Pereira, enquanto um incógnito J. Menra registrou os direitos sobre “Ai, si a rolinha, Sinhô, Sinhô”, proclamada em anúncio do *Jornal do Brasil* como “o tango de mais sucesso no Carnaval, com os versos [de] ‘Pelo telefone’, à venda na rua da Carioca, 48”.³⁴ Os

jornais noticiaram ainda o lançamento de um “saltitante samba carnavalesco” intitulado “Pelo telégrafo”, de Miguel Neves,³⁵ e de “Chefe da folia no telefone”, de Carlos A. Lima.³⁶

Até a cervejaria Brahma se valeu da onda para lucrar alguns milhares de réis a mais, utilizando a música nos anúncios de uma de suas marcas mais populares, a Fidalga: “O chefe da folia/ Pelo telefone/ Mandou me dizer/ Que há em toda parte/ Cerveja Fidalga/ Pra gente beber!”³⁷

O Grupo do Caxangá não poderia ficar de fora de todo aquele alarido e incluiu “Pelo telefone” em suas apresentações públicas. Com nova formação, ampliada para quinze integrantes — entre eles o poeta, compositor e músico Jaime Ovalle, que adotou o cognome de Zé Mola —,³⁸ o conjunto seguia sob a batuta de Donga, João Pernambuco e Raul Palmieri, o trio à frente de um time afiadíssimo de violões, cavaquinhos, ganzá, maracá e trombone.

Os ensaios eram realizados na rua Senador Eusébio, 44, na sede da legendária Kananga do Japão, casa noturna cujo nome fora inspirado em um perfume homônimo — “água extraída das flores do *Pirus japonica*, tendo sido adotada por toda a sociedade elegante”, conforme anunciava a importadora Rigaud & Cia.³⁹ Apesar do elitismo sugerido pela propaganda, a fragrância era a mais concorrida entre as prostitutas estrangeiras que borboleteavam pela zona portuária do Rio de Janeiro.⁴⁰

Imagine-se um local onde se podia dançar a noite inteira, ouvir boa música, entornar barris inteiros de cerveja e, ainda por cima, dar de cara, a qualquer momento, com Pixinguinha, Donga, João Pernambuco, João da Baiana, Hilário Jovino e Sinhô. Pois esse lugar era a Kananga.

As soirées da Sociedade Dançante Carnavalesca Familiar Kananga do Japão, sempre concorridas, reuniam a nata dos carnavalescos e instrumentistas. Os salões ficavam igualmente repletos quando abriam as portas para as famosas matinês de fim de semana. Em especial, tornaram-se memoráveis os bailes a fantasia, assim como os concursos de valsa e maxixe comandados por José Constantino da Silva, o Juca da Kananga, trabalhador

do cais do porto e futuro tio da cantora Elizeth Cardoso (que viria ao mundo dali a três anos, em 1920). Nas noitadas com lotação máxima, quem não conseguia ingresso tinha de se contentar em ouvir a música no “sereno”, ou seja, do lado de fora, na calçada, sonhando com a oportunidade de ser admitido ao salão após enfrentar horas na fila de espera.⁴¹

O principal animador desses bailes homéricos era o pianista Sinhô, diretor geral do rancho As Sabinas da Kananga, ala da sociedade dançante que saía às ruas durante o Carnaval com suas elogiadas pastoras fantasiadas de baianas. Por ter se originado de um rancho carnavalesco sediado na rua Barão de São Félix, a casa manteve a tradição de, ao longo dos anos, organizar diferentes blocos durante a folia. João da Baiana fora diretor de harmonia do grêmio original, defendendo as tradicionais cores roxa e branca. Hilário Jovino — aclamado como “mestre dos mestres” — dirigira outro, o Jura Minha Nega, já na fase áurea da Senador Eusébio.⁴²

Nos anúncios publicados nos jornais, porém, a diretoria não descuidava de advertir ao público que a Jarra — apelido pelo qual era conhecida a sede da Kananga — era lugar de respeito. Embora o slogan da casa fosse “Música, flores, prazer”, avisava-se aos mais afoitos, de antemão: “Este baile será realizado com toda a decência”. E ainda: “A diretoria vedará a entrada àquele que julgar conveniente”.⁴³

Donga ficou tão animado com o sucesso de “Pelo telefone” que decidiu tentar repetir a fórmula no Carnaval do ano seguinte, 1918. Juntou-se a Pixinguinha e ao Peru dos Pés Frios e compôs “O malhador”, lançado com o rótulo de “samba carnavalesco”. Donga não esqueceu de mandar tirar cópias da letra para a imprensa, distribuir a partitura às bandas militares da cidade e oferecer a música para a Casa Edison. A gravadora também seguiu o figurino à risca e eternizou-a na voz de Bahiano.

Para não fugir um milímetro sequer aos ingredientes promocionais já testados e aprovados, o estribilho era mais uma vez inspirado em um tema do folclore nordestino. Dessa feita, em vez de uma rolinha, o bicho em

questão era um crustáceo: (“Ó trepa, ‘Antonho’/ Siri tá no pau/ Samba ‘demonho’/ Siri tá no pau/ Samba no sonho/ Siri tá no pau/ Não me envergonho/ Siri tá no pau”).⁴⁴ O jornal *A Rua*, onde Peru trabalhava, prognosticou: “O malhador’ logará o mesmo ou maior sucesso que ‘Pelo telefone’”.⁴⁵

A profecia, contudo, não se concretizou. A música nem de longe conseguiu reprisar o êxito anterior e apresentou desempenho discreto durante a folia. Quem mereceu mesmo todas as atenções por parte do público naquele ano foi Sinhô. Uma nova composição sua, de forte apelo rítmico — “Quem são eles?” (“A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui, Iaiá/ Ai, ai, ai/ Não era assim que o meu bem chorava”) —,⁴⁶ foi a trilha sonora do Carnaval carioca de 1918.⁴⁷

O título da música não guardava nenhuma relação direta com a letra. Era uma homenagem a um bloco homônimo, ligado aos Fenianos, o Quem São Eles?, que por sua vez adotara a denominação para provocar os tradicionais adversários, os sócios dos Democráticos e dos Tenentes do Diabo. Na última semana de janeiro, Sinhô saiu à frente do grupo (formado por flauta, cavaquinho, violão, violino, trombone, pandeiro, reco-reco e ganzá) e antecipou a brincadeira.⁴⁸

A partitura de “Quem são eles?” bateu recordes seguidos de vendas. Como Sinhô não sabia notação musical, quem ficara responsável pela transposição da melodia para a pauta impressa fora uma funcionária quarentona do estabelecimento onde ele começara a bater ponto durante o dia, a Casa Beethoven, na rua do Ouvidor, 175, especializada na venda de pianos e pianolas. O nome da senhora, música amadora, era Cecília. O trabalho dos dois consistia em tocar o dia inteiro na loja, para atrair clientes. O galanteador Sinhô, viúvo aos 26 anos após a morte precoce da portuguesa Henriqueta, enrabichara-se pela colega de trabalho e logo passaria a morar com ela.⁴⁹

A popularidade epidêmica de “Quem são eles?” alçou para o patamar de astro o até então simples pianista da noite, com direito a foto publicada na edição carnavalesca da revista semanal *O Malho*. Na estampa, ele aparecia de

paletó, chapéu de palhinha e gravata-borboleta — uma imagem bem distinta do estereótipo atribuído aos negros e mulatos envolvidos com aquele novo “modismo” chamado samba.⁵⁰

Sinhô, atento ao precedente em torno de “Pelo telefone”, mandou confeccionar um carimbo, com o qual identificava, acompanhado de sua respectiva rubrica, as partituras negociadas pelos vendedores autorizados a comercializar a obra. Assim, mantinha efetivo controle sobre os direitos autorais, denunciando à polícia os casos de vendas de cópias não autenticadas. Sinhô inaugurava assim um novo procedimento, que marcava a ascensão da autoria e apontava para o início da profissionalização do compositor popular. Quando a Casa Bevilacqua expôs à venda arranjos de “Quem são eles?” sem carimbos e assinados por um desconhecido A. Medeiros, Sinhô recorreu à Justiça, obtendo a imediata busca e apreensão do material irregular.⁵¹

O cumprimento da decisão judicial, às quatro da tarde de um sábado, provocou uma aglomeração incomum de curiosos aboletados na frente da loja, situada na rua do Ouvidor, entre a Gonçalves Dias e a avenida Rio Branco. Até o trânsito parou para motoristas e choferes de praça assistirem à cena. Era a primeira vez que se via operação semelhante, desde quando o Código Civil fora sancionado, dois anos antes, com um capítulo relativo à propriedade literária, científica e artística.⁵² “O autor, ou proprietário, cuja obra se reproduzir fraudulentamente poderá, tanto que o saiba, requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos, subsistindo-lhe o direito à indenização de perdas e danos”, dispunha o artigo 672.⁵³

O verso “a Bahia é boa terra” se transformou em bordão popular, utilizado pela imprensa nas mais diferentes situações — e, em particular, com tom ferino, nas páginas de política nacional. Naquele ano, o Catete autorizara a prefeitura de Salvador a receber um empréstimo milionário do Banco de Brasil, da ordem de 1500 contos de réis, para cobrir um rombo nos cofres municipais. O colapso econômico provocara intenso debate entre as lideranças políticas regionais. Elas se acusavam mutuamente pela situação

de insolvência. “A Bahia é boa terra, ela lá e nós aqui, livres de sua terrível politicagem”, ironizou *A Razão*.⁵⁴

Para além das questões da politicagem paroquial, os membros da comunidade baiana no Rio de Janeiro interpretaram o título e os versos de “Quem são eles?” como um insulto. Que história era essa de o carioca Sinhô dizer ser a Bahia uma terra boa, mas “ela lá” e ele “aqui”? Como se não bastasse, na segunda estrofe da gravação feita pelo onipresente Bahiano ouvia-se o seguinte trecho: “Não precisa pedir que eu vou dar/ Dinheiro não tenho, mas vou roubar”.

Isso seria alguma espécie de insinuação contra a honestidade dos baianos? Para completar a infâmia, a capa da edição da partitura posta à venda por Sinhô trazia uma ilustração, no mínimo, discutível. Mostrava um veleiro elegante, a bordo do qual um homem branco, de fraque, cartola e ares plácidos, pescava um peixe graúdo. Enquanto isso, um negro se debatia nas águas, afogando-se e pedindo socorro.⁵⁵

Sinhô, originalmente ligado por afinidade ao grupo dos baianos da Pequena África, passou a ser considerado um traidor das origens. Donga, filho de Tia Amélia, tomou as dores da colônia e respondeu a Sinhô com “Fica calmo que aparece...”, gravada em versão instrumental por Pixinguinha. A letra na partitura oficial não fazia nenhuma menção ao presumido ataque de Sinhô contra os filhos da Bahia (“Fica calmo que o amor aparece/ Paixão é coisa que nunca se esquece!”), sugerindo talvez ter existido outra versão, mais picante, não publicada, hoje desconhecida.⁵⁶

Hilário Jovino igualmente saiu em defesa dos baianos e rebateu com “Não és tão falado assim”, fustigando a proverbial vaidade do pianista. É de lamentar, nesse caso, não haver informações sequer sobre o teor de alguma possível letra e mesmo da própria melodia. Elas permanecem desaparecidas, muito provavelmente por nunca terem sido gravadas.

Mas foi Pixinguinha e seu irmão China que, embora também cariocas, compuseram a resposta mais direta ao “Quem são eles?”, desde o título: “Já te digo”. Os versos, estes, sim, conhecidos — e crudelíssimos —, não perdoavam as falhas nos dentes de Sinhô, achincalhavam sua mania de

andar bem-vestido e desenterravam até o fato de ele ter sido um sofrível tocador de flauta quando menino:

*Um sou eu,
O outro não sei quem é;
Ele sofreu
Para usar colarinho em pé.*

*Vocês não sabem quem é ele?
Pois eu vos digo:
Ele é um cabra muito feio
Que fala sem receio
E sem medo de perigo.*

*Ele é alto, magro e feio,
E desdentado,
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado no Rio de Janeiro.*

*No tempo que tocava flauta
Que desespero!*

*Hoje ele anda janota
À custa dos trouxas
Do Rio de Janeiro.⁵⁷*

O sobranceiro Sinhô não deixaria barato. Os desafetos Donga, Hilário, China e Pixinguinha não perderiam por esperar. Começaria ali, travado entre gigantes, o primeiro grande duelo musical da história da música popular brasileira.

5. Da praça Onze a Paris

Como era próprio à maioria dos velhos sobradões da vizinhança, o andar térreo do número 191 da Visconde de Itaúna, nas cercanias da praça Onze de Junho, a popular praça Onze, era ocupado por um modesto estabelecimento comercial, a marcenaria do carpinteiro Serafim Gomes.¹ O toldo de lona puída, distendido sobre a calçada, protegia do sol as quatro portas de folha dupla sempre abertas para a rua. À direita, uma quinta entrada paralela dava acesso à escadaria de madeira, levando ao piso superior.²

Era lá em cima que morava Henrique Assumano Mina do Brasil, o “príncipe dos alufás”.³ “Na sala, nos quartos, pelos tetos, estavam penduradas ervas de virtudes medicinais que espalhavam um cheiro acre que fermentava o ambiente, porque as janelas nunca se abriam”, descreveria Almirante, frequentador do lugar.⁴

O jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume, um dos pioneiros da crônica carnavalesca no Rio, também conheceu Assumano de perto. “Modesto tanto quanto se pode ser em extremo — boné de pano preto, camisa de malha, calça de riscado, tamancos ou chinelos sem meia; quando sai veste apenas um paletó de brim escuro [...], e não abandona nunca o seu guarda-chuva”, descreveria.⁵ De acordo com Vagalume, o Alcorão era a leitura obrigatória de Assumano logo ao despertar, às quatro da manhã. Naquela casa, cujo dono respeitava os jejuns do ramadã e escrevia prédicas

em caracteres árabes, ninguém podia assobiar, dizer mal de Alá, falar em mulher — e muito menos no diabo.⁶

Os tijolos do decadente casarão, assim como os das demais moradias da Cidade Nova, estavam impregnados de história. Apesar do nome, o bairro era bem antigo. A denominação remontava ao reinado de d. João VI, quando a zona urbana do Rio de Janeiro não ia muito além das trilhas de terra alagada situadas após o Campo de Santana. Com a transferência da família real portuguesa para o Brasil em 1808, aterrara-se o vasto manguezal ali existente para se dar melhor acesso às luxuosas carruagens com destino à Quinta da Boa Vista, palacete escolhido para a residência oficial. Ao longo do “caminho do Aterrado” (a futura Senador Eusébio), incentivou-se a construção dos grandes sobrados. No período de apogeu, eles abrigaram as linhagens mais fidalgas da cidade, atraídas pela valorização decorrente da proximidade com os símbolos do poder. Em contraposição à “cidade velha”, surgira a Cidade Nova.⁷

O arruamento posterior daria origem a uma via paralela, a rua do Sabão do Mangue (depois Visconde de Itaúna), e também ao largo do Rocio Pequeno, embrião da mítica praça Onze, que receberia o novo nome em homenagem à vitória das tropas brasileiras na Batalha do Riachuelo em 11 de junho de 1865, durante a Guerra do Paraguai. Contudo, o adensamento populacional da área, a instalação progressiva de fábricas e pontos comerciais — além do presumido risco de epidemias representado pelas imediações do mangue — afugentaram os mais abastados. A partir da segunda metade do século XIX, estes debandaram em busca de paragens mais salubres. Os antigos casarões, desvalorizados, foram subdivididos e converteram-se em habitações coletivas, muitas das quais escaparam às picaretas e marretadas do Bota-abaixo.⁸

Era o caso do sobrado no qual morava o sacerdote Henrique Assumano. Em 1901, o proprietário original encarregara o leiloeiro João Leão Sattamini, com escritório estabelecido na rua do Rosário, de providenciar a venda de todos os móveis remanescentes dos tempos áureos da residência.⁹ Quando Henrique Assumano instalou-se no local, o sobrado virou centro de

peregrinação. Além de venerado pela comunidade negra do bairro, o novo morador era procurado por muitos medalhões da cidade. O senador carioca Irineu Machado, o jornalista José do Patrocínio Filho e o escritor Medeiros e Albuquerque eram alguns dos ilustres personagens que recorriam aos seus trabalhos de oráculo e jamais lhe contrariavam os conselhos. Por isso era comum avistarem-se automóveis — alguns oficiais — estacionados em frente à porta de Assumano. Não é de estranhar, portanto, que, embora as autoridades policiais e parte da imprensa nutrissem notória desconfiança em relação ao sacerdote, acusando-o de charlatão e trapaceiro, a interação com pessoas tidas como “decentes” funcionava como providencial escudo para o lugar.¹⁰

Ali pertinho, na mesma Visconde de Itaúna, em outro velho casarão alugado, passara a morar Tia Ciata. Nesse caso, um prédio térreo, de três quartos e ampla sala de visitas, na qual os chorões costumavam dedilhar seus violões, flautas e cavaquinhos. O comprido e estreito corredor, iluminado por uma claraboia, levava à cozinha, na qual fumegavam os grandes tachos de doce e os panelões de vatapá, moqueca e acarajé. Uma escadinha dava acesso ao terreiro com centro de terra batida, cenário das rodas de samba e das giras de macumba.¹¹

A praça Onze, coração da Cidade Nova, transformou-se em ponto de encontro de batuqueiros, músicos, filhos de santo, capoeiristas, bambas e maiorais de toda ordem. Com a morte de Tia Bebiana, desde 1913 a antiga “Lapinha” do largo de São Domingos mudara de endereço. Durante o Carnaval, enquanto a luxuosa avenida Rio Branco se estabeleceu como passarela para as grandes sociedades, a praça Onze acolhia os ensaios e desfiles dos ranchos populares, que começaram a fazer parada obrigatória diante da casa de Ciata para pedir-lhe a bênção e render-lhe as devidas homenagens.¹²

Nos demais dias do ano, os bares, cafés, tabernas, alfaiatarias, açougues, fabriquetas, padarias, tecelagens e barbearias continuavam a fervilhar de gente. Não eram apenas os negros e mulatos que dominavam o território compreendido entre a Visconde de Itaúna e a Senador Eusébio, as principais

vias do quadrilátero cortado na perpendicular pela Marquês de Pombal e a rua de Santana. Os judeus recém-chegados ao Brasil também faziam da praça Onze o seu refúgio natural. Ali, naquela algaravia multiétnica, eles fundaram pequenos jornais, organizaram associações, abriram manufaturas, estabeleceram-se como prestamistas ou vendedores ambulantes.¹³ “Eu fui apanhar meu violão/ que estava empenhado com o Salomão”, dizia a propósito a música “Batuque na cozinha”, de João da Baiana, composta em 1917 (e gravada somente em 1968, pelo próprio autor, no LP *Gente da antiga*).

Assim como João da Baiana, outros precursores do samba faziam parte indissociável da paisagem do lugar. A Kananga do Japão, instalada em outro trecho da Senador Eusébio, não ficava muitos passos distante dali. Donga também estava sempre pelas redondezas, envolvido com os ensaios dos ranchos. Se alguém quisesse encontrar Sinhô, bastava fazer plantão diante da casa de Assumano: o autor de “Quem são eles?” era um assumido filho espiritual do alufá, a quem cuidava de submeter cada uma de suas composições, antes de torná-las públicas.¹⁴ Também não era difícil deparar com o mesmo Sinhô ali pelas madrugadas, quando ele saía dos bailes da Kananga rumo aos lupanares e freges da zona do Mangue.¹⁵

Naquele ano de 1919, por sinal, Sinhô tinha um balaio de músicas para mostrar ao conselheiro Assumano. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, ele próprio anunciou um lote de seis novidades: “Confessa, meu bem”, “Só por amizade”, “Tirando o retrato”, “Casinha de sapê”, “Deixe deste costume” e “Não tens futuro”.¹⁶ Indagado pelo repórter se estava satisfeito com o sucesso, Sinhô desabafou: “Sim, bastante satisfeito, e por isso mesmo tenho de afrontar meia dúzia de despeitados e invejosos. Mas comigo é tempo perdido, porque eu conheço bem o feitio dos meus detratores”. E concluiu: “Quando aparece um trabalho desprezioso, de um artista modesto, de um camarada, enfim, eles trepam, gritam, esbravejam, dizem que são capazes de fazer coisas muito melhores, mas não passam do palanfrório, do beíço, da garganta...”

“Qual o seu samba predileto?”, quis saber o jornalista.

“É difícil responder, gosto de todos eles.”

“Mas há um que toca com mais frequência...”

“Este é sempre o último ou o de maior sucesso. Atualmente, por exemplo, não conheço coisa melhor do que ‘Fala, fala, meu bem/ Que eu não digo nada a ninguém...’”, comentou, cantarolando um trecho de “Confessa, meu bem”. De fato, a composição mais inspirada daquela safra.¹⁷

A música, dedicada estrategicamente ao elitista Clube dos Democráticos, tinha sido gravada por Eduardo das Neves para a Casa Edison e estourara como o grande sucesso do Carnaval daquele ano.¹⁸ Muita gente identificou em certo trecho da letra uma tréplica ao “Já te digo”, de Pixinguinha e China. “Língua malvada e ferina/ Falar de nós é tua sina/ Vou-me embora, vou-me embora/ Desse meio de tolice/ Estou cansado de viver/ De tanto disse me disse.”¹⁹

Para quem tinha sido chamado de feio e desdentado pelos adversários, o revide parecia brando. Houve, porém, segundo consta, outra resposta de Sinhô, até mais apelativa quando comparada à mordaz “Já te digo”. Contudo, não há registro de uma possível gravação em disco — e, mais uma vez, não se tem notícia de letra ou partitura publicadas em algum lugar. A única informação existente a respeito da composição é o título: “Três macacos no beco”.

Costuma-se acreditar que os tais macacos tinham nome: Donga, Pixinguinha e Hilário.²⁰

Sinhô passou a emplacar um sucesso atrás do outro. Considerado um perito na arte da autopromoção, fez das polêmicas o atalho mais seguro para permanecer no foco de interesse da imprensa.²¹ A chegada dele ao cenário artístico marcou o fim gradativo da produção artesanal de canções populares e, por consequência, o início de uma lógica do mercado de composições em escala quase industrial.²² Em 1920, como resultado da produção em série, nada menos que três músicas suas ficaram entre as mais cantadas no Carnaval, ajudando a abasileirar um território sonoro antes

apinhado de canções estrangeiras. Todas eram recados maliciosos endereçados a alguém.

A primeira, “Vou me benzer”, também denominada “As criaturas”, era uma evidente ferroada em seus reconhecidos algozes: “Vou me benzer/ Para me livrar/ Desses maus olhos/ Que querem me botar”. Maior estardalhaço fez “Pé de anjo” (“Eu tenho uma tesourinha/ Que corta ouro e marfim/ Serve também pra cortar/ Línguas que falam de mim”), marchinha carnavalesca pioneira, cuja segunda parte foi compreendida como uma chacota dirigida a China. O irmão de Pixinguinha, diziam, calçava sapatos enormes e pontiagudos: “Ó pé de anjo, ó pé de anjo/ És rezador, és rezador/ Tens o pé tão grande/ Que é capaz de pisar/ Nosso Senhor, Nosso Senhor”.²³

Contudo, a composição de Sinhô mais comentada naquela temporada foi mesmo “Fala, meu louro” (também gravada como “Papagaio louro”), um achincalhe à derrota sofrida pelo senador baiano Rui Barbosa na disputa presidencial de 1919. O paraibano Epiácio Pessoa vencera o pleito com mais que o dobro de votos do adversário.

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

*Papagaio louro
Do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado?*

*Não tenhas medo
Coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito.*²⁴

Quanto mais Sinhô ganhava notoriedade, maior se tornava sua capacidade de se meter em sarrabulho. Só os muito distraídos deixariam de perceber ser a melodia de “Pé de anjo” uma cópia deslavada, apenas em

andamento mais rápido, da valsa francesa “C’Est Pas Difficile”, de J. Dorin (gravada no Brasil por Eduardo das Neves em versão intitulada “Geni”).²⁵ Sinhô continuava trabalhando como pianista da Casa Beethoven e, certo dia, atendera uma freguesa que lhe pedira para executar a valsa parisiense. Após a cliente sair da loja, ele permaneceu ao piano, acrescentou novas frases melódicas e acelerou o ritmo em relação à composição original. Assim nascera a música de maior sucesso do ano.²⁶

A partir daí, a fama de plagiário jamais desgrudaria de Sinhô. O incidente por si só atestava a relevância que, com o surgimento do mercado fonográfico e a transformação da música em produto de consumo, começara a ser dada ao conceito de autoria desde a controvérsia em torno de “Pelo telefone”, três anos antes. Hilário Jovino Ferreira, como muitos outros baianos, ficara aporrinhado com o deboche de “Papagaio louro”. Decidiu ir à forra apelando para esse detalhe pouco edificante da produção musical de Sinhô.

Pelas páginas do *Jornal do Brasil*, Hilário o chamou de novo para a briga, acusando-o de cometer “um dos mais audaciosos plágios de que há notícias na história” e divulgando a letra de “Entregue o samba a seus donos”. Mais direto, impossível:

Entregue o samba a seus donos

É chegada a ocasião

Lá no Norte não fizemos

Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia

Que nunca passaram lá

Que não comeram pimenta

Na moqueca e vatapá

Mandioca mais se presta

Muito mais que a tapioca

Na Bahia não tem mais coco?

*É plágio de um carioca.*²⁷

Sinhô não revidou. Naquele momento, tinha outras prioridades a tratar. “Pé de anjo” inspirara uma revista teatral homônima que, até o final do ano, superaria a inacreditável marca de quatrocentas reapresentações consecutivas, estabelecendo um novo recorde nos palcos nacionais. Escrito pela dupla Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estrelado pela vedete Otilia Amorim, o espetáculo elegeu como chamariz, além das coristas de corpete e pernas de fora, o balanço irresistível da marchinha de Sinhô.²⁸

Vaidoso como sempre, o compositor assistiu a cada uma das apresentações no Teatro São José, na praça Tiradentes. Certo dia, quando o jornalista Vagalume o convidou para irem juntos a uma festa na casa de um amigo, ele se desculpou. Só estaria livre após apagadas as luzes e cerradas as cortinas da última sessão da noite, comentou.

“Mas, por quê?”, indagou Vagalume.

“E se de repente os espectadores me chamarem à cena, como é que vai ser?”

Vagalume tentou contra-argumentar. A peça estava em cartaz havia semanas e Sinhô já fora chamado ao palco em inúmeras oportunidades. Ninguém mais se lembraria de pedir-lhe para subir pela enésima vez ao tablado.

“Ninguém? É o que você pensa!”, retrucou Sinhô. “Você não sabe como o povo é exigente. De repente cisma e começa a me chamar: ‘Sinhô! Sinhô!’. Se eu não estiver no teatro, vai ser um fuzuê danado!”²⁹

Três meses depois da estreia de *Pé de anjo*, foi a vez de “Papagaio louro” inspirar revista homônima, assinada pelos irmãos Antônio e Otávio Quintiliano, com Otilia Amorim novamente encabeçando o elenco feminino. Foi outro sucesso absoluto de público e de crítica, êxito novamente creditado, em grande parte, à popularidade da música-título. Diante de tamanha repercussão, Sinhô foi convidado pelos comediógrafos Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes a escrever o repertório inédito de uma nova revista a ser exibida no São José, *Quem é bom já nasce feito* — referência ao último verso de “Fala, meu louro”.³⁰

A montagem entrou em cartaz em outubro de 1920 e tinha como mote a visita do rei Alberto I e da rainha Elisabeth, da Bélgica, ao Rio de Janeiro, ocorrida um mês antes. No roteiro, os autores da trama satirizavam a badalação provinciana em torno da chegada do monarca estrangeiro à cidade. No plano diplomático, a visita fora considerada pelo Itamaraty uma rara oportunidade de vender uma imagem positiva do Brasil ao representante de uma civilizada nação europeia.

Não à toa, à custa do trabalho dos cata-mendigos e da polícia, os esmoleres, prostitutas e pivetes desapareceram, como por encanto, das ruas e avenidas por onde passou a comitiva real. Selos, efígies, medalhas comemorativas e bandeirinhas belgas, vendidas aos quilos, decoraram as vitrines da avenida Rio Branco. Como se não bastasse, milhares de cariocas madrugaram por dias a fio em Copacabana, após circular a notícia de que o visitante ilustre não dispensava o banho matutino nas águas do mar.³¹

Nem mesmo o pachola Sinhô ficou imune a essa onda de deslumbramento coletivo. O rei e a rainha tinham sido brindados, a bordo do navio que os trouxera ao Brasil, com a apresentação de um quinteto de cordas contratado especialmente pelo governo brasileiro para entretê-los durante a viagem. O grupo preparara um concerto erudito, mas quebrara o protocolo a pedido dos homenageados, encaixando no programa alguns números de música popular brasileira. A rainha Elisabeth, em particular, teria ficado maravilhada ao ouvir a melodia de “Fala, meu louro”, a ponto de quase sair saracoteando pelo convés.³²

Quando um dos integrantes do quinteto, o violonista Augusto Vasseur, contou a história a Sinhô, ele ficou aos pulos. Reuniu várias partituras de suas composições, embalou-as em uma capa improvisada de papelão e escreveu, em garranchos, a singela dedicatória: “Aos exmos. sr. rei da Bélgica e sra., oferece o Sinhô”. Vasseur, nomeado portador do presente, deu um jeito de fazer chegá-lo às mãos dos destinatários, não sem antes encomendar uma encadernação vistosa e reescrever o oferecimento, em tom solene e caligrafia caprichada a bico de pena: “A suas altezas rei Alberto I e rainha Elisabeth, oferece com admiração e respeito José Barbosa da Silva, Sinhô”.³³

O ego de Sinhô logo encontraria novos motivos para subir aos píncaros da fatuidade. Um dos números mais aplaudidos do espetáculo *Quem é bom já nasce feito* viria a ser o seu próximo grande sucesso, “Alivia estes olhos”:

*Eu queria saber por que é
Que este homem bateu na mulher
Que mulher engraçada e adorada
Que se acostumou com pancada*

*Ai, como é “bão” querer
Sofrer calado
Sem ninguém saber.*

Ao figurar no espetáculo, a letra e o nome da música foram alterados, para se adaptarem a um dueto de uma cena específica (“Eu queria saber por que é/ Que no mar não se vê jacaré...”, com o título de “Rede e pescador”).³⁴ Mas a versão chauvinista falando de uma mulher habituada a apanhar é que passaria à posteridade, ao ser eternizada em disco por um jovem cantor de 21 anos, o mesmo também a ser convidado a gravar “Pé de anjo” e “Fala, meu louro”. O nome do mancebo era Francisco Alves.³⁵

Filho de imigrantes portugueses, Francisco de Moraes Alves cantava em picadeiros de circos e clubes suburbanos. Vez por outra, era contratado para o elenco avulso de alguma companhia de teatro ligeiro. Os cachês eram minguados, e, para pagar as contas, ele se via forçado a trabalhar como chofer de praça. Levava essa vida incerta quando foi chamado para inaugurar o catálogo de uma pequena gravadora, a Disco Popular, fundada por João Batista Fernandes Lage, ex-empregado da Casa Edison que vivia maritalmente com Chiquinha Gonzaga, 36 anos mais velha — por causa da diferença de idade, a maestrina o apresentava como filho adotivo, embora à boca miúda se soubesse do fato de os dois serem amantes. As gravações de “Pé de anjo”, “Fala, meu louro” e “Alivia estes olhos” marcaram a estreia em disco de Francisco Alves, naquele ano de 1920, dando início a uma das trajetórias mais impressionantes de um cantor popular em toda a história da música brasileira.³⁶

Quanto a Sinhô, a partir da peça *Quem é bom já nasce feito*, seu nome ficaria associado ao fulgor do teatro de revista no país. Nos anos seguintes, ele seria presença garantida nas trilhas sonoras de grandes espetáculos do gênero. Isso ampliaria o âmbito de sua fama para uma nova camada social, a crescente classe média carioca, público-alvo das esfuziantes montagens cênicas com feitiço de superproduções. O pianista pobretão de antes, cheio de necessidades e apertos, começava enfim a ganhar algum dinheiro com toda aquela sua verve, à proporção que seus sambas aparentados do maxixe iam sendo assimilados pela indústria de espetáculos.³⁷

Em 7 de fevereiro de 1921, em matéria de primeira página, o *Correio da Manhã* o classificou como o “Rei do Samba” — atribuindo não só um status de majestade a Sinhô, mas conferindo também um índice de nobreza a um gênero que passava por evidente processo de normatização e aceitação social. Em entrevista ao *Correio*, ele lamentou o fato de seus colegas cariocas, no mais das vezes, se resumirem a glosar e estilizar modinhas de tempero sertanejo e folclórico, em vez de beberem em fontes mais urbanas, próprias ao Rio de Janeiro.

“Está nisso, talvez, o grande segredo de Sinhô, o único que soube como ninguém interpretar com o mesmo sabor ingênuo da trova nortista a alma boêmia e vadia da metrópole magnífica”, analisou o *Correio*.³⁸

Uma das próximas composições de Sinhô seria exatamente sobre um dos fora da lei mais procurados pela polícia do Rio, o audacioso Sete Coroas, negro morador do morro da Favela, local considerado pela imprensa um reduto de facínoras e valentões:

É noite escura

Iaiá acende a vela

Sete Coroas

Bambambã lá da Favela

E a polícia

Já tonteou

Sete Coroas

*Meia dúzia já matou.*³⁹

Personagem frequente das manchetes policiais, o malfeitor era uma figura quase mítica, temido por muitos e admirado por outros tantos. “Através dos tempos mais cresce a fama desse bandido no meio favelano. Todos ali querem imitá-lo, desde os meninos aos homens”, comentou o mesmo *Correio da Manhã*. “E, de instante a instante, aparece-nos pela frente um pequenino Sete Coroas de espadagão ao lado, a enfrentar os companheiros, que aceitam impassíveis as suas determinações.”⁴⁰

A malícia e o duplo sentido das letras de Sinhô evocavam também o arquétipo do carioca trocista. “É moda agora quando ferram o namoro/ Beberem água na tal caneca de couro”, dizia uma de suas composições, aludindo de forma matreira à genitália feminina.⁴¹

Reconhecido como cronista musical da alma carioca, o semianalfabeto Sinhô começaria a transitar por rodas de jornalistas e intelectuais de relevo, como Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira e José do Patrocínio Filho. “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”, testemunharia Bandeira. “Daí a fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão.”⁴² Patrocínio Filho chegava a se ajoelhar aos seus pés para incensá-lo, equiparando-o a um clássico grego: “Homero! Homero!”, comparava o jornalista.⁴³

Ponte entre dois mundos, Sinhô jamais deixaria de marcar presença nas tradicionais festas da Penha e muito menos abandonaria as noitadas nas casas alegres do Mangue ou da Lapa. Tanto assim, não demorou a trocar Cecília, a musicista quarentona da Casa Beethoven, por Carmen, uma prostituta que conheceu em um muquifo da Mem de Sá. Abraçado à boemia, o carioquíssimo Sinhô iria compor nos anos seguintes algumas de suas melhores músicas, incluindo alguns clássicos imortais do cancionero popular brasileiro.⁴⁴

A última vez que se ouviu o Grupo do Caxangá foi no Carnaval de 1919, quando a aristocrática diretoria dos Tenentes do Diabo contratou os

músicos para tocar, durante os três dias de folia, em um coreto no largo da Carioca, ao lado da “Caverna”, a sede do clube. Apesar de naquele ano Donga e Pixinguinha terem composto em parceria um “samba carnavalesco” para homenagear os Fenianos (“A pombinha”, gravada por Bahiano),⁴⁵ eles não viram nenhum despropósito em aceitar a oferta de trabalhar para uma prestigiosa agremiação rival. Haviam se transformado em profissionais da canção.⁴⁶

Mas o Grupo do Caxangá, que naquele ano chegou a contar com dezenove integrantes, começou a ser desfeito antes mesmo dos confetes e serpentinas serem varridos das ruas na Quarta-Feira de Cinzas. Durante uma das apresentações no largo da Carioca, Pixinguinha foi abordado por um senhor calvo, de bigodes, charuto pendurado nos lábios. O homem o arrastou para uma conversa em particular, atrás do coreto. O sujeito, com ares de janota, era Isaac Frankel, gerente do Palais, um dos principais cinemas instalados na avenida Rio Branco, no trecho entre a Assembleia e a Sete de Setembro.⁴⁷ “A mais luxuosa casa da América do Sul”, “o templo das celebridades”, “*le cinema du grand-monde*”, proclamavam os anúncios do Palais.⁴⁸

Frankel tinha uma proposta tentadora a fazer a Pixinguinha. O Palais precisava urgentemente de uma orquestra para se apresentar, na sala de espera, durante os intervalos entre as sessões dos filmes em cartaz. Pouco tempo antes, a função coubera à conceituada Orquestra Fuselas, do maestro Henrique Fuselas, especializada em foxtrotes e ragtimes.⁴⁹ Quem também tocara por lá fora o pianista Cardoso de Menezes, além de comediógrafo, autor de operetas.⁵⁰ Mas Frankel, dessa vez, estava em busca de algo diferente, de grande apelo popular.

Os cinemas vinham se ressentindo da ausência de espectadores desde a grande pandemia de gripe espanhola de 1918. A doença deixara mais de 14 mil mortos no Rio de Janeiro — entre eles, o presidente eleito do país, Rodrigues Alves. Como os cariocas ainda tinham receio de sair à rua e evitavam, em especial, aglomerações em lugares fechados, as salas de

projeção andavam às moscas. Era preciso bolar alguma atração sensacional, uma nova moda capaz de arrancar as famílias de casa.

O Palais, sempre orgulhoso de sua esmerada programação — “espetáculo para os eleitos da arte, para o público arquisseleto que nos frequenta” —,⁵¹ já tinha experimentado de tudo. Inclusive exibir no horário destinado aos adultos a reprise de uma comédia infantil, antes reservada às matinês, *Coração de leão*, estrelada por um “maravilhoso ator dramático”, no caso, um chimpanzé amestrado chamado Jack.⁵²

Impressionado com a multidão reunida pelo Grupo do Caxangá no largo da Carioca, Frankel teve um estalo: e se levasse aquela turma para tocar no cinema? Mas não faria sentido pôr quase vinte instrumentistas no palco. Os maliciosos, por certo, iriam dizer existir muito mais gente tocando música do que clientes esperando a próxima sessão. Frankel, então, sugeriu um número reduzido de integrantes e, ao mesmo tempo, propôs um nome sonoro para a nova orquestra: Oito Batutas.⁵³

O conjunto, cuja estreia em abril de 1919 decretou a extinção definitiva do Grupo do Caxangá, ficou formado por Pixinguinha na flauta, Donga, Raul Palmieri e China nos violões, Jacob Palmieri no pandeiro, Luís Pinto na bandola e reco-reco, Nelson Alves no cavaquinho e José Alves de Lima, o Zezé, no bandolim e ganzá. China, além do violão, responderia também pelos vocais.⁵⁴ “A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro”, diziam os letrados da casa.⁵⁵ “Última novidade do mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira: maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc. etc.”⁵⁶

A plateia do Palais era composta por senhores engravatados e *demoiselles* de chapelões com plumas. Não é de admirar ter havido reações negativas à notícia de que uma casa tão chique estava contratando uma orquestra na qual metade dos integrantes era composta por negros: Pixinguinha, China, Donga e Nelson Alves. Além do mais, o repertório anunciado parecia impróprio aos ouvidos de quem se dizia acostumado a sonoridades tidas como mais nobres. O crítico e maestro Júlio Reis, colunista de música erudita de *A Rua*, chegou a se dizer envergonhado com aquele “escândalo”.⁵⁷

“O defensor de nossa sociedade aristocrática está enganado na apreciação da orquestra dos Oito Batutas”, rebateu o jornalista Xavier Pinheiro, nas páginas da *Revista da Semana*.

O maestro Júlio Reis foi severo. Foi injustíssimo com os morenos que ganham sua vida com brilho e aplauso no Cine Palais. Eles tocam bem, são da nossa terra, têm compostura, agradam a todos, e o povo que ali vai gosta da flauta de Pixinguinha, do violão de Donga, do cavaquinho do Nelson [Alves] e dos outros caboclos, seus companheiros.⁵⁸

Os Batutas, envergando paletós escuros e sóbrios — adotando os signos e a indumentária do público elitizado da casa —, permaneceram alheios à questão. Sentiam-se orgulhosos ao identificar, na plateia, personalidades como o conselheiro Rui Barbosa e o milionário Arnaldo Guinle, presidente do Fluminense Football Club. Outra figura ilustre que passou a frequentar o Palais foi o pianista Ernesto Nazareth. O músico tocava na sala de espera de um concorrente, o antigo Cine Odeon, instalado na calçada oposta. Como tantos outros visitantes, Nazareth não dava a mínima para os filmes exibidos na sala principal. Fechava a tampa do piano e atravessava a rua somente para ouvir os Batutas. Após a última apresentação de cada noite, Guinle costumava carregar todos os músicos para um sarau particular em sua mansão, em Copacabana.

“Às vezes ele pagava; outras, não. Também não nos preocupávamos com isso. A vida era boa para nós, que só pensávamos em fazer música”, relativizava Pixinguinha.⁵⁹

A despeito de Donga ter assumido uma espécie de liderança natural no grupo, os solos e improvisos do jovem flautista eram, de longe, a grande sensação da orquestra. Quando a gravadora Odeon os chamou para gravar seis músicas naquele ano — incluindo “Fica calmo que aparece”, do próprio Donga —, os selos dos discos cuidaram de apresentá-los como o “Grupo do Pechinguinha”⁶⁰ (era habitual o instrumentista ser identificado desse modo, e também como “Pixingui” ou “Peixiquinha”, até a consolidação da forma definitiva do apelido).⁶¹

Aos 22 anos, Pixinguinha, ou como lá quisessem grafar o seu nome, já podia se dizer um sujeito calejado em estúdios. Com o grupo Choro Carioca, do mestre Irineu Batina, gravara cerca de uma dezena de músicas para a Favorite Records, no antigo formato de bolachões com 25 centímetros de diâmetro e prensagem em apenas um dos lados do disco. Pela Odeon e pela Phoenix, além das parcerias com Donga e com o irmão China, já lançara pelo menos cinco composições de sua autoria — “Carne assada”, “Dominante”, “Morro da Favela”, “Morro do Pinto”, “Sofres porque queres” e, vale o destaque, “Rosa”, valsa que depois receberia letra atribuída a um misterioso Otávio de Souza (um “mecânico do Engenho de Dentro, muito inteligente”, segundo as palavras de Pixinguinha, mas do qual o futuro não teve notícia de nenhuma outra obra ou mesmo de alguma informação biográfica mais consistente): “Tu és divina e graciosa, estátua majestosa,/ Do amor, por Deus esculpura”.⁶²

Depois de três meses tocando no Palais, os Oito Batutas, identificados como “orquestra típica”, foram convidados a se apresentar em outras casas de espetáculos do Rio, a exemplo dos teatros São José e Carlos Gomes. No final daquele ano, Arnaldo Guinle sugeriu a Donga uma excursão do grupo país a fora. Além de aproveitarem para levantar algum dinheiro e se tornarem conhecidos em outros estados, eles ficariam encarregados de recolher material para uma antologia de música folclórica idealizada pelo jornalista Floresta de Miranda, secretário particular do magnata, sob a supervisão do escritor nacionalista Coelho Neto. Todas as despesas, claro, correriam por conta das bem fornidas algibeiras do mecenas.⁶³

João Pernambuco, profundo conhecedor do universo popular, foi convidado a se juntar aos antigos companheiros. Sua tarefa seria justamente identificar, recolher e catalogar o repertório para a pretendida antologia. Para continuarem sendo oito os batutas, e não nove, José Alves de Lima, o Zezé, assumiu o papel de secretário da trupe.⁶⁴ Na despedida do Rio, o grupo com nova orquestração — o violão de Pernambuco no lugar do

bandolim de Zezé — realizou uma apresentação de gala na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), com ampla cobertura jornalística, conforme a estratégia promocional traçada de forma minuciosa na concepção do projeto. Um único texto saiu, no mesmo dia, em três periódicos diferentes, *O Jornal*, *O Paiz* e *Jornal do Brasil*, claro indício de ser matéria paga por Guinle.⁶⁵

“Os Oito Batutas, apreciados e aplaudidos artistas brasileiros que formam o conhecido grupo cuja especialidade é tocar exclusivamente músicas nacionais, ofereceram ontem [...] uma audição especial, na qual, mais uma vez, demonstraram o seu valor artístico”, dizia o informe. “Entre as composições originais, foi tocada a valsa ‘Nostalgia da Lua’, de Pixinguinha, dedicada à imprensa.”⁶⁶

A primeira etapa da turnê “Uma noite no sertão”, realizada entre outubro de 1919 e maio de 1920, incluiu apresentações em cidades interioranas paulistas e mineiras, além das capitais São Paulo e Belo Horizonte. Ao longo da viagem, para um efeito cênico mais folclórico, os batutas trocaram o paletó por trajes roceiros, ao estilo do velho Grupo do Caxangá. No repertório, segundo o paulistano *Jornal do Commercio*, cabiam “sambas, tangos e lundus, que nos dão a ideia nítida da nossa vida sertaneja com todos os seus encantos de catiras e de mutirões”.⁶⁷

Foram, voltaram, e depois de um intervalo de mais de um ano no Rio de Janeiro — abrindo oportunidade à participação dos Batutas em um carro alegórico, “A toada sertaneja”, no requintado desfile dos Tenentes do Diabo⁶⁸ —, o grupo partiu para a segunda etapa da excursão, entre junho e julho de 1921, quando estiveram em Salvador e Recife. Dessa vez, Pixinguinha ficou encarregado de dispor na pauta o material recolhido durante o caminho, pois o talentoso João Pernambuco era um “orelhudo”, ou seja, por incrível que pareça a um violonista de seu naipe, não sabia patavina de notação musical. Na viagem anterior, se resumira a guardar tudo de ouvido.⁶⁹

Na capital baiana, apresentando-se no Cine-Teatro Olímpia, eles chegaram a ser anunciados como “o número mais caro que atualmente

existe no Brasil!”.⁷⁰ No Recife, inspiraram a formação de um conjunto similar, os Turunas Pernambucanos, liderado pelos músicos José Calazans e Severiano Rangel (depois eles viriam a fazer sucesso nacional como dupla caipira, adotando os respectivos codinomes de Jararaca e Ratinho).⁷¹ “De fato, são oito batutas; cantam e tocam admiravelmente”, aprovou *A Província*, jornal da capital pernambucana. “A trupe dispõe dos melhores elementos em instrumentos de cordas. Traz também um flautista exímio, capaz de empolgar uma plateia inteira.”⁷²

No retorno do Nordeste, a agenda dos Batutas ficou apertada, tantos foram os contratos assinados para temporadas em cinemas e teatros. Do Cine Americano, em Copacabana, ao Teatro Éden, em Niterói; do Coliseu Dudu, na praça da Bandeira, ao Politeama, no Méier; do Cine Governador, na Ilha, ao Trianon e ao Central, da avenida Rio Branco, eles não escolhiam palco e nem rejeitavam ofertas de trabalho.⁷³ O vaivém dos Batutas era acompanhado por notas entusiasmadas do jornal *A Noite*, de Irineu Marinho, que também decidira apadrinhar o grupo após a volta da excursão ao Nordeste.⁷⁴

Em 9 de outubro de 1921, o elitista Fluminense Football Club — leia-se Arnaldo Guinle — promoveu no Teatro Lírico o “Festival dos Oito Batutas”. A banda do Batalhão Naval e o astro Vicente Celestino, entre outros artistas convidados, tiveram de se conformar em servir de escada para o grupo.⁷⁵ Em 3 de outubro, os Batutas ficaram surpresos ao receber um convite em papel timbrado do gabinete da Presidência da República. Pixinguinha, Donga, China e sua trupe estavam sendo chamados para tocar no Palácio Guanabara, durante recepção diplomática oficial em homenagem ao general francês Charles Mangin, herói da Primeira Grande Guerra.⁷⁶

Dali a pouco mais de um mês, estariam tocando no Assírio — um cabaré-chique, localizado no subsolo do Teatro Municipal e frequentado pela alta sociedade carioca —, para acompanhar o famoso bailarino internacional Antônio Lopes de Amorim Dinis, o Duque. Baiano de Salvador, dentista de origem, Duque trocara o boticão pela carreira artística. Morava na França e montara por lá uma casa noturna, o Dancing Palace, além de uma escola

para tentar ensinar aos parisienses os requebros brasileiros do maxixe, em versão estilizada e acrobática.⁷⁷

Sempre de smoking e gravatinha-borboleta, escoltado por sua inseparável *partenaire*, a francesinha Gaby, Duque já cabriolara em palcos de Nova York, Londres, Montevidéu e Buenos Aires. A maior dificuldade sempre fora encontrar, naqueles países, instrumentistas capazes de tocar com um gingado à altura de suas piruetas e coreografias. No Assírio, claro, tudo seria diferente. “Ele ficou vidrado na nossa música”, diria Pixinguinha. “Depois de quatro compassos, já estava criando coisas novas nos pés.”⁷⁸

Duque ficou mesmo fascinado pelos Oito Batutas. Não pensou duas vezes antes de convidá-los para uma turnê na França, onde o bailarino assumiria a direção artística do dancing Shéhérazade, no Faubourg Montmartre. Convite feito, convite aceito. Mais uma vez, Arnaldo Guinle bancaria os custos com passagens e hospedagem. Em 28 de janeiro de 1922, um mês antes do Carnaval, os batutas zarparam a bordo do *Massilia*, vapor da companhia francesa *Sud-Atlantique et Chargeus Réunis*, com destino ao porto de Bordeaux.⁷⁹

“O navio era quase um edifício”, impressionou-se Pixinguinha. “Tinha até piscina.”⁸⁰

Esse processo de incorporação e apropriação da cultura popular pela então nascente indústria cultural não se deu sem ruídos e contradições. Os puristas e almofadinhas temeram um vexame histórico. “É como se aparecesse na avenida Rio Branco, à hora de grande movimento, um grupo de africanos a chamar a atenção com uns chocalhos e outros apetrechos com que costumam sambar em seu país”, comparou a *Gazeta de Notícias*. “Se os franceses, quando nos olham de frente, já são tão irônicos, que dirão agora, que os Oito Batutas, em plena Paris, irão exhibir as coisas de nosso país pelo avesso?”⁸¹

Mas existia quem apostasse exatamente no sentido oposto. “Os Oito Batutas não desmoralizarão o Brasil na Europa. Ao contrário, levarão dentro dos seus violões toda a alma brasileira”, retrucou o jornalista, escritor e

crítico musical Benjamin Costallat, um dos autores mais populares da época.

Devemos procurar ser conhecidos na Europa tal qual somos, com os nossos negros e com tudo mais. Nada perderemos com isso. [...] Detesto esses bons patriotas que, na Europa, querendo fazer propaganda desta terra, negam que no Brasil haja calor e negros, duas coisas que eles consideram profundamente deselegantes.⁸²

Mas, verdade seja dita, nem mesmo os próprios batutas faziam a mais remota ideia do que iriam encontrar do outro lado do oceano. “Fomos com a cara, a coragem e os instrumentos”, recordaria Donga.⁸³

Desembarcaram em pleno inverno europeu, sem um único casaco de lã dentro da mala. Iam com o propósito de passar um mês. Ficariam seis.

6. O rei do samba

Seria mais uma barbada, imaginou Sinhô. Ninguém o impediria de repetir a dose. Sete dias antes, levava para casa o troféu oferecido pela comissão organizadora do “domingo dos barraqueiros”, evento que marcava o término da tradicional Festa da Penha, sempre no primeiro final de semana de novembro. O júri formado por representantes das redações de *A Noite*, *A Pátria* e *O Suburbano* não tivera dificuldades para eleger o melhor grupo musical entre os que se apresentaram no arraial naquele ano de 1921. O bloco Embaixada do Sinhô, formado à base de flauta, trombone, pistom, contrabaixo, violões e cavaquinhos, obtivera o prêmio máximo — uma taça de prata — após contagiar o público com a marchinha “Fala baixo”:

*Quero te ouvir cantar
Vem cá, rolinha, vem cá
Vem para nos salvar
Vem cá, rolinha, vem cá*

*Não é assim
Não é assim
Não é assim que se maltrata uma mulher.¹*

No intervalo de uma semana, lá estava novamente Sinhô, no mesmo arraial da Penha, para se submeter a um espetacular tira-teima. Duas entidades filantrópicas, o Instituto de Proteção à Infância e a Maternidade Pro-Matre, propuseram prorrogar o festejo e promover uma ação beneficente no domingo seguinte. “Haverá venda de flores, bombons,

ventarolas, brinquedos etc., além de um grande leilão de prendas”, informou um dos patrocinadores, o *Jornal do Brasil*. A fim de se manter o interesse do público, decidiu-se promover um segundo concurso entre os grupos musicais, oferecendo-se nova taça de prata ao vencedor, dessa vez a ser escolhido por uma comissão encabeçada pelo cronista carnavalesco do *JB*, Francisco Guimarães, o Vagalume.²

“É a primeira vez que o arraial da Penha é destinado a uma festa de caridade de tamanho vulto”, informou o periódico, em campanha sistemática para limpar a imagem do festejo, descrito por muitos como um foco de capoeiras, malfeitores e descuidistas de toda espécie. Até a carraspana seria beneficente. “Resolveram [...] os barraqueiros contratar com a cervejaria Hanseática todo o fornecimento de cerveja [...], pagando cem réis por garrafa e cobrando dos consumidores mais cem réis, que reverterão em benefício das duas instituições de caridade.”³

Como de costume, a manhã foi dedicada à realização de missas, batizados e orações no santuário de Nossa Senhora da Penha. Seguiu-se a exibição das bandas militares do Batalhão Naval e do Corpo de Bombeiros. Por volta do meio-dia, o cantor e palhaço negro Benjamin de Oliveira — rival de Eduardo das Neves na preferência popular — entreteve os presentes com grandes surpresas no seu choroso violão.⁴ No começo da tarde, houve o anunciado leilão, coordenado pelo presidente de honra e patrono da festa, o industrial Eduardo França, fabricante da solução Lugolina (“Cura eficazmente as moléstias da pele, feridas, dartros, eczemas, suor dos pés e dos sovacos, queda dos cabelos etc.”)⁵ e do aperitivo Vermutin, beberagem alcoólica vendida como tônico e fortificante (“Se quereis obter excelente paladar e apetite; se quereis fortificar os nervos; se quereis, enfim, rejuvenescer, adquirindo o bem-estar do corpo e do espírito: Bebei todos os dias três ou quatro cálices de Vermutin”).⁶

Terminado o leilão, chegou o momento mais aguardado do dia: a disputa entre os grupos musicais. O regulamento previa que cada conjunto deveria passar duas vezes defronte ao coreto onde estava assentada a comissão julgadora. O grupo de Sinhô provocou a euforia habitual, levantando mais

uma vez a multidão com a já premiada “Fala baixo”. Entretanto, outro bloco, identificado como Silenciosos das Laranjeiras — bombardão, flauta, pandeiro, chocalho, cavaquinho, violão e viola —, cacifou-se como possível azarão. O conjunto também não deixou ninguém parado com uma marchinha marota, intitulada “Me sinto mal” (“Quando chega o Carnaval/ Ninguém lembra da carestia/ Vamos todos pra avenida/ E caímos na folia”).⁷

O líder dos Silenciosos das Laranjeiras, José Luís de Moraes, o Caninha, era velho frequentador do lugar. Todos o conheciam de antigos arraiais. No ano anterior, ele aparecera na Penha com o samba amaxiado “Esta nega qué me dá”, que depois fizera estrepitoso sucesso nas batalhas de confete do Carnaval: “Eu quero fugir da nega/ Custe lá o que custá/ Nosso Senhor está com pena/ De ver a nega me dá”.⁸ Outra composição de Caninha trazida na ponta da língua pelo Rio de Janeiro era “Quem vem atrás fecha a porta”, também lançada na Festa da Penha e gravada por Bahiano para a Casa Edison: “Quero que iaiá me leve/ Lá na beira do caminho/ Tem paciência, iaiá/ Me leve devagarinho”.⁹

Caninha, com seus versos ingênuos, incultos e de rimas simples, ostentava um respeitável currículo de bamba. Tocara cavaquinho na primeira formação do Grupo do Caxangá, ao lado de Donga e Pixinguinha, com o codinome sertanejo de Mané do Riachão. Carioca de Jacarepaguá, crescera na Cidade Nova e jamais perdera uma boa roda de samba nas casas das tias baianas. Desde os tempos de menino já desfilara em vários ranchos, do Dois de Ouro ao Reinado das Fadas, do Rosa Branca à União dos Amores. Em suma, um folião da cabeça aos pés.¹⁰

A infância, contudo, tinha sido um inferno. Órfão desde cedo, foi morar com Xandoca, uma prima do pai, o finado Gregório, carpinteiro de profissão. O marido da mãe adotiva, um tal Miranda, criatura de maus bofes e ocupação incerta, tinha preferências gastronômicas irredutíveis. Vivia de espingarda em punho, fazendo mira contra os gatos que por acaso se arriscassem a escalar os muros da vizinhança. Abatidos a bala, os bichanos iam parar no espeto. A tarefa de Caninha era pegar a arma dentro de casa e

entregá-la a Miranda ao primeiro miado. Se demorasse a fazê-lo, levava uma surra por ter deixado escapar o churrasquinho do dia.¹¹

O garoto não suportou as recorrentes vergalhadas e fugiu de casa. Foi vender roletes de cana-de-açúcar na rua, de onde adveio o apelido que o acompanharia pela vida. Caninha trabalhou ainda como servente de pedreiro, ajudante de mecânico e vendedor de jornais na Central do Brasil. Os amigos da Cidade Nova o admiravam por sua capacidade de compor sambas no melhor estilo do partido-alto, além de maxixes antológicos como “Gripe espanhola”, uma de suas primeiras músicas a ter repercussão fora dos limites do bairro: “A espanhola está aí/ A coisa não está brincadeira/ Quem tiver medo de morrer/ não venha/ mais à Penha”.¹²

Vagalume sabia dos predicados musicais de Caninha e o persuadiu a participar do concurso. O partideiro tinha ido à Penha apenas para ouvir os amigos e, entre um gole e outro, plantar os cotovelos na mesa de alguma barraquinha da quermesse. Contudo, a pedido do jornalista, catou alguns amigos músicos vagando por ali e, sem a menor intenção de disfarçar o improvisado, confeccionou chapéus de folhas de jornal que serviram de “uniforme” ao grupo.¹³

Ao final das apresentações, veio a surpresa. A comissão julgadora decidiu pela vitória da turma de Caninha. O pessoal de Sinhô ficou com o segundo lugar, ganhando o direito, segundo o regulamento, a “uma rica *corbeille* de flores naturais”. O derrotado se esforçou para manter as aparências e recebeu o prêmio de consolação sem espernear. Mas a cesta florida restaria esquecida em um canto qualquer da estação da Penha, depois de ter o conteúdo amarfanhado e chutado pelo inconformado autor de “Fala baixo”.¹⁴

Caninha recebeu a taça de prata das mãos de Vagalume e comemorou o feito por muitos considerado impossível: derrotar o “rei” Sinhô em uma disputa musical. Tudo indicava que a folia acabara de ganhar uma nova majestade. Com efeito, em breve os jornais começariam a tratar Caninha como o “Imperador do Samba”.¹⁵

Embora fossem amigos de longa data, a partir daquele ano Sinhô e Caninha protagonizariam uma acirrada refrega musical, revista e ampliada a cada nova edição da Festa da Penha. Uma quadrinha célebre — por alguns atribuída ao cronista e teatrólogo Carlos Bittencourt, para outros obra do próprio Caninha¹⁶ — sintetizaria o espírito de cordial rivalidade entre eles:

*São dois cabras perigosos
dois diabos infernais;
José Barbosa da Silva
José Luís de Moraes.*¹⁷

Mas existiam outros aspirantes ao trono. Do lado de lá do Atlântico, bem longe das disputas travadas entre o rei e o imperador nas festas do arraial, os Batutas também já se sentiam no direito de reivindicar a coroa máxima do samba para as respectivas cabeças.

Os termômetros de Paris marcavam perto de zero.¹⁸ Na requintada estação do Quai d’Orsay — na margem esquerda do Sena, onde hoje funciona o “museu dos impressionistas” —, o bailarino Duque e o jornalista Floresta de Miranda aguardavam o trem proveniente de Bordeaux, devidamente agasalhados por pesados sobretudos. Eram onze horas da noite de 11 de fevereiro de 1922, um sábado, quando Donga, Pixinguinha e seus companheiros, vestidos como se tivessem ido tomar uma cerveja na Lapa, desembarcaram na plataforma tiritando de frio, carregando cada qual o seu instrumento. Depois de catorze dias de travessia do oceano, finalmente pisavam em terras parisienses.¹⁹

“O que você preferiria, Donga, estar agora em Paris ou ter uma estátua lá no Brasil?”, perguntou, em tom de brincadeira, Floresta de Miranda.

“Estar em Paris”, respondeu Donga, batendo os dentes.²⁰

Pela manhã, a primeira providência de Duque foi levá-los para comprar roupas adequadas ao clima. Caso arranhassem algum francês e porventura tivessem levado uma lupa na bagagem, eles poderiam ter lido no jornal *Le Gaulois* a notinha de duas linhas perdida no rodapé da página reservada à

agenda noturna da cidade: “Os Batutas, que chegaram do Brasil, farão esta semana sensacional estreia em Paris”.²¹ Um dia depois, o concorrente *Le Matin*, em nota igualmente lacônica, arriscou um primeiro prognóstico: “Será, ao que parece, um dos maiores sucessos da temporada”.²²

Na data programada para a estreia no Shéhérazade, 14 de fevereiro, Duque decidiu pagar um pequeno quadradinho destacado em outro diário, *Le Petit Parisien*:

Os
BATUTAS
esta extraordinária orquestra
brasileira, única no mundo,
de uma alegria *endiablée*,
composta por virtuosos apelidados
de reis do ritmo e do
SAMBA,
toca todo os dias durante os chás
e jantares do Shéhérazade,
16, Faubourg Montmartre.
— DIREÇÃO DUQUE —²³

Os Batutas não eram mais oito — e estavam com nova formação. Os irmãos Palmieri alegaram compromissos pessoais e não puderam viajar para a França. Foram substituídos pelo pandeirista Sizenando Santos e pelo cantor e ritmista José Monteiro. O percussionista João Tomás, que assumira o lugar de Luís Pinto ainda nos tempos do Cine Palais, ficou doente à última hora e, mesmo com a passagem na mão, também não embarcara. João da Baiana fora convidado para completar o octeto, mas decidira permanecer no Rio, por haver descolado uma vaga de fiscal no cais do porto e ter preferido não se arriscar a perder o emprego.²⁴

Assim, o grupo zarpu com apenas sete componentes. Por esse motivo, Duque os rebatizou como “Os Batutas” — ou melhor, “Les Batutas”, conforme foram anunciados em Paris. Pixinguinha até compôs um samba,

com letra em francês escrita por Duque, para servir de cartão de visitas ao público do Shéhérazade:

*Nous sommes Batutas
Batutas, Batutas
Venus du Brésil
Ici tout droit
Nous sommes Batutas
Nous faisons tout le monde
Danser le samba.*

*(Nós somos Batutas
Batutas, Batutas
Vindos do Brasil
Aqui está tudo certo
Nós somos Batutas
Nós fazemos todo mundo
Dançar o samba.)²⁵*

O conjunto de Pixinguinha e Donga, envergando alinhados paletós escuros, iria atuar como orquestra de baile. No Shéhérazade, dezenas de mesas rodeavam a pista de dança, e dos balcões do mezanino tinha-se uma visão privilegiada dos casais rodopiando lá embaixo.²⁶

“Pixinguinha, com a sua flauta infernal, faz o diabo. China abafa com seu violão e a sua bela voz e Donga abafa no pinho e desperta paixões”, informou Floresta de Miranda, logo após a estreia, em texto enviado à redação do *Correio da Manhã*.²⁷

“Eu e Pixinguinha arranjamos duas namoradas. Uma se chamava Margarida e o nome da outra não me recordo”, lembraria Donga, confirmando a procedência daquela história de “despertar paixões”.²⁸ Questionado a respeito, Pixinguinha escapava de lado. Quando um repórter mais abelhudo o indagou sobre quantas amantes, afinal de contas, ele teria arranjado na temporada francesa, o flautista mudou de conversa: “Ah, nem sei! Vocês são curiosos, hem?”, esquivou-se. “Quando somos moços, estamos sempre fazendo nossos sucessos. Cada um à sua moda”, evadiu-se.

E onde aparecesse era aquele negócio: “Ô Pixinguinha! *Viens boire avec nous* [Venha beber com a gente]”, aí eu ia beber. Era inverno, fazia muito frio. Tinha um *maitre* no Shéhérazade [...] que anotava as bebidas que a gente tomava. No fim do mês ele dizia: “Olha, aquele que está ali” — era eu — “tomou 120 litros de rum Negrita”. Num mês! Fazia tanto frio que a gente tomava aquilo e não sentia nada.²⁹

Quanto ao sucesso estritamente musical, as narrativas históricas sobre a excursão dos Batutas a Paris costumam adotar um tom grandiloquente, atribuindo-lhe proporções quase épicas, como se a Europa — para usar o clichê da época — houvesse se curvado ante o Brasil. Contudo, um pente-fino nos arquivos dos principais jornais franceses do período recomendaria menor entusiasmo. A passagem do conjunto pela cidade mereceu discreto interesse da imprensa local. Ela se resumiu a lhe dedicar notinhas de no máximo cinco linhas — e sempre com as letras miúdas próprias à concorridíssima agenda de atrações culturais de Paris.

Isso não significa dizer que a viagem tenha sido um fiasco. Longe disso. O objetivo proposto por Duque foi plenamente satisfeito. Os Batutas cumpriram uma intensa agenda de trabalho, com apresentações diárias no Shéhérazade, sempre com casa cheia, desde meados de fevereiro até a última semana de maio, quando se transferiram para um novo *dancing*, o Chez Duque, inaugurado pelo bailarino no número 17 da rue Caumartin — lá, dividiram o palco com uma banda norte-americana, o Bernard Kay’s Jazz Trio, cujo baterista vez por outra se oferecia para acompanhar os colegas brasileiros. “Uma bateria extravagante e endemoniada”, definiria, impressionado, o cavaquinista Nelson Alves.³⁰

Os Batutas tocaram em uma terceira casa noturna, La Réserve de Saint Cloud, no boulevard Sénard, e receberam eventuais solicitações para animar eventos públicos e particulares. Entre outras ocasiões do gênero, foram convidados para tocar em uma recepção no Palais des Affaires Publiques a convite da embaixada brasileira e, também, em um jantar em homenagem ao boxeador Jack Dempsey, o peso-pesado que sustentou o cinturão de campeão mundial dos ringues entre 1919 e 1926.³¹

Não seria fácil, obviamente, destacar-se em meio ao universo boêmio e cultural de Paris. Todas as noites, orquestras oriundas dos quatro cantos do planeta podiam ser ouvidas na infinidade de rendez-vous espalhados pela cidade. Ritmos norte-americanos dançantes, a exemplo do charleston, do foxtrote e do shimmy, ao lado de sonoridades latinas de forte base rítmica como a rumba e o tango, compunham a trilha sonora por excelência da feérica e cosmopolita Paris dos anos 1920. Nos cafés, teatros, cinemas, livrarias e salões, vivia-se uma alucinada avidez por novidades e prazeres. A “capital do mundo” ditava modas para o resto do planeta, do penteado feminino “à la garçonne” às bossas das vanguardas artísticas. “Paris é uma festa”, resumiu o escritor norte-americano Ernest Hemingway.³²

Os Batutas, que levaram à Europa um repertório de maxixes, choros, lundus e sambas, tiveram a oportunidade de entrar em contato com um mundo musical para eles absolutamente inédito. Na convivência com instrumentistas de jazz, a maioria oriundos de Nova Orleans, iriam conhecer e se apropriar de outras linguagens, bossas e atitudes, incorporando-as ao próprio modo de tocar. Certa noite, Arnaldo Guinle, que por acaso também estava em Paris — para Guinle, atravessar o Atlântico era algo tão rotineiro quanto abrir uma garrafa de Veuve Clicquot em Copacabana —, decidiu chamar a atenção de Pixinguinha para o saxofonista de uma jazz-band norte-americana qualquer.³³ “Você toca aquilo, Pixinguinha?”, perguntou Guinle, apontando para o saxofone.³⁴

O músico jamais tinha se arriscado no instrumento. Mas disse que sim. Um mês depois, recebeu de Arnaldo Guinle um sax tenor novinho em folha, mandado confeccionar especialmente para ele. Pixinguinha trancou-se no quarto do hotel e dedilhou as teclas, por vários dias consecutivos, até dominar a escala com a destreza necessária. Entretanto, por algum tempo, evitou tocar o instrumento em público. Perfeccionista, continuou apresentando-se com a velha flauta Barlassina & Billoro comprada pelo pai e sua companheira desde os tempos das calças curtas.³⁵

Porém, ainda que só os outros batutas já soubessem disso, a partir dali Pixinguinha e o sax prateado — sua futura marca registrada — tornaram-se

indissociáveis.

Era mais fácil imaginar um Carnaval sem pierrô e colombina do que um mês de fevereiro sem um novo sucesso de Sinhô na praça. Em 1922, a marchinha “Sai da raia” foi entoada como uma espécie de hino honorário dos foliões: “Sou feliz e bem feliz/ Não mais pensar em te querer/ Nesta vida aperreada/ Não posso viver”. O refrão — “Meu bem, não chora/ Arruma a trouxa/ Diga adeus e vá-se embora”³⁶ — mais tarde seria adotado como a senha obrigatória para o encerramento dos bailes de máscaras. Enquanto a orquestra não atacava o “Sai da raia”, ninguém arredava pé do salão.³⁷

Apesar de derrotada três meses antes na competição da Penha, “Fala baixo” foi outra das músicas mais cantadas pelas esquinas do Rio de Janeiro naquela temporada — mas, nesse caso, por motivos extramusicais e bem pouco carnavalescos. O país vivia uma intensa radicalização política, com alegadas ameaças de convulsão na ordem pública. O governo chegou até a cogitar o cancelamento do Carnaval por medida de segurança. O clima fechara devido às acusações de que um dos candidatos à sucessão presidencial, o mineiro Artur Bernardes — apoiado pela política do café com leite firmada entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais —, escrevera duas cartas desancando as Forças Armadas e classificando o ex-presidente Hermes da Fonseca como um “sargento sem compostura”.³⁸

O candidato opositor, Nilo Peçanha, fluminense de Campos dos Goytacazes (terra da goiabada cascão, o que lhe valera o apelido de Nilo Goiabada), conseguira a adesão dos jovens oficiais das Forças Armadas — os chamados “tenentes” — e dos caciques partidários do Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Bahia e Pernambuco. As cartas atribuídas a Bernardes, depois se sabia, eram falsas. Porém, enquanto a patranha não foi desmascarada, o caso provocou o estrago imaginado: hostilidades diárias contra o candidato oficial, excitação dos ânimos coletivos e, por fim, a decretação da censura aos jornais.³⁹

Em tais circunstâncias de silenciamento da opinião pública, o título “Fala baixo” soava como um comentário satírico, com endereço certo. Acrescente-se o fato de o candidato mineiro ser conhecido pelo apelido de “Rolinha” — por causa de sua suposta passividade diante das arapucas habituais da política — e estavam postos todos os ingredientes para a marchinha ganhar contornos de ferrenha crítica social: “Vem cá, Rolinha, vem cá!”, cantava a turba, em tom de escárnio, nos comícios e manifestações de rua.⁴⁰

Outra marchinha carnavalesca, “Ai, seu Mé”, da dupla Freire Júnior e Luís Nunes Sampaio (que a assinaram sob o pseudônimo de Canalha das Ruas), também vinha sendo utilizada como peça de propaganda eleitoral.⁴¹

*O Zé Povo quer a goiabada
campista
Rolinha, desista
Abaixe essa crista
Embora se faça uma bernarda
a cacete
Não vais ao Catete
Ai, seu Mé! Ai seu Mé!
Lá no Palácio das Águias, olé
Não há de pôr o pé.*

Seu Mé era o outro apelido de Bernardes, pelo fato de os adversários também o compararem a um pusilânime carneiro. As águias citadas na letra, estava claro, faziam referência às cinco esculturas aladas no topo da fachada do Palácio do Catete. As demais alusões — “goiabada campista”, “rolinha”, “bernarda” — eram ainda mais explícitas, o que levou o disco a ser proibido e recolhido das lojas.⁴²

O ambiente político estava tão carregado que um policial civil, Antônio Roberto da Silva, ao entrar em um bar na rua do Lavradio e testemunhar a Embaixada do Sinhô entoando a marchinha “Fala baixo”, decidiu dar voz de prisão a todos os integrantes do grupo, inclusive ao próprio compositor. Ele e os demais músicos foram levados aos safanões para o 12º Distrito e

trancafiados no xadrez. Por sorte, amigos influentes intercederam junto ao delegado de plantão e conseguiram colocar Sinhô e seus companheiros em liberdade no mesmo dia. “Nem mesmo os carnavalescos escapam”, observou o *Jornal do Brasil*, criticando a onda repressiva. “É o cúmulo”, qualificou o diário, desafiando a censura.⁴³

Foi nesse clima de terror que, em 1^o de março de 1922, em plena ressaca da Quarta-Feira de Cinzas, os brasileiros foram às zonas de votação para escolher o presidente da República. Na capa da revista satírica *Careta*, uma charge exibia um grupo de foliões, envergando as fantasias da véspera, dormindo a sono solto e deitados ao pé de uma urna eleitoral envolta em serpentinas.⁴⁴

Artur Bernardes — que exerceria a presidência com o país jugulado pelo estado de sítio praticamente durante os quatro anos de mandato — obteve 466 mil sufrágios; Nilo Peçanha, 317 mil. A votação dos dois candidatos, juntos, ficou aquém do número de abstenções. Esta ultrapassou a marca de 800 mil eleitores.⁴⁵ No início de julho, antes mesmo de o novo chefe da nação tomar posse e pôr os pés no “Palácio das Águias”, Freire Júnior, um dos autores de “Seu Mé”, foi preso.⁴⁶

Sinhô, temendo receber o mesmo tratamento, decidiu sair de circulação por uns tempos. Foi se esconder na casa da mãe, dona Graciliana, moradora do Engenho de Dentro. Como na letra de “Sai da raia”, arrumou as trouxas, disse adeus e foi-se embora. Só reapareceria meses depois, a tempo de participar da próxima Festa da Penha. Com mais uma penca de novas músicas, é claro, para medir forças com Caninha.⁴⁷

7. O enterrado vivo

Da amurada do convés do transatlântico francês *Lutetia*, debaixo do sol forte do Rio de Janeiro, os Batutas se surpreenderam com a multidão aglomerada nas imediações da praça Mauá. De longe, com a silhueta dos morros circundando a baía de Guanabara enquadrada ao fundo, era possível observar centenas de pessoas dando vivas e acenando com leques e chapéus em direção ao navio. Uma esquadrilha de cinco hidroaviões se aproximou para escoltar a embarcação até o cais, enquanto uma pequena lancha, a *Vesper*, fez uma abordagem lateral e solicitou a subida a bordo de um comitê de boas-vindas.¹

Pixinguinha imaginou que todo aquele aparato festivo tinha sido arranjado para os saudar após seis longos meses longe do país. Mas logo ficou evidente ser outro passageiro ilustre o alvo da homenagem: o aviador Santos Dumont. Ele retornava ao Brasil depois de mais uma de suas muitas viagens à França. A chegada do maior herói nacional vivo, no dia 14 de agosto de 1922, eclipsou o desembarque do grupo.²

Todos os jornais cariocas abriram espaços generosos para descrever os detalhes da acolhida festiva ao “pai da aviação”, mas a maioria das publicações mal se deu conta de que, naquele mesmo dia, os Batutas estavam de volta ao Rio de Janeiro. Uma das raras exceções foi *A Noite*, que publicou em sua edição uma foto do conjunto posando em traje de gala, ao lado de Duque. “Essa fotografia foi tirada em Paris, tal como os Oito Batutas ali se exibiram”, informava a legenda.³

No dia seguinte ao desembarque, um repórter de *A Notícia* encontrou a metade do conjunto — Pixinguinha, Donga, China e Nelson Alves — batendo perna ao lado de Duque pela rua do Ouvidor. O jornalista logo os convidou para um café a fim de obter informações sobre a turnê parisiense.

“Isso é uma entrevista?”, perguntou Pixinguinha, meio arisco.

“Não, é uma palestra apenas”, informou o repórter, que mesmo assim reconstituiria o diálogo em matéria estampada na primeira página do jornal.

“Pois então, modéstia à parte, fique sabendo que triunfamos”, disse-lhe Pixinguinha, mencionando as noites sempre concorridas no Shéhérazade.

“Quando saímos daqui, animados por uns, ridicularizados por outros, não tínhamos a pretensão de representar, no estrangeiro, a arte musical brasileira. O que íamos apresentar em Paris, e fizemos com decência, graças a Deus, era apenas uma das feições de nossa música, aquela essencialmente popular.”

“E o Pixinguinha ainda não disse tudo...”, cortou Donga.

“Como assim?”

“É que agora temos, em um ou outro número do repertório, em vez de flauta, o saxofone.”

“Saxofone?”, indagou, surpreso, o jornalista. “E trouxeram outras novidades musicais?”

“Uma grande mala, a transbordar!”, gabou-se Nelson Alves. “Trouwemos tudo quanto é novidade aparecida ultimamente em Paris. Espalhamos por lá a música brasileira, trazendo para cá o que Paris canta e o que Paris ouve.”

“Não quiseram fazer novo contrato?”

“O Duque, que sempre se mostrou um grande amigo nosso, ofereceu-nos um excelente contrato para Biarritz. Mas não quisemos. Lá fora, a Pátria é como uma mulher que deixamos distante e que amamos muito”, justificou Nelson. “A saudade deste sol, destas coisas todas, cada dia aumentava mais.”⁴

No mesmo dia da publicação da matéria, 16 de agosto de 1922, a *Gazeta de Notícias* informava: os Batutas fariam sua reentrada artística no país na noite seguinte, em uma festa no aristocrático Jockey Clube, durante

homenagem ao presidente da entidade, o empresário Lineu de Paula Machado — cunhado de Arnaldo Guinle e mais um dos passageiros a bordo do transatlântico *Lutetia* na volta de Paris.

O texto noticiava que o conjunto agendara outra exibição, no dia 6 de setembro, na luxuosa sede social do Fluminense, quando então tocariam “no gênero jazz-band”. Nesse meio-tempo, informava o jornal, ficariam aguardando a chegada de uma bateria, igualzinha à usada pelas bandas americanas, encomendada para eles por gentileza de Arnaldo Guinle.⁵

Desse modo, o Rio de Janeiro ficou sabendo que o repertório dos Batutas, antes focado em sambas, choros, cocos, cateretês, lundus e emboladas sertanejas, passaria a incorporar foxtrotes, ragtimes e shimmies. Donga também não deixaria por menos: começaria a alternar o velho violão com o banjo, instrumento à época utilizado pelas mais tradicionais bandas de jazz norte-americanas.⁶

Muitos acusaram os Batutas de estarem se descaracterizando, perdendo a “autenticidade”, macaqueando modismos e modelos importados. “Já cá estão os Batutas, de volta de Paris, onde estragaram o sentimento brasileiro e a verdadeira poesia dos sertões”, protestou, entre outros, o poeta simbolista Hermes Fontes, em artigo publicado na revista *Ilustração Brasileira*. “Não basta ser brasileiros, uma vez que o somos à revelia nossa. Sejamos ‘brasileiristas’. Uns, agindo, outros pensando, outros cantando”, sugeriu.⁷

Antes mesmo de os Batutas terem retornado ao país, um articulista do *Jornal do Brasil* já previra que eles voltariam “adulterados” da excursão a Paris. “Profetizo que esse consórcio do *can-can* com o samba só vai servir para estragar-nos a raça. A raça musical, bem entendido”, espinafrou o crítico, que assinara o artigo apenas com as iniciais GP.

Já estou daqui a ver os nossos patrícios, os Oito Batutas (se é que eles ainda voltarão oito, e não voltarão quatro, ou dezesseis) pernósticos, como em geral o brasileiro que passa três meses na Europa: esquecidos da língua pátria, dos nossos hábitos, da nossa feijoada, que preferem trocar pelo detestável *argot* dos *boulevards*, pelas condimentadas *mayonnaises*.

Ao final, o texto lançava um desafio em tom de reprovação: “Que a flauta do Pixinguinha retorne à sua terra com aquela alma inocente de canário, que os ecos do boulevard querem à força transformar em melro”.⁸

Era uma época na qual havia, por parte de parcelas expressivas da intelectualidade nacional, a preocupação em determinar o que significava o conceito de “tipicamente brasileiro”. Enquanto alguns saudavam a velocidade das mudanças sociais e urbanísticas trazidas pela modernidade, outros buscavam se refugiar na nostalgia de uma vida rural idealizada, com seus luars dos sertões e caboclas de Caxangá.⁹

Os Batutas, décadas mais tarde canonizados como os santos padroeiros do samba, a Santíssima Trindade da própria música popular brasileira, não estavam maculando o “sentimento nacional” e muito menos estragando-nos a “raça musical”. Apenas se mostravam abertos a influências, releituras e apropriações estéticas. Faziam isso com a mesma naturalidade com a qual antes estabeleceram, em seu repertório, o diálogo entre a música de matriz regional e as nascentes sonoridades urbanas cariocas.

Desde sempre, era fácil constatar, eles rejeitavam o papel de meros folcloristas, de baluartes nostálgicos da “verdadeira poesia dos sertões”. Além de tudo, como seria possível determinar o que era “autêntico”, “nacional” ou mesmo uma “alma inocente de canário” no caleidoscópio de influências, sínteses e amálgamas rítmicos e culturais que dera origem ao lundu, ao maxixe, ao choro e, de modo similar, começava a dar forma à linguagem musical do próprio samba?

“Vamos ver do que se trata e amanhã comentaremos.”

Com esse pé-a-trás, o jornal *Crítica*, de Buenos Aires, anunciou a estreia dos Batutas na Argentina, em 7 de dezembro de 1922. O grupo, depois de se apresentar na grande festa do Centenário da Independência no Rio de Janeiro, assinou contrato para exhibições durante trinta dias no Empire Theatre, um dos mais refinados e cosmopolitas cinematógrafos portenhos, localizado na esquina da avenida Corrientes com a avenida Maipú.¹⁰

Eles tocariam em duas sessões diárias — às 18h30 e às 23 horas —, intercalando números musicais aos intervalos dos filmes em cartaz. Nos primeiros dias, atuariam após a projeção de *Ensueños desvanecidos* (título em castelhano de *Shattered Dreams*, produção da Universal com Miss DuPont, estrela norte-americana do cinema mudo) e *Flor de Irlanda* (no original, *The Flower of the North*, da Vitagraph Studios, protagonizado por Pauline Starke, outra beleza das telas).¹¹ O acordo foi fechado sob intermediação da companhia de Paschoal Segreto, que passara a agenciar o grupo de Donga e Pixinguinha no Rio de Janeiro. O contratante era o empresário, diretor e produtor argentino Humberto Cairo, um caça-talentos que em 1917 apostara na carreira de um jovem e ainda pouco conhecido cantor de tangos chamado Carlos Gardel.

Pela temporada, o escritório de Segreto receberia a bolada de 6 mil pesos — cerca de dezoito a 24 contos de réis, valor equivalente ao preço de um confortável bangalô em Petrópolis, com quatro quartos, varanda, sala de jantar, copa, cozinha e despensa, servido por água encanada e luz elétrica.¹²

Conforme o combinado, as passagens marítimas de ida e volta correriam por conta do Empire. Junto com os Batutas, iria um casal de dançarinos de maxixe, o duo Les Zuts, incumbidos de executar coreografias durante as exibições da orquestra. “Não sabemos o que é. Sabemos apenas que eles têm sido muito elogiados em grandes capitais”, comunicou o jornal argentino *Última Hora*. “Mas se é Cairo quem os traz, deverá ser coisa muito boa.”¹³

Os Batutas viajaram a bordo do navio italiano *Duca d’Aosta* — a embarcação fazia a rota Gênova-Buenos Aires com escala no Rio de Janeiro e também em Santos e Montevideú. Mantinham o núcleo da formação da viagem a Paris. Mas havia novidades — e voltavam a ser oito. Pixinguinha levou o saxofone junto com a flauta, Donga colocou o banjo na bagagem ao lado do violão. O percussionista João Tomás se reintegrara ao conjunto após se recompor da doença que o impedira de ir à Europa. Ficou encarregado de manejar a bateria comprada por Guinle. Nelson Alves, além do cavaquinho tradicional, levou um cavaquinho-banjo. Para fortalecer a trupe, trataram de incluir um pianista, J. Ribas, e convidaram os violonistas José Borges de

Barros e Aristides Júlio de Oliveira para coadjuvar China e fechar o time. Curiosamente, apesar do instrumental que lembrava uma jazz-band, adotaram como figurino na turnê os trajes sertanejos dos tempos do Grupo do Caxangá.¹⁴

Entre os argentinos, a estreia do grupo provocou reações ambíguas. O público aplaudiu e lotou o Empire por dias seguidos, pagando ingressos entre três e quinze pesos argentinos, de acordo com a localização da cadeira — plateia e camarotes, respectivamente.¹⁵ A crítica especializada, contudo, ficou dividida.

Para o jornal *La Nación*, os Oito Batutas eram “notáveis *ejecutantes* da música autóctone brasileira”. Eles expressariam “uma espécie de sensualidade quase selvagem, [...] acompanhada de frases lânguidas cheias de melancolia”. De acordo com o jornalista encarregado de avaliar a estreia no Empire,

a impressão que se recebe desse conjunto é agradável e estranha ao mesmo tempo, é como se ouvíssemos uma poesia forte e bela em uma língua desconhecida, que chega a nos subjugar por seu ritmo, por seus acentos e por seu ardor, embora nos escape o seu sentido íntimo, o seu fundo espiritual, uma vez que desconhecemos sua origem.¹⁶

A *Crítica* prometera aos leitores assistir antes à estreia para verificar do que se tratava. Feito isso, considerou: “Os Oito Batutas [...] cultivam a música popular brasileira com muita graça pitoresca, dando cor e vida ao seu interessante repertório”. A performance chamou a atenção, em especial, pela nota de excentricidade aos olhos do comentarista.

Contribuíram muito para o sucesso de seu número as roupas típicas da gente humilde brasileira, com seus adornos multicoloridos, bem como seus gritos primitivos que imprimem à música um sabor claramente popularesco e lhes dá um toque exótico, o que desperta nossa atenção e curiosidade.

A resenha, entretanto, terminava com uma enfática ressalva: “Eles não são músicos que tenham estudado para viver de música, são simples cultores *de la musa arrebalera*, assim como eram nossas antigas orquestras típicas com seu *bandoneón*”.¹⁷

O crítico musical de *El Telégrafo* também entendeu que o conjunto levara para Buenos Aires “as expressões ruidosas e alegres do espírito pitoresco do povo brasileiro”. E, por isso, sentenciou: “A música e a dança dos Oito Batutas podem não ser um show elegante e espiritual, mas têm o charme e a graça do estranho e do cômico”.¹⁸

O jornal *Última Hora*, por fim, publicou o texto mais corrosivo — e marcadamente racista — de todos. “O novo número contratado pelo empresário Cairo [...] é um número de luto. Seus componentes são negros. E os que não o são, são morenos carregados.” Quanto à música, os Batutas tocariam instrumentos “que não são nem violões nem *bandurrias*, ficam entre uma coisa e outra, acompanhados de pandeiros, rasquetas [reco-recos] e outros instrumentos postos na moda pelas bandas de jazz. Só faltam a buzina de um automóvel e um ralador de queijo”.

O articulista admitiu ter sentido a ausência de algumas mulatas brasileiras rebolando no palco. Para ele, o conjunto, “se não emociona, pelo menos entretém”. “Aos que gostam de coisas estranhas, [...] recomendamos ir ao Empire. Nós, francamente, teríamos preferido que houvesse menos negros, menos ruídos, mais bailado e mais saias. Porque a vida já tem negruras demais.”¹⁹

Ainda assim, os Batutas seguiram arrancando aclamações da plateia de Buenos Aires. Os portenhos os assistiam com notório interesse entre os filmes exibidos na tela, fossem eles comédias ligeiras com Max Linder, de quem Charles Chaplin era fã assumido, ou dramalhões românticos com William Farnum, à época o ator mais bem pago de Hollywood. Em algumas ocasiões, além da dupla Les Zuts, eles partilhavam o palco com o conjunto Los Guanabarinos, constituído por cantores e dançarinos brasileiros radicados na Argentina. Também dividiam eventualmente o horário com a *vamp* Evan Stachino — “a fulgente estrela mexicana, a beleza soberana” —, dois meses antes ela se apresentara no Rio de Janeiro, no Cine-Teatro Rialto, ao lado dos mesmos Batutas.²⁰

Depois de atuar por dez dias consecutivos no Empire, o conjunto passou ao palco do Teatro Maipo (na rua Esmeralda, 443), um dos templos

sagrados da vida artística de Buenos Aires, casa de espetáculos até hoje em atividade e, naquele momento, também gerenciada por Humberto Cairo. Lá, passou a dividir as atrações da noite com duas excepcionais bailarinas russas, Maria Chabelska (que em 1917 atuara no balé pré-surrealista *Parade*, de Erik Satie, com figurinos e cenário de Pablo Picasso e roteiro de Jean Cocteau) e Ekatherina de Galantha (ex-componente da companhia de Anna Pavlova que se fixara em Buenos Aires após se casar com um fazendeiro argentino).²¹

“Com esse reforço, o número perdeu aquele sabor tão primitivo que o fazia extremamente monótono”, celebrou o crítico impertinente da *Última Hora*. “Além disso, há nos Guanabarinós uma bailarina de danças brasileiras que se move com distinta desenvoltura.” A observação maldosa, nesse dia, foi dedicada pelo cáustico jornalista às bochechas de uma das dançarinas russas: “São rostos agradáveis, não obstante exista certo parentesco com a raça buldogue no perfil de Chabelska”.²²

Os Batutas permaneceram no Maipo por nove dias, até que Humberto Cairo decidiu alterar o previamente acertado entre as partes. Propôs ao conjunto uma excursão caça-níqueis por outros palcos do país. Entretanto, Pixinguinha e seus colegas se insurgiram contra a decisão, alegando aquilo configurar uma quebra de contrato. Segundo o acordo original, eles teriam de cumprir apenas mais onze dias de apresentação em Buenos Aires, completando assim a agenda de um mês ajustada pelo empresário argentino com o agente Paschoal Segreto. Depois disso, voltariam ao Rio de Janeiro, a tempo de participar do Carnaval carioca.²³

Contrariado, Humberto Cairo dispensou os músicos brasileiros. O acordo estava desfeito. O empresário lhes pagaria 2500 pesos (cerca de oito contos de réis), a título de cachê pelos dezenove dias de trabalho no Empire e no Maipo. Feitas as contas, o valor equivalia a apenas um terço do estipulado em contrato, embora já tivessem sido cumpridos quase dois terços da agenda. Ciente do imprevisto por meio de telegrama, Segreto tentou recorrer ao consulado em Buenos Aires para solucionar a questão. Propôs

um novo acerto. Se Cairo aceitasse pagar 6 mil pesos, isto é, vinte contos de réis, daria o caso por encerrado.²⁴

Queira v. ex.a ter a bondade de informar ao sr. Cairo de que, ainda mesmo se chegarmos a esse acordo, eu ficarei com grande prejuízo, pois, além de dez contos [...] que adiantei aos meus patrícios para os preparativos de sua viagem, importância quase idêntica despendi, aqui, com a manutenção de suas famílias[,]

escreveu o representante da companhia ao cônsul brasileiro Alcino Santos Silva.

Espero, sr. cônsul, que v. ex.a, tomando na devida consideração este meu pedido, demova o sr. Humberto Cairo do propósito em que se acha de empenhar-se em luta judiciária comigo, obtendo que ele, afinal, venha a concordar em como a razão está do meu lado.²⁵

A resposta à carta, todavia, não foi alentadora. O cônsul tentou por diversas vezes fazer contato com Humberto Cairo, mas este se recusou a receber qualquer funcionário da embaixada brasileira para discutir o assunto.

“O sr. Cairo abertamente esquivou-se sempre a um encontro conosco”, comunicou o cônsul a Segreto. “Sentindo muito não ter podido lhe ser agradável, prevaleço-me do ensejo para reiterar a v. s.a os protestos de minha estima e consideração.”²⁶

Os Batutas tinham se metido em uma enrascada. Não apenas iriam perder o Carnaval. O dinheiro recebido do empresário, depois de pagas todas as despesas feitas em Buenos Aires, não era suficiente para comprar as passagens de volta ao Brasil. Estavam duros, em um país estranho, sem meios de retornar para casa.

Por cinquenta centavos de peso argentino, assistia-se a uma programação diversificada, incluindo esquetes de teatro mambembe, shows de variedades, performances circenses e números musicais. Mas quem quisesse garantir um lugar sentado na plateia do Eden Park — misto de circo ao ar livre, parque de diversões e feira de jogos na cidade de Rosário — precisava levar o

próprio tamborete de casa. Foi lá que, a partir de 5 de janeiro de 1923, os Oito Batutas se exibiram junto à dupla Les Zuts, com o objetivo de fazer caixa para regressar ao Brasil. Eles foram contratados para substituir o palhaço norte-americano George Rowland, que fazia malabarismos com maçãs, bolas de bilhar e maços de cigarro.²⁷

Três dias depois da chegada dos Batutas a Rosário — a 298 quilômetros de Buenos Aires —, a gerência do mafuá achou por bem baixar o preço do ingresso para trinta centavos. Mesmo assim, a receptividade do público não melhorou. O conjunto brasileiro, anunciado erroneamente como “Los 8 Baturros” por um jornal local, ficaria no Eden Park por menos de uma semana. Mudaram de palco e se apresentaram por outras três noites em um cinema de Rosário, o San Martín, até serem substituídos na função por uma dupla de artistas de circo, “*Agustín y Hartley, excéntricos saltarines cómicos*”.²⁸

Os Batutas, rompidos com Humberto Cairo justamente por não terem aceitado uma excursão pelo interior do país, tiveram que colocar o pé na estrada por conta própria, sem contrato fixo, submetendo-se a condições de trabalho pouco compatíveis com as expectativas originais do grupo. Depois de percorrermos mais de quatrocentos quilômetros de trem, chegaram a Córdoba, onde fecharam acordo com o Cine-Café del Plata para uma temporada-relâmpago de cinco dias, entre 19 e 23 de janeiro. Em seguida, enfrentaram outros duzentos quilômetros ferroviários até Río Cuarto, pequena cidade de menos de 30 mil habitantes, para tocar no *salón* El Plata — “um galpão de lata e madeira, sujo e bagunçado”, segundo descrição de um jornal local.²⁹

“É um grito de volta à África” — assim definiu o espetáculo o principal diário da cidade, *El Pueblo*.

É um murmúrio monótono e primitivo, uma mistura de contorções eróticas típicas das cruzeiras africanas. Não tem nada dessa música brasileira que reflita um estado de refinamento da alma, toda ela se limita a um simples ritmo de *candombe* e sapateado, combinado com gestos, contorções e caretas dos que a executam e a dançam.

O artigo prosseguia nesse mesmo tom de escárnio:

A melodia não existe e até mesmo os sons tirados dos banjos são ásperos. É verdade que o banjo é um instrumento difícil e os Batutas o manejam com grande habilidade, mas suas notas somente podem arrancar algum entusiasmo daqueles que tenham ainda vibrante em sua alma o amor à batucagem.

O fecho do artigo não era menos depreciativo:

Nosso tango, que [...] já é considerado uma manifestação da música típica deste país, é uma dança agressiva e erótica, mas une a esses dois defeitos graves o mérito de ser um manancial de melodias. A música dos Batutas, apresentada como típica de seu lugar, é simplesmente uma manifestação selvagem.³⁰

O calendário ia avançado e nada de os Batutas conseguirem voltar para o Rio de Janeiro. A turnê pela Argentina teria sequência com cinco apresentações na cidade de La Plata, a cerca de sessenta quilômetros de Buenos Aires, onde foram agendadas exibições em mais um cinema, o Ideal y Avenida Hall.³¹ Entre um compromisso e outro, eles passariam rapidamente de novo na capital, onde atuaram como meros coadjuvantes, animando os intervalos de um baile de Carnaval no Teatro Buenos Aires.³²

O grupo, a essa altura, estava desfalcado. O violonista Josué de Barros tinha ficado para trás, na pequena Río Cuarto. Os músicos brasileiros haviam acumulado uma montanha de dívidas com os custos de hospedagem naquela cidade — e Josué decidira recorrer a um expediente extremo. Em 21 de fevereiro, quando o resto do grupo estreava em La Plata, os jornais de Río Cuarto davam amplo destaque à notícia de que “*el profesor brasileño*” Josué Borges de Barros iria ser enterrado vivo.³³

“Esta tarde, às dezessete horas, o professor Borges de Barros levará a cabo o sensacional experimento de faquirismo, sepultando-se dentro de um ataúde, a dois metros de profundidade, e nessa situação permanecerá alguns dias”, informou *El Pueblo*. “Como comprovação da seriedade de tão interessante desafio, o sr. Borges de Barros oferece a bela soma de 5 mil pesos a quem descubra nisso algum truque, pois se trata de um experimento absolutamente científico.”

Antes de ser enterrado, o violonista dos Batutas passeou em um coche pelas principais ruas do lugar, anunciando o feito e chamando o público para assistir à façanha, cobrando um peso argentino pelo ingresso. A plateia foi devidamente informada dos dutos de ventilação abastecendo o interior do ataúde com o oxigênio necessário para Josué não morrer asfixiado. Um aparelho telefônico foi instalado dentro do esquife, para ser utilizado em caso de emergência. O faquir improvisado prometia passar quinze dias soterrado, sem comer e sem beber um gole sequer de água durante todo o período.³⁴

Uma lâmpada elétrica, ligada por fios à superfície, permitiria a Josué de Barros ler os jornais, livros e revistas carregados para o túmulo. Como era fumante, também levaria cigarros e fósforos. Para seu maior conforto, foram providenciados um pequeno colchão e algumas almofadas. Os moradores da cidade poderiam ir diariamente à sepultura, para certificar-se de que continuava intacta, sob o preço de mais um peso a cada nova visita.³⁵

Uma multidão compareceu ao enterro. Contudo, depois dos dois primeiros dias, a população de Río Cuarto perdeu completo interesse pela extravagância. Ninguém mais se dispunha a desembolsar dinheiro — mesmo um mísero peso — para contemplar a catacumba. “O público não tem se mostrado muito curioso”, constatou *El Pueblo*. “Certamente a curiosidade existe, mas não a acompanha o desprendimento, e o peso que se cobra pela entrada é mais forte do que ela. Até ontem à noite, a bilheteria acusava números insignificantes em relação às despesas que o experimentador terá feito.”³⁶

Comunicado pela linha telefônica do fracasso de audiência, Josué decidiu antecipar a “ressurreição”. Ele já estava depauperado, no limite da resistência física, pois os canais de ventilação não conseguiam amenizar o calor terrível lá embaixo. A temperatura no interior do sarcófago atingia os 41 graus Celsius.

“Em vista do pouco interesse demonstrado pelo público rio-cuartense, ontem, às dezoito horas, foi desenterrado o professor Josué Borges de Barros, que havia proposto permanecer vários dias [...] dentro do ataúde”,

informou o jornal. “Uma vez fora de sua clausura, o sr. Borges de Barros foi examinado pelo médico dr. Toscano, que comprovou o seu estado de excessiva debilidade física.”³⁷

“Em tudo isso, há um fato ignorado pelo público, e que acreditamos ser mais valioso do que o experimento”, revelou *El Pueblo*.

Sabe-se que o sr. Borges de Barros veio a esta cidade com a orquestra típica brasileira Los Batutas. Aqui eles se saíram muito mal financeiramente, tanto que não conseguiram sequer pagar as despesas do hotel. Nesta situação angustiante, o sr. Borges de Barros, em um rasgo de fidalguia, quis permanecer como refém e resolveu executar a perigosa experiência, acreditando que angariaria um bom público, permitindo assim a ele pagar a dívida de seus parceiros e continuar a viagem[.]

expôs o jornal. “Seria desumano pretender que se estendesse o sacrifício por mais tempo, já que, em vez de resolver as dificuldades econômicas que o motivaram, isso só haveria de aumentar as despesas que o ‘enterro’ tem produzido a cada dia.”³⁸

Enquanto Josué de Barros enfrentava as agruras de Río Cuarto, os demais Batutas finalmente conseguiam voltar a arrancar loas da imprensa argentina. A passagem pela cidade de La Plata, ao lado de Francisco Pepe e Raul Pepe, líderes dos Guanabarinós, foi marcada pela boa vontade da crítica e, de acordo com as notícias publicadas pelos jornais locais, por uma recepção calorosa da plateia do Ideal y Avenida. Pixinguinha, como de costume, angariou os maiores louvores.

“O conjunto é bom, sob todos os pontos de vista”, avaliou *El Argentino*. “Individualmente há elementos de talentos notáveis e um deles é, sem dúvida, além dos senhores Pepe, o flautista que em seu ‘Canto da selva’, executado ontem entre grandes aplausos, demonstra ser um músico de habilidade extraordinária.”³⁹ Dois dias depois, o jornal repetiu a dose: “Não podemos esquecer [...] o desempenho do flautista da trupe, artista que é uma verdadeira maravilha pela clareza e quantidade de variações executadas no difícil instrumento”.⁴⁰

Outro periódico de La Plata, *El Día*, destacou a performance de Pixinguinha: “Os Oito Batutas têm conseguido aplausos excepcionais nos salões, prestigiados pelo público [...] entusiasta da muito atraente música brasileira. A orquestra, especialmente o flautista, foi amplamente aplaudida em todos os números que apresentou”.⁴¹

A mudança de ventos talvez explique por que, mesmo depois de tantos contratemplos, os Oito Batutas tenham sido convidados para gravar uma série de discos para a Victor argentina. Segundo os registros originais da gravadora, eles compareceram ao estúdio em quatro sessões, nos dias 2, 5, 7 e 8 de março de 1923, pouco depois da temporada em La Plata. Foram, ao todo, dez discos de 78 rotações, totalizando vinte músicas. China apareceu cantando em quatro delas e Pixinguinha pela primeira vez gravou acompanhado do saxofone, em doze das faixas. Seis músicas foram rotuladas no selo como sambas, outras seis como maxixes, três como polcas, duas como marcha, uma como choro, outra como tanguinho e a última como maxixe-samba. Nada, portanto, de foxtrotes, shimmies ou ragtimes.⁴²

Essa foi a primeira e última vez que os Batutas registraram gravações em disco. O grupo estava com os dias contados. No final daquele mês, encerrariam a turnê argentina se apresentando na modesta Chivilcoy, cidade distante 164 quilômetros de Buenos Aires, com população de apenas 12 mil habitantes.⁴³ Tudo indica que os percalços financeiros provocaram entreveros internos e decretaram a dissolução da orquestra.

Nenhum dos integrantes jamais quis entrar em detalhes sobre o processo de separação. “Houve uma desamizade”, resumia-se a dizer Donga. “Questões de comércio. Vocês sabem que conjunto é assim”, grunhia, quando insistiam no assunto. “Fizemos gravações e tudo, mas eu não dei muita importância, porque eu não gostei muito da viagem por causa dos aborrecimentos que me entristeceram.”⁴⁴

O consulado brasileiro precisou bancar as passagens de volta dos ex-Batutas ao Rio de Janeiro. Na chegada ao Brasil, os dois principais expoentes do grupo estavam rompidos. Donga foi para um lado, Pixinguinha para o outro.

Não por muito tempo, felizmente.

8. Sambas e passarinhos

Dois dias depois da Quarta-Feira de Cinzas de 1926, quando os foliões cariocas ainda recorriam ao sal de frutas para se recuperar da ressaca coletiva, a notícia correu pela cidade: o cintilante violão de Sinhô, todo gravado em madrepérola, havia sumido. A imprensa, que elevara o compositor à condição de personalidade máxima da folia, dedicou ampla cobertura ao episódio.

“O rei dos sambas está desarmado”, alarmou-se o *Correio da Manhã*. “Como poderá ele agora cantar os seus sambas jocosos e provocantes?”, lamentava o jornal.¹ “O violão chorou e gemeu durante os dias consagrados a Momo”, lembrou, com idêntico pesar, a *Gazeta de Notícias*. “O querido companheiro de Sinhô, talvez magoado, talvez tocado da nostalgia, desapareceu; mas desapareceu como?”²

Os leitores acompanharam o caso como se fosse um eletrizante folhetim. No dia do ocorrido, Sinhô entornara uns tragos na rua Visconde de Itaúna quando, em meio à conversa, os amigos pediram para que cantasse alguns de seus inúmeros sucessos. Ele, todo prosa, assentiu. Solicitou a um portador correr até sua casa, no Rio Comprido, e falar com Nair — a mulher com quem passara a viver desde quando largara a amante anterior, Carmen — para lhe mandar o violão o quanto antes para o bar. Não gostava de cantar a cappella. E nenhum outro instrumento o satisfazia a não ser aquela preciosidade dada de presente a ele por uma das principais editoras de suas partituras, a pianista Serafina Augusta do Vale Guerreiro Lima, proprietária

da casa Viúva Guerreiro & Cia. “O emissário, porém, nunca lhe apareceu, nem mesmo para lhe entregar a capa do instrumento”, contou o *Correio*.³

Sinhô chegou a dar queixa na 4^a Delegacia Auxiliar, mas não pressentiu nenhum interesse real, por parte da polícia, em apurar o ocorrido. Diante do descaso oficial, ele próprio cuidou de proceder a uma investigação paralela, inquirindo a vizinhança e assuntando as rodinhas habituais de músicos da Cidade Nova. O esforço, contudo, foi à toa. Pelas mesas dos botecos, cafés e choperias do bairro, ninguém sabia do paradeiro do espertalhão que apanhara o instrumento com Nair e depois desaparecera no ar, sem deixar rastros.⁴ Além do prejuízo financeiro, o sumiço representava uma grande perda histórica. Segundo Sinhô garantia, algumas de suas músicas mais populares tinham sido elaboradas nas cordas do violão.⁵

“Só mesmo aquele mavioso violão é que poderia inspirar as canções e letras de minha autoria”, assegurou Sinhô à revista musical *Weco*. “Era a caixinha mágica dos sons, onde eu ia buscar a melodia sincera”, disse, “e zás, roubaram o meu companheiro, o meu idolatrado pinho.”⁶

Por cerca de uma semana, o objeto foi dado como perdido. Quando Sinhô já desistira das buscas, o mistério foi resolvido por um lance de sorte. O compositor caminhava pela rua Benedito Hipólito, logradouro paralelo à Visconde de Itaúna, quando ouviu os acordes de um violão vindos do interior do sobrado de número 203. Sinhô teve a curiosidade — e a intuição — de bater à porta para saber quem estava tocando. Nisso, foi recebido pelo baiano Henrique Xavier Pinheiro, um ex-marinheiro que tentava a carreira de violonista no Rio de Janeiro. Nas mãos do sujeito, estava o inconfundível instrumento procurado pelo compositor havia tantos dias.⁷

Xavier Pinheiro, que no início da década seguinte viria a se firmar como compositor e violonista profissional após fazer dupla com um sanfoneiro iniciante chamado Luiz Gonzaga, declarou à polícia ter comprado o violão de um atravessador, mas sem saber se tratar de mercadoria roubada. Após ser notificado de ter incorrido em crime de receptação, obrigou-se a devolver o instrumento ao legítimo dono.⁸

“Digna de um samba”, foi como *A Manhã* qualificou a história do sumiço e reaparecimento do violão.⁹ “Sinhô não cabe em si de contente; para agora, novamente, fazer chorar até as pedras”, solenizou o *Correio da Manhã*.¹⁰ “Voltou o violão às mãos do popular Sinhô, tão querido do carioca carnavalesco”, fez coro a *Gazeta de Notícias*.¹¹

A repercussão alcançada por acontecimento tão prosaico atestava o imenso prestígio do compositor junto aos jornalistas. Prolífero como sempre, Sinhô seguia sob os holofotes da imprensa e continuava a merecer, de acordo com o julgamento da crônica especializada, o cetro incontestável de “rei do samba”. O ano mal começara e ele já lançara dois novos sucessos, ambos sob o rótulo de “sambas carnavalescos”, com linha melódica amaxixada e versando sobre o mesmo tema. Eram “Amor sem dinheiro” (“Amor! Amor!/ Amor sem dinheiro/ Meu bem/ Não tem valor”) e “Tem papagaio no poleiro” (“O amor é muito bom/ Enquanto a gente tem dinheiro/ Se findar esta moeda/ Tem papagaio no poleiro”).¹²

Nas temporadas imediatamente anteriores, outras composições suas — a exemplo da marcha-batuque “Vida apertada” (1923), do samba carnavalesco “Dor de cabeça” (1924) e do maxixe “Caneca de couro” (1925) — continuavam contribuindo para o “acariocamento” progressivo da trilha sonora do Carnaval. A festa apenas começava a fixar um cancionário próprio. As malícias das marchinhas e do samba urbano (este ainda no padrão amaxixado de Sinhô) pouco a pouco se tornariam hegemônicas na folia, monopolizando as festas de salão e as batalhas de confete. Investindo pesado na nova tendência, as gravadoras passaram a explorar comercialmente as chamadas “músicas de Carnaval”, cujos lançamentos atendiam aos ditames promocionais do mercado e eram programados para ocorrer sempre às vésperas dos festejos de Momo.¹³

Um dos principais artistas a lucrar com o formato foi o cantor Francisco Alves. No final daquele ano, ele entraria nos estúdios da Odeon, na praça Tiradentes, com o objetivo de gravar uma sequência industrial de catorze músicas destinadas ao consumo no Carnaval de 1927. Na linha de produção, estavam duas composições de Sinhô, “Cassino maxixe” (“A maçã melhor é a

proibida/ Que entre Adão e Eva é repartida/ Ela morde tal fruto saboroso/ E oferece ao homem, que o aceita pressuroso”) e “Ora, vejam só” (“Ora, vejam só/ A mulher que eu arranjei/ Ela me faz carinhos até demais/ Chorando, ela me pede/ Meu benzinho/ Deixa a malandragem se és capaz”).¹⁴

Entretanto, se muita gente ficara comovida com o furto do violão de Sinhô, havia quem continuasse acusando-o de reincidir em crime muito mais hediondo: o de roubar sambas alheios. Ainda estava fresco na memória de todos o fuzuê armado sete anos antes por causa da semelhança entre “Pé de anjo” e a valsa francesa “C’Est Pas Difficile”. Pois não tardou para, mais uma vez, flagrarem Sinhô com a mão na botija.

Um modesto polidor de móveis da Cidade Nova, Heitor dos Prazeres, sobrinho de Hilário Jovino Ferreira e até então um nome desconhecido do grande público, tomou um susto quando ouviu a gravação de “Ora, vejam só” na voz de Francisco Alves. Aquele samba era dele, Heitor. Orgulhoso da própria cria, vivia a cantarolá-lo nos botecos do bairro. Sinhô devia tê-lo escutado em alguma dessas ocasiões. Depois, surrupiara-lhe a música, na maior sem-cerimônia. O autor, sentindo-se lesado, foi tomar satisfações com o festejado rei do samba.

“Heitor, eu não sabia que isso era seu”, desculpou-se Sinhô, admitindo o delito, para em seguida sorrir amarelo e proferir a frase que entraria para os anais da música popular brasileira: “Samba é como passarinho, é de quem pegar primeiro”, justificou.¹⁵

Após a volta da traumática excursão à Argentina, Donga convenceu dois ex-Batutas, o cavaquinista Nelson Alves e o percussionista João Tomás, a integrarem um novo grupo musical junto a outros companheiros, que foi chamado os Oito Cotubas (a palavra “cotuba”, nos dicionários da época, era sinônimo de sujeito supimpa, forte, valente, corajoso).¹⁶

A orquestra, com ênfase nos metais, seria uma autodeclarada jazz-band — saxofone, trombone, pistom, violino, dois banjos, piano e bateria —, “atendendo às exigências do estilo norte-americano”, conforme declarou à

imprensa o saxofonista João Batista Paraíso, nomeado relações-públicas e diretor artístico do grupo. A experiência dos Cotubas, porém, durou poucos meses, após apresentações ocasionais em salas de espera de cinemas e em clubes noturnos do Rio de Janeiro e São Paulo.¹⁷

Pixinguinha, ao lado do irmão China e do violonista Raul Palmieri, também não teve melhor sorte na tentativa de ressuscitar os Oito Batutas sob nova formação e roupagem. Seguindo modelo idêntico aos dissidentes Cotubas, Pixinguinha procurou dar uma atmosfera de jazz-band dançante ao grupo, com a inclusão do pianista J. Ribas, do baterista Submarino, do pistonista Bonfiglio de Oliveira, do trombonista Euclides Galdino e de um segundo saxofonista, Luís Americano. Entretanto, mesmo após fechar um vantajoso contrato com o Cabaré Assírio, os Batutas repaginados não conseguiram repetir o êxito anterior.¹⁸

Por essas e outras, transcorridos cinco meses da separação, Pixinguinha e Donga decidiram resolver as diferenças mútuas e voltaram a tocar juntos. Da mesma forma como jamais explicaram por que se afastaram, também nunca deram detalhes sobre o processo de reaproximação. O fato é que, em agosto de 1923, fundaram a Bi-Orquestra Os Batutas. A intenção, a partir do nome escolhido para batizar o conjunto, era estabelecer uma via de mão dupla entre os ritmos tradicionais brasileiros e a música norte-americana, principalmente o charleston, coqueluche que invadira os palcos e salões de dança do Rio de Janeiro.¹⁹

Nos dois anos seguintes, a Bi-Orquestra — geralmente citada pela imprensa apenas como “Os Batutas” — preencheu os intervalos das sessões dos filmes em cartaz no Cine-Teatro Rialto, animou bailes no sofisticado High Life Club e participou de inúmeros jantares dançantes em casas noturnas da cidade. Em 1925, calhou de o grupo acompanhar o casal de dançarinos Duque e Gaby em uma excursão à cidade paulista de Santos, reforçando a trupe de um multiartista baiano que vinha fazendo grande sucesso nos palcos cariocas como cantor, ator, dançarino e produtor de teatro de revista: João Cândido Ferreira ou, para o mundo artístico, De Chocolat.²⁰

Aquele primeiro encontro com De Chocolat, no Teatro Coliseu Santista, renderia desdobramentos profissionais aos Batutas e, para um deles, em particular, resultaria em um fulminante e definitivo caso de amor. A malemolência de uma das principais cantoras da companhia, Jandira Aimoré — bela paraense de traços caboclos e cujo verdadeiro nome de batismo era Albertina —, fez bater mais forte o coração de Pixinguinha. A moça, segundo um crítico de *A Pátria*, possuía uma “voz que é deliciosa, de metal agradabilíssimo, melodiosamente agradável”.²¹

A despeito dos flertes iniciais, Jandira e Pixinguinha só começaram a namorar firme cerca de um ano depois, quando os Batutas toparam participar de uma ousadíssima empreitada concebida por De Chocolat: montar uma empresa teatral composta exclusivamente por artistas negros. O formato era inspirado na grande sensação dos palcos europeus, a parisiense *Revue Nègre*, em cujos cartazes pontificava a estonteante cantora e dançarina norte-americana Josephine Baker, a *Black Venus*.²²

Assim foi feito. A Companhia Negra de Revistas, fundada em sociedade por De Chocolat e pelo cenografista português Jaime Silva, estreou em 31 de julho de 1926, no Cine-Teatro Rialto, com a superprodução *Tudo preto*. Os 32 cenários ao longo dos dezesseis quadros da atração foram idealizados por Jaime, enquanto Chocolat assinava o roteiro. A partitura foi confiada ao violonista e pistonista Sebastião Cirino, ex-menino de rua, ex-detento da Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, ex-pistonista da banda dos presidiários e ex-integrante dos Oito Cotubas. O elenco era formado, em sua maioria, por artistas em início de carreira ou que jamais tinham subido em um tablado profissional. Quem desfrutava de certa experiência, antes circunscrito a papéis subalternos e ao fundo de cena, ganhou o direito de atuar no primeiro plano.²³

De maiô, vinte “*black girls* genuinamente brasileiras” garantiam à Companhia Negra de Revistas a dose necessária de sensualidade exigida pelo público do teatro ligeiro. Pixinguinha regia a orquestra composta por negros e mulatos, entre os quais Donga respondia por um dos primeiros violões. Durante as mais de cem apresentações consecutivas de *Tudo preto*, o

momento mais aguardado e aplaudido pelo público era quando o ator e cantor Mingote interpretava, com auxílio de grande coral, o samba amaxixado “Cristo nasceu na Bahia”, parceria de Duque e Sebastião Cirino:

*Dizem que Cristo nasceu em Belém
A história se enganou*

*Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou*

*Na Bahia tem vatapá
Na Bahia tem caruru
Moqueca e arroz-de-auçá
Manga, laranja e caju.²⁴*

Antes da estreia, a crônica jornalística mostrou-se um tanto quanto ressabiada com aquela história de uma companhia teatral composta unicamente por negros. Na revista satírica *O Malho*, um comentarista anônimo chegou a insinuar que talvez fosse recomendável a instalação prévia de “câmaras inodoriantes” no Rialto para receber a trupe comandada por De Chocolat. Todavia, logo após a primeira apresentação, as pilhérias caíram no vazio. A alta qualidade do espetáculo se impôs e calou os maledicentes.²⁵

“Se houve quem fosse ontem ao Rialto pensando que ia ter larga oportunidade de chacotear, muito outro terá sido o ânimo com que saiu”, escreveu o respeitado crítico Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*. “Contra a expectativa geral, pois toda gente duvidava do êxito da empreitada, ofereceu a Companhia Negra um espetáculo curioso e interessante, tendo o público premiado com aplausos os esforços dos organizadores e intérpretes”, reforçou o colunista Osvaldo Quintiliano, de *O Jornal*. “Leitor amigo, vem comigo rugir de entusiasmo... Vem comigo berrar, saltar... Vem comigo rir... Vem comigo estremecer de assombro... Vem assistir aos pretos...”, convidou Mário Filho, em *A Manhã*.²⁶

Tão retumbante sucesso não impediu Donga de abandonar o grupo e, mais uma vez, provisoriamente, escolher um caminho diferente daquele

tomado pelo amigo Pixinguinha. Convidado para juntar-se à companhia francesa Ba-Ta-Clan então em excursão pelo Brasil, Donga carregou consigo Sebastião Cirino e, sob o comando do baterista Carlos Blassifera, o Carlito, ingressou na Carlito's Jazz-Band, grupo instrumental que contava com Augusto Vasseur no piano, João Wanderley no violino, Osorino no sax e Zé Povo no trombone. Depois de acompanhar a Ba-Ta-Clan em shows memoráveis em São Paulo, Salvador e Recife, a Carlito's embarcou para a França, onde Donga, entre os novos camaradas, voltaria a se apresentar empunhando um banjo em esfumaçados cabarés parisienses.²⁷

Enquanto isso, no Brasil, Pixinguinha se via no meio de um litígio entre os sócios proprietários da Companhia Negra de Revistas. Após o êxito de *Tudo preto*, a empresa comandada por De Chocolat e Jaime Silva deu um passo em falso e pôs em cartaz, também no Rialto, um espetáculo mal ensaiado e eivado de falhas técnicas, intitulado *Preto e branco*. Por consequência, os sócios se desentenderam, trocando acusações pelo insucesso. A receptividade por parte do público e dos cronistas especializados variou entre o silêncio indulgente e o escancarado menosprezo. “Uma enorme decepção”, definiu o *Jornal do Commercio*, “como trabalho teatral, está abaixo da crítica.”²⁸

De acordo com a avaliação quase unânime, a evidente falta de ensaios fizera com que os atores não conseguissem encarnar os respectivos papéis. Muitos, inclusive o idealizador e astro principal da empresa, não tinham decorado as próprias falas e as devidas marcações no palco. “De Chocolat, diretor da companhia, era quem o sabia menos”, notou o colunista de *A Manhã*.²⁹ “O artista Chocolat, que está sempre em cena, não sabia o que dizer”, concordou o crítico do *Jornal do Commercio*.³⁰ O deslize deu ensejo para os preconceitos raciais, abafados pela excelência do espetáculo anterior, voltarem à tona com redobrada virulência.

“Ora, constatada a palhaçada que o De Chocolat havia imposto ao público, o declínio era certo; a decadência, fatal. Hoje, felizmente, a Companhia estrebucha. Graças! Vamos ter de novo, em casa, as nossas cozinheiras”, ironizou *A Rua*. “Era, realmente, de causar pena o espetáculo

de miséria e desgraçiosidade a que pudemos assistir com as representações do Rialto. As pobres raparigas a exhibir em cenas magríssimos gambitos negros com manchas brancas chegavam a dar náuseas”, tripudiou o jornal.

O que se estava praticando era um abuso, a requerer a intervenção da própria polícia. Era a exibição quase nua [...] de humildes rapazes e pobres raparigas que haviam sido pegados pelo De Chocolat e empurrados, a muque, para o tablado de um teatro. Ali eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos.³¹

Constatado o malogro, *Preto e branco* foi retirado de cartaz em poucas semanas. Para escapar do foco das críticas, a Companhia Negra de Revistas tomou a barca para Niterói e foi remontar o espetáculo de estreia, *Tudo preto*, do outro lado da baía de Guanabara, para depois seguir em excursão por outros estados. Nesse ínterim, Jaime Silva e De Chocolat romperam de vez a sociedade. O primeiro seguiu sozinho na condução empresarial da Companhia Negra de Revistas. O segundo, com a prerrogativa de ser o “fundador do teatro negro no Brasil”, organizou uma concorrente, a Ba-Ta-Clan Preta, e entrou na justiça para tentar impedir o ex-sócio de encenar *Tudo preto*.³²

Obrigado a se decidir por um dos lados em disputa, Pixinguinha chegou a ser anunciado como maestro da Ba-Ta-Clan Preta, mas depois preferiu permanecer ao lado de Jaime Silva, com quem viajou para uma temporada no Teatro Apolo, em São Paulo. Nessa oportunidade, o elenco da Companhia Negra de Revistas foi enriquecido com a contratação de um novo integrante, um garotinho de apenas onze anos, Sebastião Prata, então apelidado de Pequeno Otelo — mais tarde, rebatizado artisticamente como Grande Otelo.³³

Depois das apresentações na capital paulista, o destino da Companhia Negra seria Santos. Pixinguinha, porém, não seguiu com a trupe. Permaneceu em São Paulo, onde apenas um dia após a partida de Jaime Silva desembarcavam, pelo trem noturno, De Chocolat e toda a equipe da Ba-Ta-Clan Preta. O fato provocou grande confusão na imprensa teatral da época. Os jornais nem sempre conseguiam distinguir entre as duas

companhias, embaralhando as informações sobre elas, muitas vezes noticiando-as como se fossem uma só ou, o mais comum, tomando uma pela outra.³⁴

O fato é que, em nome da amizade com De Chocolat, Pixinguinha conduziu a batuta da orquestra da Ba-Ta-Clan Preta em sua turnê paulista, dividindo a regência com outro velho amigo, o pistonista Bonfiglio de Oliveira. O espetáculo escolhido para ser encenado no teatro do palacete Santa Helena, em frente à praça da Sé, foi *Na penumbra*, texto escrito a quatro mãos por De Chocolat e um jovem estreante no ofício, que acabara de pedir demissão do emprego burocrático em uma empresa de seguros para arriscar uma carreira artística: Lamartine Babo.³⁵

Poucas semanas antes, De Chocolat firmara nova sociedade, dessa vez com a vedete Deo Costa, a grande estrela feminina da companhia, anunciada como “a Vênus de Jambo, a estrela escultural da Companhia de Revistas da Empresa Deo Costa & De Chocolat”. Cinco dias depois da estreia no Santa Helena, a Vênus de Jambo rescindiu o contrato, pediu as contas e, sem informar seus motivos, anunciou pelos jornais estar se desligando do grupo e retornando à capital federal. Na recomposição do elenco, para deleite de Pixinguinha, mandou-se buscar Jandira Aimoré no Rio de Janeiro.³⁶

Dali a menos de dois meses, no dia 5 de janeiro de 1927, Pixinguinha e Jandira se casaram em um cartório do bairro paulistano do Brás. *Na penumbra* seria o último espetáculo protagonizado pela jovem sra. Alfredo Viana. Depois disso, ela abandonaria a ribalta e, por consequência, para sempre o codinome artístico. Voltaria a ser Albertina. Ou simplesmente Beti — com tônica na última sílaba, *Betí* —, conforme preferia o marido.³⁷

Era desconcertante. Por mais dinheiro que Sinhô pusesse na carteira, mais ele andava na pendura. Não é que o bolso estivesse furado. Embora suas músicas seguissem disputadas a tapa pelos cantores da moda e pelos produtores de espetáculos de revista, a vida dissoluta dragava cada tostão

faturado a título de direitos autorais. As intempéries da boemia também lhe roubaram quase todos os dentes. Só restara o caco de um deles, torto e solitário, nas cavernas das gengivas. Os pulmões estavam igualmente trucidados. A tuberculose logo encontraria nos brônquios frágeis um território propício para se enraizar de modo irreversível. Os lenços de seda, em breve, viveriam tingidos de sangue.³⁸

Para descolar o dinheiro do aluguel, o tão reverenciado Sinhô, o rei do samba, precisava continuar trabalhando como empregado em lojas de vendas de instrumentos e partituras, na função de “pianeiro”. Para pagar o almoço, recorria a bicos como professor de violão, dando aulas sem maiores rigores formais e didáticos, uma vez que só aprendera tardiamente, e a muito custo, as notações da pauta musical. Entretanto, quem não gostaria de ser aluno do músico autodidata e compositor intuitivo que vinha fixando e popularizando um novo gênero, o samba urbano carioca, então o mais recente filão do mercado fonográfico?

Era justamente esse o pensamento de um rapaz de aspecto grã-fino, corpo atlético e boa pinta, que certo dia adentrou uma loja de acessórios musicais na rua da Carioca. O moço distinto, de paletó bem cortado e jeitão de dândi, não errara o endereço. Tinha ido comprar cordas de violão e sabia ser ali, na Guitarra de Prata, onde estava trabalhando Sinhô. Com seus olhos cor de mel, cabelos negros lisos penteados para trás e fixados com brilhantina sem um único fio fora do lugar, apresentou-se ao compositor. Seu nome era Mário Reis.³⁹

“Sei cantar todas as suas músicas”, disse ele a Sinhô.⁴⁰

Mário tinha vinte anos, era acadêmico de Direito e sobrinho do dr. Guilherme da Silveira, presidente da Fábrica Bangu de Tecidos. Jogara como meia-direita no time juvenil do América Football Club, embora preferisse o tênis, esporte aristocrático, mais compatível com a posição social da família. Era leitor refinado, amante de romancistas russos como Tolstói, Gogol e, seu favorito acima de todos, Dostoiévski. A despeito da fidalguia, adorava música popular e desejava aprender a tocar melhor o violão. Queria saber se Sinhô poderia ensiná-lo.⁴¹

Ter um aluno fino e requintado como aquele, representante da mais alta sociedade carioca, sem dúvida seria um bom negócio, deduziu Sinhô. Combinaram duas ou três aulas semanais, ao custo de 20 mil-réis por lição. Para efeitos comparativos, um disco de cera de 78 rotações por minuto era vendido, nas melhores casas do ramo, ao preço de 5 mil-réis a unidade.⁴²

Já no dia seguinte, o rapaz recebeu o professor na sala de visitas na casa onde morava, na tradicional rua Afonso Pena, na Tijuca. Surpreendeu-o não apenas pela forma desenvolta com a qual aprendia as lições, mas, principalmente, pelo modo peculiar de cantar, acompanhado ao instrumento, as composições do próprio Sinhô.

Mário Reis não seguia o modelo dos vozeirões peculiares aos cantores da época. Em vez de emitir tonitruantes dós de peito e arremedar a empostação herdada do bel canto italiano, cantarolava de modo macio e espontâneo, pondo em realce o estilo sincopado das melodias, escandindo as sílabas dos versos. Era quase como se declamasse as letras, preenchendo os espaços entre palavras e frases com surpreendentes vazios. Esse jeito silabado de cantar, meio falado, com respiração curta e precisa, encaixava-se sob medida nos fraseados originais de Sinhô, valorizando-os naquilo de mais característico: uma certa doçura irônica, influenciada pelos meneios da fala cotidiana e popular.⁴³

Impressionado com o pupilo, dali a algum tempo, quando o julgou pronto para isso, Sinhô apresentou-o a Fred Figner, proprietário da Casa Edison. Sugeriu fazerem um disco com o rapaz, cuja voz, por uma dessas felizes coincidências do destino, parecia ter surgido de encomenda para a mais nova tecnologia posta à disposição do mercado fonográfico: a gravação elétrica. Antes dela, os cantores precisavam se esgoelar diante de um cone de bronze que fazia as vezes de microfone, para com isso gerar ondas sonoras capazes de fazer vibrar uma agulha. Esta, acoplada a um diafragma de borracha, imprimia os sulcos na matriz para servir de molde aos discos de cera.⁴⁴

Com o sistema elétrico, a antiga engenhoca de base mecânica virara peça de museu. Ninguém necessitava mais berrar feito um alucinado no estúdio

de gravação. Ao contrário, cantores de voz potente como Vicente Celestino eram aconselhados pelos técnicos de som a cantar de costas voltadas para o microfone — e a uma distância recomendável de alguns metros do aparelho —, tudo para não comprometer o resultado final do trabalho e, imaginava-se, não trincar o delicado cristal do dispositivo.⁴⁵

A prerrogativa histórica de inaugurar a era das gravações elétricas no país coubera a Francisco Alves. Em julho de 1927, ele registrara pelo novo método duas músicas de autoria de Duque, “Albertina” e “Passarinho do má”, acompanhado pela Orquestra Pan-American do Cassino de Copacabana.⁴⁶ De Sinhô, Francisco Alves gravaria, em janeiro do ano seguinte, dois sambas pela mesma tecnologia. O primeiro, “Não quero saber mais dela”, cantado em dueto com a vedete Rosa Negra (que trabalhara na companhia de De Chocolat), era uma divertidíssimo diálogo entre dois personagens arquetípicos do teatro ligeiro, o português e a mulata: “Por que foi que tu deixaste/ Nossa casa na favela?/ ‘Não quero saber mais dela/ Não quero saber mais dela’ [...] ‘E aquela portuguesa/ Que tu te casou com ela?/ ‘Também não quero saber mais dela/ Também não quero saber mais dela”.

O segundo samba de Sinhô gravado no sistema elétrico por Francisco Alves, “A favela vai abaixo”, era um condoído protesto contra o anunciado — e não concretizado — plano de demolição do morro da Providência, projeto incluído em mais uma das propostas de reformas urbanísticas do Rio de Janeiro: “Minha cabocla, a Favela vai abaixo/ Quanta saudade tu terás deste torrão/ Da casinha pequenina de madeira/ que nos enche de carinho o coração”.⁴⁷

Para o estreante Mário Reis, Sinhô ofereceu também duas músicas inéditas em disco: o samba “Que vale a nota sem o carinho da mulher?” — já bastante conhecido do público carioca por constar do repertório de duas revistas em cartaz — e a canção “Carinhos de vovô”, excentricamente classificada pelo autor como um “romance pedagógico”. Mário aceitou a sugestão de gravá-las sem orquestra, acompanhado apenas por uma dupla de violões, enfatizando a voz tão singular.

A gravação seria feita na cúpula do Teatro Fênix, na avenida Almirante Barroso, para onde Figner transferira os estúdios da Odeon após alugar o local à família Guinle, proprietária daquela luxuosa casa de espetáculos. A cúpula do prédio, segundo os técnicos da gravadora, oferecia uma acústica muito mais adequada do que a antiga sede na praça Tiradentes.⁴⁸ No dia acertado, o tijuicano Mário Reis tomou o volante de seu reluzente Buick prateado e foi até a Lapa apanhar um dos violonistas recomendados por Sinhô: Donga, já de volta da Europa e desligado da Carlito's Jazz-Band.

“Bati na porta e fui atendido por uma mulata sensacional, você não pode imaginar o que era aquela mulata; ainda por cima ela estava com as pernas de fora”, recordaria Mário, anos depois, em entrevista. “Falei que queria conversar com Donga e ela foi chamá-lo. E combinamos a gravação para as duas horas da tarde.”⁴⁹

No estúdio, o outro violão foi empunhado pelo próprio Sinhô. Ele fez os ponteios de fundo, enquanto Donga assumiu os solos. A interpretação de Mário Reis para “Que vale a nota sem o carinho da mulher?”, de Sinhô, era algo quase inimaginável para os ouvidos daquele tempo. Além de escandir as sílabas e encurtar ao mínimo cada nota musical, o reforço das síncopes soava como uma estudada coleção de reticências impostas à letra: “A-mor!... A-mor!.../ Não é... pa-ra... quem quer.../ De... que... va-le a no-ta, meu bem/ Sem o pu-ro... ca-rinho da mulher?”⁵⁰

No outro lado do disco, Mário Reis aplicava idênticos maneirismos em “Carinhos de vovô”, composição narrada sob o ponto de vista de uma criança: “Ou-tro dia ma-mãe-zinha me a-vi-sou.../ E tu-do... tu-do o que e-la disse se pas-sou.../ É bem fei-to pa-ra eu não du-vi-dar.../ De ma-mãe-zinha que e-ra a luz de meu o-lhar”⁵¹

Para se ter a consciência de que se tratava de algo absolutamente novo, bastava comparar a versão de Mário Reis para “Que vale a nota sem o carinho da mulher?” com as gravações feitas por Vicente Celestino e Francisco Alves, logo em seguida, para a mesma música. Celestino quase transformou o samba de Sinhô em uma ária de ópera, enquanto Alves,

embora bem menos empostado, alongou as frases melódicas e se esmerou nos “erres” marcantes, como era de seu feitio.⁵²

Os mais tradicionalistas estranharam a voz anasalada e minimalista de Mário Reis. De imediato, levantaram-se teorias sobre a suposta ausência de masculinidade do intérprete. A crítica, porém, passado o susto inicial, derramou-se em glorificações. “O artista realiza uma espécie de canto sincopado, muito expressivo, e que, se, à primeira vista nos impressiona mal, pouco depois agrada-nos imensamente”, avaliou a revista *Phono-Arte*, a primeira publicação brasileira especializada em música popular.⁵³

Mário logo retornou ao estúdio da Odeon para gravar mais dois discos na sequência, ambos também com músicas apenas de Sinhô. Na primeira dessas bolachas, com o choro-canção “Sabiá” de um lado e “Deus nos livre do castigo das mulheres” do outro, Mário repetiu a fórmula de se fazer acompanhar somente por dois violões (dessa vez, executados por Sinhô e Rogério Guimarães). No disco seguinte, o terceiro da carreira, Mário obteria, depois do aplauso da crítica, a consagração popular.

Coube a ele o lançamento fonográfico do maior sucesso de toda a vasta obra de Sinhô como compositor, o samba amaxixado “Jura”. No teatro de revista, a música já provocara imensa comoção pública na voz da vedete Araci Cortes: “Jura, jura, jura/ pelo Senhor/ Jura pela imagem/ da Santa Cruz do Redentor”. Se, alguns anos antes, Sinhô associara a genitália feminina a uma caneca de couro, dessa vez, em “Jura”, estabeleceria uma metáfora mais majestosa, mas não menos atrevida: catedral do amor. “Daí, então, dar-te eu irei/ o beijo puro da catedral do amor.”⁵⁴

Para essa faixa, Figner preferiu Mário Reis acompanhado por um grandioso conjunto instrumental, a Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana, regida pela batuta de Simon Boutman — judeu russo que chegara ao Brasil em 1923 como violinista e se firmara como maestro no Rio de Janeiro, respondendo pela maioria dos arranjos da Odeon. O disco vendeu 30 mil cópias em poucas semanas, numa época na qual pouquíssimos artistas podiam se dar ao luxo de comemorar a marca de mil

exemplares comercializados. “Mário Reis se tornou facilmente o mais perfeito intérprete do samba nacional”, sentenciou a *Phono-Arte*.⁵⁵

O êxito avassalador de “Jura” — que na partitura impressa foi classificado pelo imodesto Sinhô como “o maior sucesso do mundo” — ofuscou a música do outro lado do disco, “Gosto que me enrosco”, na qual Mário Reis cantava acompanhado, como antes, apenas pela dupla de violões de Sinhô e Rogério Guimarães. “Gosto que me enrosco”, na verdade, era uma segunda versão para “Cassino Maxixe”, gravada pouco antes por Francisco Alves. O compositor trocara a letra original (escrita pelo poeta e dramaturgo Bastos Tigre para integrar o repertório de um espetáculo de revista) por outra de dicção mais espontânea: “Não se deve amar sem ser amado/ É melhor morrer crucificado/ Deus nos livre das mulheres de hoje em dia/ Desprezam o homem só por causa da orgia”.⁵⁶

Mas o polidor de móveis Heitor dos Prazeres, que acusara Sinhô de plágio por causa de “Ora, vejam só”, voltou à carga. Dessa vez, reclamava para si a autoria de toda a primeira parte de “Gosto que me enrosco”. Na querela anterior, Heitor se chateara, mas no final das contas relevara a ofensa. Recolhera-se ao anonimato e apenas revidara com um samba de pequena repercussão, “Olha ele, cuidado”, para advertir os desprevenidos a respeito do ocorrido: “Olha ele, cuidado/ Ele com aquela conversa é danado/ [...] Eu fui perto dele/ Pedir o que era meu/ Ele com cinismo comigo/ Chorava mais do que eu”.⁵⁷

Todavia, diante da reincidência, Heitor dos Prazeres não pretendia deixar por menos. Exigiu ressarcimento financeiro e compôs uma nova resposta para tentar desmascarar publicamente o rei do samba — ou, como dizia o título da composição de Heitor, o “Rei dos *meus* sambas”:

*Eu lhe direi com franqueza
Tu demonstras fraqueza
Tenho razão de viver descontente
És conhecido por bamba
Sendo rei dos meus sambas
Que malandro inteligente*

*Assim é que se vê
A tua fama, Sinhô.
Desta maneira és rei
— Eu também sou!*⁵⁸

Sinhô usou de toda a sua influência para impedir, a todo custo, a divulgação de “Rei dos meus sambas”. A composição chegou a ser gravada por Inácio Guimarães — o Ximbuca, ex-cantor de ópera que se assinou I. G. Loyola no selo Parlophon —, mas foi solenemente ignorada pela imprensa e não atingiu maiores resultados de vendagem.

Pelos bastidores, Sinhô propôs um “cala-boca” a Heitor dos Prazeres. Reconheceu ter se apropriado indevidamente de toda a primeira parte de “Gosto que me enrosco” e lhe prometeu uma indenização de 38 mil-réis, a serem pagos em suaves prestações mensais. Saiu barato. O preço de apenas duas das aulas de violão que Sinhô ministrara a Mário Reis teria sido suficiente para saldar o total da dívida, com direito à lambujem de 2 mil-réis de troco.⁵⁹

Ainda assim, a conta jamais seria paga integralmente. A tuberculose não deixaria Sinhô viver tempo suficiente para honrá-la.

9. *Bum bum paticumbum prugurudum*

O círculo de curiosos se acotovelava em torno da roda de jogo. Para armar a banca de apostas em qualquer pé de calçada, bastava um caixote à guisa de tabuleiro, além de três tampinhas de cerveja emborcadas, postas uma ao lado da outra. Às vistas do público, o dono da banca assentava uma bolinha feita de miolo de pão sob uma das tampinhas, em seguida embaralhadas com movimentos rápidos e sucessivos. Ao final, o desafio era apontar em qual delas estaria oculta a bolinha.¹

Um comparsa servia de isca, simulando a aposta inicial e indicando a tampinha certa, para com isso embolsar algumas cédulas de mil-réis a título de suposto prêmio. O exemplo entusiasmava os incautos em volta, estimulados a arriscar quantias mais elevadas. Esses, porém, não tinham a mínima possibilidade de êxito, embora a lei das probabilidades sugerisse existir, pelo menos, um terço de chances de acerto. Com agilidade de prestidigitador, o dono da banca ocultava a bolinha sob a unha matreiramente crescida e, fosse qual fosse a opção dos atraídos para a arapuca, nunca haveria nada embaixo de nenhuma das tampinhas.²

A polícia vivia de tocaia contra os ladinos que tentavam ganhar a vida com o chamado “jogo de chapinha”. Na tarde de 11 de outubro de 1928, o comissário José Orge Brandão, do 9º Distrito Policial, fazia a ronda na esquina das ruas Benjamin Hipólito e Carmo Neto, a uma quadra do canal do Mangue, quando teve a atenção voltada para um amontoado de gente, típico do gênero. Com a ajuda de um policial militar e de um guarda civil,

agarrou pela gola da camisa o rapaz no comando da roda e o arrastou debaixo de vara até a delegacia.³

“O acusado é vadio conhecido, vivendo de espertezas da mesma natureza, enganando as pessoas de boa-fé”, constou no auto de prisão em flagrante. E ainda acrescentou o escrivão, seguindo a fórmula de praxe:

Ele não tem profissão, arte, ofício ou ocupação da qual possa tirar, pelos meios honestos, o necessário à sua subsistência e manutenção, sendo, com frequência, encontrado no meio de indivíduos de maus antecedentes sempre à procura de uma vítima para explorá-la.⁴

Interrogado pelo delegado Francisco Cristóvão Cardoso — que se vangloriava de ser o terror dos arruaceiros e vagabundos do bairro do Estácio —, o moço afirmou ter 21 anos de idade, ser solteiro, trabalhar no comércio e morar no número 275 da rua Frei Caneca. Chamava-se Ismael Silva. Sabia ler e escrever. O escrivão, porém, ignorou a última informação e o declarou “analfabeto”. Sendo assim, Ismael não teve o direito a passar os olhos no auto de prisão e na consecutiva nota de culpa, sendo indiciado à revelia, sem poder conferir e contestar o depoimento das testemunhas de acusação.⁵

O jovem Ismael Silva foi indiciado por violação ao artigo 399 do Código Penal — no linguajar juridiquês e policialesco da época, isso significava “o crime de não fazer nada”, ou seja, vadiagem. Após ter os dedos lambuzados de tinta para a coleta das impressões digitais, ele seria identificado na ficha datiloscópica como “preto”, de “instrução nula” e “sem profissão certa”. Na folha corrida enviada pelo Departamento de Identificação e Estatística anexada ao inquérito, constavam quatro passagens anteriores pela polícia, todas pela mesma acusação de vagabundagem.⁶

O caso subiu para a 5^a Pretoria Criminal, e, enquanto aguardava a tramitação do processo, Ismael desceu aos infernos da Casa de Detenção. O imenso prédio, resguardado por altíssimos muros cor de cinza na Frei Caneca, era uma espécie de depósito de presos. Muitos mofavam ali, indefinidamente, engaiolados à espera de julgamento.⁷

“O leitor já foi à Casa de Detenção? Vá lá”, recomendava o jornalista, poeta e boêmio Orestes Barbosa. “Se conseguir ver a Detenção por dentro, o leitor terá a impressão de que o Brasil todo está lá”, escreveu Barbosa em uma de suas crônicas, na condição de testemunha ocular, pois ele próprio já estivera confinado no local, respondendo a processo por injúria. “Gente como formiga”, descreveu.⁸

Depois de quase um mês trancafiado em um dos cubículos superlotados da Casa de Detenção, Ismael Silva foi levado à presença do juiz Florêncio Aguiar de Matos. Só então teve a oportunidade de comprovar ser alfabetizado — assinando o interrogatório com caligrafia firme — e de protestar por não ter tido acesso ao inquérito policial. Na presença do meritíssimo, foi-lhe concedido o prazo previsto em lei para apresentar a defesa. Pediu para ser representado pelo advogado Venceslau Barcelos, um causídico com escritório na avenida Passos e um dos mais atuantes defensores de vítimas de perseguições e abusos policiais no Distrito Federal.⁹

Barcelos aceitou o caso de bate-pronto e solicitou a imediata nulidade do processo. “Basta citar o fato provado de saber o acusado ler e escrever, tendo sido dado como analfabeto”, argumentou, em ofício ao juiz da 5ª Pretoria. O advogado ressaltou não haver provas materiais do delito e, por fim, questionou o fato de as únicas testemunhas arroladas no inquérito serem os próprios policiais que efetuaram a prisão de Ismael. “Nada mais é necessário acrescentar para que seja obtida a devida justiça”, concluiu, solicitando o correspondente alvará de soltura.¹⁰

O juiz, contudo, não deu ouvidos às alegações da defesa. Não só porque as pretorias criminais costumassem encarar tais argumentos como meras filigranas jurídicas, mas sobretudo pelo fato de o réu não ter conseguido comprovar possuir ocupação fixa. No dia 8 de novembro de 1928, expediu-se a sentença. Ismael Silva foi condenado a quinze meses de prisão, a serem cumpridos na Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande.¹¹

Em comparação a Dois Rios, a Casa de Detenção da Frei Caneca podia ser considerada uma colônia de férias. Instituído sob o pretexto de regenerar bêbados, mendigos e vagabundos por meio do isolamento e do trabalho forçado, o presídio da Ilha Grande era cenário constante de agressões físicas e até mesmo de assassinatos de internos. As péssimas condições de alimentação e higiene disseminavam a tuberculose, a disenteria e a anemia, enfermidades tão mortíferas quanto as sessões de tortura promovidas pelos agentes penitenciários. Ocasionalmente fugitivos, quando capturados, eram amarrados em árvores, completamente nus, e muitas vezes açoitados até a morte.¹²

O advogado Venceslau Barcelos recorreu da decisão e conseguiu persuadir os desembargadores da 1ª Câmara de Apelação a conceder uma segunda chance ao cliente Ismael Silva, arguindo o fato de ele não ter sido alvo de nenhuma condenação anterior. Em 5 de fevereiro de 1929, a Justiça declarou a pena temporariamente suspensa. Ismael foi posto em liberdade com a condição de, em quinze dias, arranjar emprego estável. Do contrário, voltaria para o xilindró.¹³

Para não ser despachado para a Ilha Grande, Ismael Silva passou a trabalhar como servente em um escritório de advocacia, apadrinhado por Venceslau Barcelos.¹⁴ Caso houvesse cumprido a pena, não teria presenciado o desfile inaugural do grupo carnavalesco que ajudara a fundar, seis meses antes, ao lado de uma turma de maiores do Estácio: a quase mitológica Deixa Falar, considerada por muitos a primeira escola de samba da história.

Quando Ismael Silva tinha apenas três anos, uma tragédia se abateu sobre sua família. A morte do pai, Benjamin, cozinheiro do Hospital Paula Cândido — sanatório reservado ao isolamento de pacientes contagiados por varíola, cólera e febre amarela, em Niterói —, deixou a filharada à míngua. A viúva, Emília, passou a trabalhar como lavadeira para dar de comer aos cinco filhos pequenos. Entretanto, por mais que ela enfrentasse montanhas

colossais de trouxas de roupas sujas, o dinheiro nunca era suficiente para alimentar tantas bocas.¹⁵

Sem perspectivas, Emília recorreu a uma solução dolorosa. Decidiu abandonar o pacato vilarejo praiano de Jurujuba, onde até então morava, e mudar-se para o Rio de Janeiro, com o intuito de trabalhar como empregada doméstica. Deixou as crianças mais velhas aos cuidados de parentes e conservou consigo apenas o caçula e mais mirradinho de todos, justamente Ismael.¹⁶

O menino cresceu — sempre franzino — em bairros populares como Estácio, Rio Comprido e Catumbi. Ainda muito pequeno, adicionava alguns trocados ao orçamento familiar exercendo a função de moleque de recados. Mas bastava topar com algum boêmio tocando violão na esquina para o garoto esquecer da vida e deixar de cumprir a incumbência que lhe fora confiada. “Eu era louco por música”, justificaria, mais tarde.¹⁷

A confiar na narrativa construída e reconstruída por ele dezenas de vezes no futuro — sempre aumentando um ponto a cada nova versão do mesmo conto —, aos sete anos Ismael encasquetara com a mania de querer estudar. A mãe, analfabeta, nunca teria atinado com o porquê de semelhante aspiração.

“Saber ler e escrever? Sabedoria é coisa de branco”, teria dito Emília, entre muxoxos.¹⁸

Conforme Ismael, em determinada manhã ele decidiu invadir o prédio de uma escola na rua do Bispo, no Rio Comprido. Dizia-se disposto a não sair de lá enquanto não o admitissem como aluno.

“O nome do colégio não me lembro, mas estava escrito assim na placa: escola mista”, disse ele, em uma de suas muitas entrevistas à imprensa. “Cheguei na primeira sala, que era a da diretora e tal, e ela me perguntou o que eu queria”, reconstituiu. “Imagino que a professora poderia pensar que eu quisesse comida. Afinal, era magrinho, tinha as pernas finas e um aspecto de necessidade. Eu disse que queria estudar. Tinha fome de saber”, floreou.¹⁹

O episódio, relatado com pinceladas de inverossimilhança, teria comovido as educadoras. Ismael fora prontamente matriculado e começara

a frequentar as aulas já no dia seguinte. “Decorei a cartilha até antes das outras crianças. Cheguei a ser um aluno exemplar. Era eu o escolhido para ser avaliado pelos técnicos do Ministério da Educação que visitavam o colégio”, alardeava. “Em todas as matérias eu conseguia as maiores notas, passei a ensinar a tabuada para os pequenos.”²⁰

Ismael já era rapazote quando se aproximou de um grupo de batuqueiros do Catumbi, bairro onde passara a morar com a mãe. Sem saber tocar nenhum instrumento a não ser os de percussão, começou a compor suas primeiras músicas tamborilando com os dedos em caixinhas de fósforos ou no tampo das mesas de bar.

“Eu fui me metendo com eles, assim fazendo ambiente. Havia rodas de samba lá no bairro, de noite, na calçada, na rua, então eu passei a ser necessário, como garoto mesmo, quando formavam uma roda de samba”, gabava-se. “Quando, às vezes, [...] já estava coitadinho, [...] a roda fraquinha, o samba morrendo, em estado de coma, eu entrava na roda, chegava lá, *me dá isso aqui*, pegava o pandeiro de um e, pronto, revivia tudo.”²¹

Se a batucada o seduzira desde cedo, o trabalho nunca fora o seu forte. Segundo confessava, até chegou a se arriscar em um emprego nas oficinas da Central do Brasil, mas logo desistira da colocação. “Não fiquei muito tempo, porque não pude, o serviço era muito pesado”, observava. “Tinha que fazer faxina e eu era muito magrinho, muito fraquinho.”²²

Por volta dos vinte anos de idade, Ismael voltou a morar no Estácio, um dos bairros dos tempos de meninice. Foi quando passou a frequentar, quase todas as noites, biroskas como o Bar Apolo e o Café do Compadre, pontos de convergência dos integrantes do alvirrubro União Faz a Força, um dos blocos de sujos do lugar. Ali, ele se juntaria a uma turma da pesada, criaturas que atendiam pelos nomes e alcunhas de Brancura, Baiaco, Bide, Francelino, Julinho do Violão, Gaguinho, Geraldo Vagabundo, Henrique Cabeça Grande, Mãozinha, Nanal, Nino do Estácio, João Mina e Saturnino.²³

Alguns, naquele grupo, pegavam pesado no batente. Na lista, tinha de bombeiro hidráulico a fundidor, de feirante a lustrador de móveis, de torneiro mecânico a sapateiro. Mas o grosso do pessoal vivia mesmo de biscates e eternas virações. Eram fortuitos jogadores de chapinha, punguistas de ocasião, cafetões profissionais. Quase todos se definiam, com muita honra e orgulho, pelo epíteto de “malandros”. Não viam nisso nenhuma espécie de mancha moral. A malandragem, entendiam, era uma maneira de não ceder à lógica perversa que condenava negros e mestiços à mendicância, ao desemprego e à pobreza extrema.²⁴

Eram adeptos do chamado “samba duro”, da velha “pernada carioca”, também conhecida como “batucada”. Nesse jogo unindo música e luta física, os batuqueiros formavam uma roda e entoavam refrões em coro. Um jogador se plantava no meio da roda com as pernas unidas e rijas, enquanto o adversário gingava em torno dele, aguardando a ocasião propícia para lhe desferir a “pernada” — podia ser a tesoura, a banda de frente, a encruza, a banda jogada ou qualquer outro tipo de golpe aplicado com a intensidade necessária para tentar derrubá-lo.

Se o oponente caísse, estava fora, desmoralizado, passando atestado de frouxo. Quem permanecia de pé trocava de lugar e recebia o encargo de fazer o outro desabar de traseiro no chão. Os mais seguros de si vestiam-se a caráter, com o típico terno branco de linho irlandês S-120, o melhor tipo disponível na praça. Era como se, com isso, proclamassem aos quatro ventos que não cogitavam a simples hipótese de vir a cair e, por consequência, macular a roupa, considerada símbolo máximo da malandragem.²⁵

Não à toa, viviam enrascados com a polícia. A maioria deles foi presa e respondeu a inquéritos em mais de uma oportunidade ao longo da vida. Em geral, faziam da valentia uma regra de conduta. Mais tarde, seriam romantizados na figura do malandro folgazão, um sujeito sempre simpático, sedutor incorrigível e anti-herói libertário, invariavelmente boa-praça. Mas, na vida de carne e osso, as adversidades da malandragem não ofereciam margens para apologias e idealizações idílicas. Vários terminaram seus dias precocemente, em trocas de navalhadas e sangrentas brigas de rua. Outros

tiveram o organismo arruinado pela sífilis ou pela tuberculose, moléstias adquiridas nas infundáveis noitadas de arruaça e boemia.

A despeito das vicissitudes do cotidiano e da ausência de qualquer formação musical por parte de seus integrantes, aquela peculiar galeria de bambambãs do Estácio imporia um novo rumo à música popular brasileira.

Depois deles, o samba nunca mais seria o mesmo.

* * *

O jovem Buci Moreira, neto de Tia Ciata, estudava na escola pública Benjamin Constant, na praça Onze, próxima à casa da avó. Naquele dia, antes de o menino seguir para a aula, a mãe o mandara comprar manteiga para o café da manhã. Ao sair do armazém, Buci deu de cara com um grupo de camaradas transnoitados, todos moços por volta dos vinte e poucos anos de idade, cantando um tipo de música que ele jamais ouvira antes.

“O que é isso?”, indagou, curioso.

“É um samba moderno que o Rubem fez”, respondeu um deles, apontando para um mulato alto, macérrimo, com orelhas de abano e ares de tísico, o sapateiro Rubem Barcelos, o Mano Rubem — entre os sambistas do Estácio, era corriqueiro muitos terem acrescentado ao prenome o apelido comum de “mano”. Ao lado, envergando a indefectível camisa de seda — adotada pela nata da malandragem, segundo consta, por ser impenetrável ao fio da navalha de um eventual oponente —, estava Edgar Marcelino dos Passos, o Mano Edgar, ajudante de caminhão da companhia de cigarros Souza Cruz.²⁶

Buci não guardou a letra nem lembraria detalhes da melodia do tal “samba moderno”. Mas o que escutou naquele início de manhã era, sem dúvida, uma amostra do novo tipo de música ouvida com frequência cada vez maior para os lados do Mangue e pelas franjas do morro de São Carlos. Com batidas mais sincopadas e, ao mesmo tempo, com notas mais alongadas em comparação aos maxixões dos pioneiros da praça Onze, o

novo modelo não teve um único artífice. Mas se desenvolveu em um território específico, a quinze minutos de caminhada da Cidade Nova.²⁷

O epicentro geográfico do fenômeno era o antigo largo do Mata-Porcos, o largo do Estácio (nome posto em homenagem a Estácio de Sá, o fundador da cidade), entroncamento que conduzia a diferentes caminhos, a depender do interesse e da valentia do freguês. Pegando-se à direita, seguia-se em direção a São Cristóvão; à esquerda, chegava-se à Tijuca. Por uma travessa lateral, o beco Paulina, alcançavam-se as vias que tanto podiam levar aos morros de Santos Rodrigues e São Carlos como às terras do Catumbi. Outra pequena alameda, a velha rua dos Bondes (rua Machado Coelho), servia de atalho até o canal do Mangue, trecho famoso por abrigar a zona do baixo meretrício.²⁸

O pioneiro Mano Rubem, contudo, não testemunharia o sucesso do paradigma musical que ajudou a formatar. Morreu tuberculoso, aos 23 anos, em 15 de junho de 1926, dois anos e meio antes de a nova música surgida no Estácio começar a sair dos guetos do bairro para, gradativamente, ganhar a cidade. O nome de Rubem Barcelos permaneceria, contudo, na memória dos amigos e dos futuros sambistas como um dos grandes patronos da novidade. Caberia ao irmão, Alcebíades Barcelos, o Bide, também sapateiro de origem, a primazia de abrir alas para o ingresso dos estacianos no cenário musical da época.²⁹

Conta-se que a oportunidade histórica surgiu quando Bide encontrou, em uma das madrugadas na gafeira Estrela d'Alva, no largo do Rio Comprido, o cantor Francisco Alves, já a esse tempo um campeão absoluto de vendas de discos em todo o país. Chico Alves teria ouvido, adorado e decidido gravar um dos sambas da lavra de Bide: “A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia”.³⁰

O cantor aprendera a farejar sucessos e a descobrir preciosidades de autores inteiramente desconhecidos. Aproveitou a ocasião para indagar se por acaso existiam outras pepitas iguais àquela dando sopa por ali. Bide, animado, afirmou que sim. Seria fácil garimpá-las em qualquer botequim do

Estácio. Ismael Silva estava internado no hospital da Gamboa, tratando de uma sífilis, quando recebeu a informação, da boca de Bide, de que Francisco Alves estava interessado em gravar também uma música de sua autoria.

Nos dois primeiros meses de 1928, a Odeon lançou 27 discos de Francisco Alves, a maioria deles com o acompanhamento da Orquestra Pan-American do Cassino de Copacabana. O lote incluía canções de Pixinguinha, Caninha, Donga e Sinhô em meio a uma pá de outros compositores igualmente já consagrados, como Bonfiglio de Oliveira, Eduardo Souto e Freire Júnior. Mas, no selo de dois desses discos, o próprio Francisco Alves aparecia como autor exclusivo em duas faixas: “A malandragem” e “Me faz carinhos”.³¹

Nenhuma delas, na realidade, tinha sido criada por ele. A primeira era a música que Bide lhe mostrara na gafeira Estrela d’Alva. A outra, um samba de Ismael Silva, de singular riqueza melódica:

*Mulher, tu não me faz carinhos
Teu prazer é me ver aborrecido
Ora, vai mulher, tu estás contrariada
Tu não és obrigada a viver comigo*

*Se eu fosse homem branco
Ou por outra mulatinho
Talvez eu tivesse sorte
De gozar os teus carinhos.*³²

Bide e Ismael viviam no aperto. Por isso, haviam vendido as respectivas composições — e não foram sequer citados como coautores. Francisco Alves acabara de descobrir um extraordinário manancial artístico que, com seu talento e carisma inquestionáveis, saberia transformar em uma máquina de vender discos em série.

Com um detalhe: gravados com o acompanhamento da Orquestra Pan-American do Cassino de Copacabana, os sambas “A malandragem” e “Me faz carinhos” foram apresentados ao público com uma instrumentação apoiada na prevalência dos metais, algo que em nada lembrava o estilo

batucado do Estácio. Os arranjos branquearam as criações de Bide e Ismael para atender às exigências normatizadoras do mercado fonográfico.

“Quando comecei, o samba não dava para os grupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia”, contava Ismael Silva. “O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. [...] Como é que um bloco ia andar na rua desse jeito?”, indagava ele, com desdém, cantando e sacudindo os braços frouxamente para um lado e para o outro, caricaturando os compassos e a coreografia do maxixe.

“Aí, então, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum prugurudum...*”, entusiasmava-se, balançando o corpo inteiro, simulando com onomatopeias vibrantes os estrondos de uma grande batucada. “Veja a diferença!”, sorria, elevando e abaixando os punhos cerrados alternadamente, como se estivesse vergalhando dois tambores invisíveis. “A gente precisava de um samba para movimentar os braços assim para a frente e para trás nos desfiles”, resumia.³³

Para Ismael Silva, a preocupação com o deslocamento dos integrantes de um cortejo carnavalesco — a necessidade primordial de sambar e caminhar ao mesmo tempo — determinara o andamento mais rápido e a ênfase percussiva do novo samba nascido do Estácio. Daí a introdução de um instrumento de marcação parrudo, capaz de ser ouvido de longe e não deixar o ritmo cair em nenhum instante ao longo do trajeto: o surdo, então feito com uma membrana de couro esticada sobre a boca de uma grande lata de manteiga.³⁴

Assim, a gênese do novo formato de batuque — o *bum bum paticumbum prugurudum*, padrão do samba que se conhece hoje — teria correspondido a uma necessidade imediata e funcional: servir de suporte aos desfiles do grupo fundado por Ismael e os amigos do Estácio em meados de 1928, o Deixa Falar. Uma agremiação híbrida que, embora preservasse a espontaneidade e a irreverência dos blocos de sujos, adotara o formato de cortejo ordeiro e disciplinado dos ranchos, condição imprescindível para se

obter a devida autorização da polícia para sair às ruas. “Meio sujo, meio rancho”, definia Bide.³⁵

O Deixa Falar assumiu as cores vermelha e branca em memória ao União Faz a Força, o bloco de sujos que o antecedeu no bairro e tinha sido organizado pelo finado Mano Rubem. De acordo com o depoimento de contemporâneos, a agremiação tomou emprestadas dos ranchos as figuras do baliza e da porta-estandarte, incorporadas por Juvenal Lopes, o Nanal, dono de uma barraca de legumes no bairro, e Iraci Seixas Ferreira, a Ceci, moradora da subida do morro de São Carlos.

Os estacianos acrescentaram ao formato dos cortejos tradicionais uma ala inteira em homenagem às velhas tias baianas, que ajudavam na marcação com o arrastar dos tamancos no leito da rua. Um leão, símbolo do grupo, esculpido em papel machê e colocado sobre uma pequena carreta de rolimã puxada pela meninada, servia de abre-alas. Logo após, vinha uma armação mambembe de pau e arame, enfeitada com flores de papel aplicadas sobre faixas de crepom. Não existia, porém, um enredo específico, contrariando o modelo introduzido pelo Ameno Resedá, no então já longínquo Carnaval de 1908, com a sua “Corte egípciana”.³⁶

“Era tudo vermelho e branco, mas cada qual se fantasiava do que queria ou podia”, recordava Cristalino Pereira da Silva, o Biju, testemunha dos primeiros desfiles do Deixa Falar. “Os homens de macacão, quimono e calça ou paletó-pijama, sempre branco e vermelho. Às vezes, um lenço no pescoço ou um chapéu de palhinha aba curta”, descrevia Biju, que morou na casa de cômodos em cujo porão foram realizadas as reuniões do grêmio, na rua do Estácio, 29, quase esquina com a Maia de Lacerda.³⁷

Logo atrás das baianas, desfilava a ala dos sambistas e batuqueiros, todos com um leão bordado nas costas do uniforme. Imediatamente a seguir despontava a surpreendente bateria, com seus pandeiros, reco-recos, cuícas, tamborins e o surdo. Três violões, um cavaquinho e um banjo davam o tom inicial para orientar os quatro puxadores de samba. Um cantor colocava-se no início do bloco, outro no meio, o terceiro à frente dos instrumentistas e o

último fechava o cortejo. Os refrões fixos eram entremeados por versos criados no calor do momento, no melhor estilo do partido-alto.³⁸

“Nessa hora, a bateria tocava baixinho, para que todos ouvissem o improviso”, contava dona Maria Ramos, a Sinhá, quituteira responsável pela elaboração das peixadas e frigideiras servidas ao pessoal nas tradicionais reuniões de domingo.³⁹

Há quem assegure caber aos percussionistas do Estácio a invenção dos instrumentos que passariam a ditar o novo padrão rítmico do samba: a tríade surdo-cuíca-tamborim.

“Quem inventou o surdo fui eu”, dizia Bide, batendo no peito. “Peguei uma lata de manteiga, redonda, botei aros, encourei e levei pro Deixa Falar”, garantia.⁴⁰ Quanto à cuíca — então conhecida por puíta —, muitos atribuem sua criação a João Alves de Jesus, o João Mina, lustrador de móveis, morador do morro de São Carlos e cliente habitual do Bar do Valente, na Frei Caneca.⁴¹ “Foi ele quem lançou a cuíca”, assegurava Buci Moreira.⁴² Segundo Buci, além disso, Bide seria o responsável pela invenção do tamborim: “O criador do tamborim foi o Bide e o Bernardo [outro batuqueiro do Estácio], desde garotos eles andavam com tamborim, inventaram isso”.⁴³

É, sem dúvida, uma mitologia tentadora. Mas historicamente insustentável. A rigor, ninguém “inventou” o surdo, a cuíca e o tamborim. Assim como a matriz do próprio samba gestado no Estácio, tais instrumentos de percussão não podiam ser atribuídos a uma criação individual. É impossível afirmar com certeza quem foi o primeiro a esticar e esquentar o couro de um gato para produzir tais sons. Eles são inventividades coletivas, fruto de influências recíprocas, heranças de saberes ancestrais que remontam à diáspora africana pelo mundo atlântico.

Com efeito, há descrições detalhadas de tambores análogos ao surdo nas narrativas de viajantes europeus ainda no século XVIII, no Congo e Senegal. Os umbundos e quiocos de Angola também conheciam, havia muito, os chamados tambores de fricção com haste interna, dos quais a cuíca é tributária. Os tamborins, do mesmo modo, já repinicavam nos cortejos dos

velhos maracatus, congadas e cacumbis, embora algumas vezes se apresentassem em tamanho maior, mais graves e em formato quadrangular.⁴⁴

Seja como for, a imprensa da época, mais preocupada em lamentar o toró caído sobre o Rio de Janeiro naquele fevereiro de 1929 — forçando o cancelamento do desfile de duas das grandes sociedades, Tenentes do Diabo e Democráticos —, não se deu conta da estreia da Deixa Falar. Nenhum jornal destacou as decantadas novidades e os ziriguiduns trazidos pelo grupo, que cumpriu com galhardia o percurso entre o largo do Estácio e a praça Onze.

O Deixa Falar só começaria a virar notícia, e timidamente, às vésperas do Carnaval de 1930, quando os jornais informaram a realização de um baticum organizado para arrecadar fundos em prol do desfile. “Quando quem conhece a boemia, alguém fala em samba, vem logo à mente o bairro onde grande parte deles são fabricados: Estácio de Sá”, observou a *Crítica*. “Pois bem, pessoal da boemia, amanhã, na sede do Rio Comprido Club, será realizado um fenomenal baile promovido pelo B. C. [Bloco Carnavalesco] Deixa Falar, que é composto, exclusivamente, do pessoal órgico do Estácio.”⁴⁵

A informação, por um lado, comprovava que o bairro já era considerado um celeiro privilegiado de bambas. Por outro, evidenciava ser o Deixa Falar reconhecido genericamente como um bloco, sem maiores diferenciais em relação a tantos outros pululando na cidade.

No final daquele ano, a imprensa voltaria a dar notinhas pontuais sobre eventos organizados em benefício do Deixa Falar. Em nenhuma delas, porém, ele seria citado como uma escola de samba. Se a expressão já fora adotada pelo pessoal do Estácio, os jornais não tinham tomado conhecimento do fato.

Ismael Silva, com a lábia peculiar, dizia ter sido ele o inventor da locução “escola de samba”: “É capaz de você encontrar quem diga o contrário, mas

fui eu”, jurava, argumentando que ela teria derivado do fato de existir uma prestigiada Escola Normal no Estácio.⁴⁶ Se ali era o lugar no qual se formavam os professores, por analogia, o bairro também seria o reduto de outro tipo de magistério, aquele no qual brilhariam os mestres do ritmo. “Daí é que veio a ideia de dar o nome de escola de samba”, explicava Ismael.⁴⁷

Há controvérsias, contudo, também quanto a isso. Desde o começo do século, o Ameno Resedá se arvorava como “rancho-escola”. Em revide, por sinal, os rivais Flor do Abacate e Recreio da Flores intitularam-se “universidades”, ao passo que o Miséria e Fome se autoproclamava uma “academia de samba”.⁴⁸

Os integrantes do tradicionalíssimo Cordão da Bola Preta entoavam, desde 1925, duas sintomáticas e reveladoras trovinhas. “Estácio, Piedade/ Catumbi, Beco do Rio/ Venham ver a nova escola/ do samba do Lavradio”, dizia uma delas.⁴⁹ “Abri alas, macacada/ Aqui é a escola do samba/ Não morremos de careta/ E de choro somos o bamba/ Bamba em tudo é a Bola Preta”, brincava a outra.⁵⁰ Mais ou menos por essa época, Genaro Joaquim Ribeiro, o Bico Largo, também utilizara o termo, em tributo ao bloco Peito de Aço, de Niterói: “No samba é gente boa/ Na rasteira são cotubas/ Pois são da escola do samba/ Do hospital de Jurujuba”.⁵¹

Nem mesmo o nome do bloco, Deixa Falar, era exatamente um atestado de originalidade. Já existira um grupo carnavalesco com idêntica denominação, com sede instalada na Visconde de Itaúna.⁵² Outro, na rua da Misericórdia.⁵³ Um terceiro, na estação de Ramos.⁵⁴

“Ah, isso não fui eu...”, admitia Ismael, dizendo não ter sido o responsável pelo batismo da agremiação. “Nem me lembro quem foi”, rematava, embora garantisse ser o nome do grupo uma resposta irônica aos demais bairros que afirmavam fazer samba e folia tão bem — ou ainda melhor — quanto a gente do Estácio.⁵⁵

“Deixa falar... deixa falar...”, respondiam então os estacianos, convictos da própria supremacia.⁵⁶

Contudo, lá no íntimo, eles talvez fossem obrigados a reconhecer que no morro da Mangueira e no subúrbio de Oswaldo Cruz, por exemplo, também já existia um pessoal disposto a botar banca — e a fazer do samba uma escola.

10. Outras tias, outros quintais: outros sambas

“Não havia pretinho mais bem-vestido do que eu”, gabava-se Agenor de Oliveira, ao recordar os anos de meninice.¹ As fotos em sépia do velho álbum de família pareciam corroborar a afirmativa. Nos instantâneos amarelados e esmaecidos pelo tempo, o pequeno e magricela Agenor — o futuro Cartola — ora aparece de chapéu de feltro de abas largas, paletó infantil de linho claro e gravata com bolinhas, ora posa ao lado da irmã mais nova com casaquinho quadriculado e calças curtas, botas lustrosas de cano alto, as meias erguidas até as canelas finas.

Além dos trajes alinhados, o simples fato de o menino ter sido fotografado quando criança já era um indicativo de distinção social. Agenor (ou Angenor, como o deslize do tabelião sacramentou na certidão de nascimento)² veio ao mundo em 11 de outubro de 1908, em berço privilegiado e atípico para uma criança negra da primeira década do século XX. Isso por obra e graça do avô materno, Luís Cipriano Gomes, cozinheiro e empregado de confiança do então vice-presidente da República, Nilo Procópio Peçanha.³

Agenor nasceu em uma casa simples, mas condigna, em endereço que à época soava um tanto quanto nobre, o número 9 da rua Ferreira Viana, no bairro do Flamengo — a poucos metros da praia e a cerca de duas quadras do Palácio do Catete, local onde Luís Cipriano passou a trabalhar a partir de

junho de 1909, quando o patrão Nilo Peçanha assumiu o comando do país em decorrência da morte do titular, Afonso Pena.⁴

O cozinheiro Cipriano é quem provia as necessidades da família da filha única, Aída. Ela casara com um aparentado, Sebastião Joaquim de Oliveira, marceneiro analfabeto que decidira aprender a ler e escrever após sofrer o constrangimento de não conseguir garatujar o próprio nome no livro de registro do casamento civil. Ao pôr a aliança nupcial no dedo de Aída, Sebastião prometeu a si mesmo jamais passar por vexame parecido. Matriculou-se em um curso noturno de alfabetização para adultos e, segundo reza a tradição familiar, aprendeu a ler de modo fluente, chegando a entabular, tempos mais tarde, alguns rudimentos de francês.⁵

Da união entre Aída e Sebastião nasceriam dez filhos: Isaura, Lucília, Agenor, Sebastião Júnior, Luís, Irene, Dagmar, Arquimedes, Alcides e Maria Madalena. Quando Agenor, o mais velho entre os meninos, estava próximo a completar oito anos, os pais alugaram uma casa no bairro de Laranjeiras. Foram todos morar em uma decente vila operária, originalmente construída para abrigar os funcionários da Companhia Aliança, então a mais próspera fábrica de tecidos do país.⁶

O pai, Sebastião, era um ás do violão e cavaquinho. Por esse motivo, logo recebeu o convite para integrar a orquestra de um dos principais ranchos do novo bairro, o Bloco dos Arrepiados, agremiação que adotava uma bruxa como símbolo e exibia as cores verde e rosa no pavilhão. Nos três dias de Carnaval, toda a família caía na folia. A própria Aída confeccionava as fantasias de diabinhos para os rebentos saltitarem na irreverente “ala do Satanás”.⁷ “Laranjeiras, o bairro chique, vai ficar em polvorosa! Os Arrepiados vão botar aquela gente doida!”, anunciava *O Paiz*.⁸

Após as loucuras socialmente consentidas do tríduo carnavalesco, Sebastião cuidava para a meninada se concentrar nos estudos. Não queria filho iletrado, crescendo ignorante como ele. Agenor, contudo, extasiava-se com a visão do pai abraçado a um instrumento musical. Atentava para as posições dos dedos paternos sobre as cordas e, sempre quando o velho saía de casa para o trabalho, tentava reproduzir em segredo os mesmos acordes,

dedilhando-os de memória. De tentativa em tentativa, entre erros e acertos, aprendeu a tocar sozinho. Familiarizou-se com o cavaquinho e, sobretudo, com o violão, de quem se tornaria inseparável.⁹

A vida seguia estável e pacata até 1919, quando o velho Luís Cipriano morreu. Sem os auxílios do sogro, Sebastião não conseguiu mais bancar sozinho o aluguel em Laranjeiras. Percebeu ser a hora de encontrar um endereço mais compatível à nova realidade financeira. Mas, desde o Bota-abaixo — e a consequente expulsão das famílias menos abastadas da cidade para os subúrbios e o alto dos morros —, não existiam alternativas razoáveis à vista.¹⁰

Agenor, o negrinho bem-vestido das fotografias, nascido no Flamengo e criado nas Laranjeiras, confrontou-se, aos onze anos, com a primeira das muitas adversidades que a vida lhe reservaria. A família foi obrigada a se mudar para o Buraco Quente, um dos núcleos iniciais de povoamento do lado esquerdo do morro da Mangueira, rente à linha do trem.¹¹

A ocupação da colina, apelidada à época de “Petrópolis dos Pobres”, começara pelo lado oposto, defronte à Quinta da Boa Vista, quando as casas construídas em torno do 9º Regimento de Cavalaria foram demolidas pela prefeitura. Os moradores, quase todos recrutas e soldados rasos, ocuparam os flancos da face direita da elevação. Em 1916, um incêndio ocorrido no morro de Santo Antônio, na área central da cidade, provocou a transferência maciça de novos desabrigados para o lugar. Em pouco tempo, os casebres encravados nos dois clivos do morro se encontraram no alto, dando origem a uma das favelas mais populosas do Rio de Janeiro.¹²

Uma das principais lembranças que Agenor guardou da mudança foi a visão de seus sapatos de verniz, outrora sempre brilhantes, lambuzados por uma permanente crosta de lama. A nova casa, geminada e construída em alvenaria na travessa Saião Lobato, pelo menos não era um barracão de madeira coberto por folhas de zinco, como tantos espalhados pela vizinhança. Parecia, na verdade, uma das construções mais sólidas e

aprumadas do lugar. Longe, contudo, de proporcionar o relativo conforto a que a família se habituara.¹³

Agenor, que terminara o quarto ano primário na escola mantida em Laranjeiras pela Companhia Aliança, precisou estudar à noite e trabalhar durante o dia.¹⁴ O pai arranhou-lhe uma colocação como aprendiz nas oficinas da tipografia O Norte, instalada na avenida Mem de Sá, no centro. Dadas as circunstâncias, o menino não tinha direito a pôr um único níquel do minguado salário no bolso. A merreca que ganhava ia direto para as mãos de Sebastião.¹⁵

Acostumado a se vestir como um janotinha desde os primeiros tempos de infância, Agenor eventualmente se arriscava a pedir ao pai alguns tostões para comprar uma muda de roupa nova. Sebastião, com o dinheiro sempre contado, prometia presenteá-lo com um terno de casimira dali a algumas semanas, mas o orçamento familiar jamais comportava tais excessos. Um dia, Agenor irritou-se com a situação e largou o serviço. Não iria mais pegar no batente enquanto não pudesse ser dono do próprio salário, decidiu. Em represália ao ato de rebeldia, o pai o expulsou de casa.¹⁶

Uma chorosa Aída debulhou-se em lágrimas nos ombros de Sebastião. O que seria do menino assim, sozinho no mundo, sem ninguém para olhar por ele? O pai, depois de muitos resmungos, reconsiderou a punição, mas impôs a exigência de o filho encontrar atividade e dar um rumo certo na vida. Agenor voltou, pediu desculpas e empregou-se em outra tipografia. A rotina familiar, malgrado as adversidades, parecia ter retornado aos eixos. De tempos em tempos, porém, a desavença se repetia. Ao final de mais um mês de trabalho, o diminuto salário do rapaz era confiscado. Seguiam-se outro súbito abandono de emprego, a implacável discussão entre pai e filho, a conseqüente expulsão de casa, as lamúrias da mãe, um novo perdão provisório.¹⁷

Quando Agenor foi reprovado por faltas no curso escolar noturno, Sebastião perdeu a paciência — e as esperanças. Descobriu que o filho cabulava as aulas no Liceu de Artes e Ofícios para se enfiar nos batuques morro acima.¹⁸

No Buraco Quente, as rodas de pernada eram famosas pela violência. De acordo com a tradição oral, quem levou o chamado “samba duro” para a Mangueira foi Elói Antero Dias, pai de santo e estivador, tocador de tamborim, pandeiro e cavaquinho. Morador dos arredores da estação de Dona Clara, no entorno de Madureira, Mano Elói, como era chamado por seus pares, vivia enfronhado pelos demais subúrbios para escapar das perseguições policiais. Por isso, era presença fácil tanto no Buraco Quente quanto nos morros da Favela e Santo Antônio. Quando ia à Mangueira, fazia-se acompanhar de parceiros da pesada como Chico Porrão e Otávio Grande, dois dos maiores valentões do pedaço.¹⁹

O encaniçado Agenor não tinha fôlego nem atributos físicos para medir forças em uma disputa de pernada. A iniciação junto à malandragem do Buraco Quente se deu por outra via de acesso — a dos terreiros de macumba. O rapaz começou a se enturmar com os frequentadores do quintal de Tia Fé, preta velha fundadora do rancho Pérolas do Egito, um dos primeiros grupos carnavalescos da Mangueira a conseguir licença oficial da polícia para desfilar na praça Onze.²⁰

Benedita de Oliveira, a Tia Fé, depois de enviuvar, amigara-se com Hilário Jovino Ferreira, o Lалу de Ouro, com quem compartilhava a devoção irrestrita aos orixás e à pagodeira. Sempre vestida como baiana, toda de branco, ela era uma espécie de Tia Ciata do morro. Sua casa instituíra um espaço de sociabilidade e proteção para a comunidade negra mangueirense. Uma de suas filhas, Palméria, casou com um pai de santo também venerado pela comunidade, Júlio Dias Moreira, o Seu Júlio, de quem Agenor logo se tornaria cambono de rua, ou seja, auxiliar encarregado de, entre outras tarefas, montar despachos nas encruzilhadas.²¹

“Naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa”, recordaria Agenor, a respeito de seus primeiros tempos na Mangueira.²²

O Pérolas do Egito de Tia Fé disputava as preferências carnavalescas do pessoal do morro com os concorrentes Príncipe das Matas e Pingo de Amor. Além desses, existiam outros grupos menores, mais conhecidos pelo nome dos próprios organizadores: o bloco do Mestre Candinho, o do Seu Júlio e o

da Tia Tomásia, por exemplo. O assanhado Agenor até tentou associar-se a alguns deles, mas sempre acabava sendo banido da turma por querer arrastar a asa, ao mesmo tempo, para várias moçoilas da ala das pastoras.²³

Quem apresentara Agenor às rodas de macumba fora um amigo de botequim, cerca de seis anos mais velho. Carlos Moreira de Castro era afilhado de um português dono de diversos barracos na Mangueira. Investido da função de cobrar os aluguéis em nome do padrinho, o moço palmilhava as ribanceiras da favela de cima a baixo — e desde os dezessete anos era mais conhecido em todas as bocas pelo apelido de Carlos Cachaça. O motivo da alcunha, presume-se, não carecia de maiores explicações.²⁴

Por esse tempo, para contrariedade extrema do pai, o jovem Agenor desistira da profissão de tipógrafo. “Que tipo de trabalho era aquele, onde não se podia assobiar, não se podia conversar, não se podia fazer nada?”, justificava. “Era um serviço que não servia para mim.”²⁵

Decidiu, então, deixar para trás os tipos móveis de chumbo e empunhar uma colher de pedreiro. Não descobrira alguma vocação inata para assentar pilhas de tijolos sobre sucessivas camadas de argamassa. Seu interesse era outro: “Eu passava nas obras e via aqueles crioulos mexendo com as moças andando na rua”, explicaria, anos depois. “Aquilo, sim, me agradava.”²⁶

Para evitar que as bolotas de cimento lhe caíssem sobre o cocuruto e lhe sujassem os cabelos, Agenor recorreu ao anteparo de um chapéu-coco. Gostou tanto do adereço que, ao final de cada expediente, limpava-o com uma escova de sapatos e continuava a mantê-lo sobre a cabeça. Era assim, ostentando o chapéu como marca registrada, que aparecia fazendo farol nas rodas de samba e malandragem.

Por causa disso, os colegas sapecaram-lhe o apelido chistoso de Cartola.²⁷

No burburinho típico das seis horas da tarde, quando se encerrava o expediente do comércio e da maioria das fábricas da cidade, assistia-se a um movimento singular nas plataformas da Central do Brasil. Além dos milhares de trabalhadores correndo esbaforidos para se amontoar nos

vagões com destino aos subúrbios, um conjunto específico de passageiros chamava a atenção pelos objetos carregados debaixo do braço. Em vez de marmitas vazias e embrulhos de pão, levavam pandeiros, violões e tamborins.²⁸

O insólito grupo confluía para o mesmo ponto de embarque: o trem que seguia para Marechal Deodoro e tinha entre suas paradas principais a estação de Oswaldo Cruz, para lá de Quintino Bocaiuva e Cascadura. Às 18h04, pontualmente — o que rendeu à composição o apelido de Seis e Quatro —, o maquinista fazia soar o apito de partida e o comboio rilhava sobre os trilhos. Nesse momento, no interior do vagão, tinha início uma harmoniosa roda de samba.

Tratava-se do ensaio geral e diário do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, agremiação que fazia do Seis e Quatro a sua sede itinerante. Uma forma eficaz e astuciosa de evitarem ser confundidos pela polícia como um bando qualquer de vagabundos, passíveis de ir em cana com base na Lei da Vadiagem. Até prova em contrário, eram todos trabalhadores. Tinham o direito a cair no samba após largar o batente e tomar a condução de volta para casa.²⁹

A ideia da sede móvel fora do fundador e presidente do grupo, Paulo Benjamin de Oliveira, negro esguio e elegante, carpinteiro e lustrador de móveis da Marcenaria Lamas, na rua Visconde da Gávea, 115, no centro. Como existia um xará na turma — Paulo Fernandes, que saltava uma estação antes de todos, em Bento Ribeiro —, os amigos decidiram diferenciá-los pelos respectivos locais de residência. Um ficou sendo o Paulo de Bento Ribeiro. O outro, líder indiscutível do samba no Seis e Quatro, imortalizou-se como Paulo da Portela.³⁰

O comunicativo Paulo Benjamin de Oliveira morava na estrada do Portela, mais precisamente em uma fileira modesta de casebres de porta e janela conhecida como Barra Preta. Chegara em Oswaldo Cruz, proveniente da Saúde, por volta dos vinte anos, acompanhado da mãe, Joana Batista da Conceição, e da irmã, Isabel. Quase nada se conhece da infância e adolescência do moço, a não ser o fato de ter nascido em 1901, no bairro do

Santo Cristo, e trabalhado em uma pensão, ainda menino, entregando marmittas para a clientela. Ele mal conhecera o pai, um certo Mário Benjamin de Oliveira, que depois de abandonar a família desaparecera do mapa para sempre.³¹

O subúrbio de Oswaldo Cruz, na grande Madureira, era nessa época um fim de mundo, vasta planície com ares de roça e cidadezinha do interior, onde não existia calçamento, energia elétrica ou água encanada. O cavalo e o carro de boi constituíam os meios de transporte adequados para se percorrer os arruamentos assimétricos do antigo Engenho do Portela. A população do lugar compunha-se, por um lado, de descendentes de escravos oriundos das velhas fazendas do vale do Paraíba e do interior de Minas Gerais. Por outro, a exemplo da família de Paulo, de operários tangidos da área central da cidade pelas reformas urbanísticas de Pereira Passos.³²

O então distante Oswaldo Cruz era, portanto, uma das tantas pequenas áfricas espalhadas pela geografia carioca. Como tal, não podiam faltar ali os tradicionais espaços comunitários comungando fé e alegria, religião e festa. Papel desempenhado, nesse caso, pelos quintais das mães de santo dona Martinha e dona Neném, bem como pelas rodas em torno de Napoleão José do Nascimento, o estimado seu Napoleão, irmão de dona Benedita. Moradora do Estácio, ela costumava levar consigo os amigos de samba e boemia quando visitava a família na “roça”.³³ “Aqui na Portela não tinha samba, quem trouxe o samba pra cá foi o pessoal do Estácio”, contava Cláudio Bernardo, antigo morador do lugar.³⁴

Havia ainda a casa de Esther Maria Rodrigues, a dona Esther, senhora de pele branca, mas iniciada na macumba, casada com o negro Eusébio Rosas e fundadora do bloco carnavalesco Quem Fala de Nós Come Mosca. A vivenda de dona Ester, entidade integradora de universos distintos, se destacava pelo elenco variado de visitantes. Esbarrava-se por lá tanto com políticos de notoriedade, que por certo a ajudaram a conseguir a licença policial para o Come Mosca sair às ruas, quanto com os malandros mais destemidos do Estácio, seus convidados habituais, sempre de navalhas à cintura. Sem falar nos artistas profissionais do disco, como Donga e

Pixinguinha, que volta e meia apareciam para fazer música, tomar um goró e receber passes no terreiro. Dona Esther, dona Martinha e dona Neném, entre tantas outras matriarcas do lugar, estavam para o subúrbio de Oswaldo Cruz como Tia Fé estava para a Mangueira — e, referência maior, Tia Ciata para a Cidade Nova.³⁵

O Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, organizado em 1926 por Paulo da Portela, surgiu da dissidência de um pequeno bloco anterior, o Baianinhas de Oswaldo Cruz. Este, por seu turno, tinha sido um desdobramento do Come Mosca, da anfitriã dona Esther. O novo grupo fez suas primeiras reuniões debaixo de uma frondosa mangueira, em frente à casa de seu Napoleão. No início, muito antes dos ensaios nos vagões do Seis e Quatro, a diretoria se resumia aos três sócios iniciais da agremiação: o próprio Paulo, nomeado presidente; Antônio Rufino dos Reis, secretário; e Antônio da Silva Caetano, tesoureiro. Ninguém poderia imaginar que dali, daquelas rodas de conversas à sombra de uma árvore, surgiria o embrião de uma futura e gloriosa escola de samba, a Portela.³⁶

Rufino, servente de pedreiro, era mineiro de São José das Três Ilhas. Chegara a Oswaldo Cruz com treze anos, trazendo no sangue e na palma da mão o ritmo dos batuques folclóricos de Minas Gerais. Caetano, o de maior escolaridade no trio, tocara saxofone e pistom na banda do Colégio Salesiano, antes de trabalhar no Lloyd Brasileiro e ingressar como desenhista na Imprensa Naval. Morava em Quintino Bocaiuva, mas não arredava o pé de Oswaldo Cruz, atraído pelos encantos de uma cabrocha do local, Diva, com quem logo casaria.³⁷

Para angariar os recursos necessários à organização do bloco, os três amigos decidiram instituir uma “caixinha”. Emprestavam à comunidade pequenas quantias a juros ou revendiam mercadorias de baixo custo, como cigarros e doces, para abastecer o pé-de-meia. A poupança era engordada com o dinheiro arrecadado nas festas da casa de Joana Batista, a mãe de Paulo. Considerada a “madrinha de todo mundo”, ela recebia com afetuosos rapapés a legião de bambas que sempre acorria ao local. Depois da fuzarca

nas rodas de caxambu e partido-alto, cada qual se arranjava por ali mesmo, e como podia, dormindo sobre as mesas ou sobre o chão de terra batida.³⁸

As reuniões do núcleo duro foram agregando mais gente, e, na falta de sede própria, os encontros se transferiram para as casas dos próprios sócios e para o terreiro de Madalena Rica, a Madalena Xangô de Ouro, em Quintino. Aos poucos, com a chegada de novos integrantes — Álvaro Sales, José da Costa, Galdino, Angelino “Poró” Vieira, Manuel “Bambambã” Gonçalves, Candinho e Claudionor, entre tantos outros —, foi necessário alugar um imóvel para abrigar todo o pessoal. Optou-se pelo número 412 da estrada do Portela, propriedade do português Sérgio Hermógenes Alves, um dos patronos e primeiros incentivadores da turma. Quando faltava dinheiro para pagar o aluguel, bastava um deles tocar bumbo em frente à venda de Hermógenes para atrair a clientela e ficar de bem com o senhorio.³⁹

Mais gente foi se chegando, engrossando o cordão. Outro bloco do lugar, o Lá Se Vai Nossa Embaixada, comandado pelo cavaquinista Ernani Alvarenga, decidiu se fundir ao Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz. Paulo impunha, entretanto, uma condição a todos que queriam fazer parte da confraria. Nada de andarem malvestidos, de chinelo e camiseta, como pés-rapados. Para dar o exemplo, Paulo, Rufino e Caetano — além de Álvaro Sales, que se incorporou à cúpula da agremiação — mandaram confeccionar paletós bem cortados, e, como símbolo adicional de distinção, passaram a ostentar grossos anéis de ouro nos quais se liam as iniciais de cada um. “Todo mundo de pés e pescoços ocupados”, determinou Paulo da Portela, com seu peculiar senso de liderança. “Para fazer parte do nosso grupo, tem que usar gravata e sapato.”⁴⁰

Enquanto isso, na Mangueira, Cartola e Carlos Cachça se reuniram a um grupo de batuqueiros para também montar um bloco de foliões.⁴¹ Como não se enquadravam no bom-mocismo exigido pelos grupos preexistentes no local, fundaram o Grupo dos Arengueiros. O objetivo não era apenas descer o morro para desfilarem alegres e folgazões na praça Onze. Batalha

de confete, entendiam, era coisa de gente fraca. Os Arengueiros — entre eles, Saturnino, Massu, Chico Porrão, Homem Bom, Fiúca, além da dupla Cartola e Carlos Cachaça — se empenhavam em fazer jus ao nome.⁴²

“Era pra brigar, pra ser preso, pra apanhar, pra bater”, garantia Cartola. Não existia trajeto definido para o desfile e muito menos hora determinada para retornar ao ponto de partida. “A gente saía de manhã do morro e só voltava quando não aguentava mais, ia a tudo quanto é lado”, confirmava Carlos Cachaça.⁴³

O estivador José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, tocador de pandeiro e pai de santo — residente no Engenho de Dentro, mas que sempre era visto no Buraco Quente por causa de um rabo de saia que tinha por lá —, foi nomeado presidente dos Arengueiros. No princípio, o grupo se apropriou dos estribilhos de partido-alto trazidos para o morro por Mano Elói. Com o tempo, influenciados pelos bambas do Estácio, adotaram composições de autoria dos próprios integrantes.⁴⁴ “O pessoal do Estácio vinha pra cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana”, contava Cartola.⁴⁵

Em janeiro de 1929, o jornal *Crítica* publicou o trecho de um dos sambas inaugurais dos Arengueiros, “Eu quero é nota”, de Artur Faria, o Arturzinho da Mangueira: “Eu quero é nota/ carinho e sossego/ para viver descansado/ cheio de alegria/ meu bem/ com uma cabrocha a meu lado”.⁴⁶ A música seria gravada por Francisco Alves, três meses depois de sua divulgação na imprensa, com um dos arranjos característicos de Simon Boutman para a Pan-American do Cassino de Copacabana. Em vez da crua percussão original dos Arengueiros, ouvia-se uma orquestração nitidamente higienizada pelos metais, com destaque para os instrumentos de sopro como clarineta, tuba, trombone, pistom e saxofone.⁴⁷

Quanto a Cartola, aos dezoito anos, ainda não começara a compor. Sua vida, na verdade, entrara em parafuso. Pouco antes da formação do Grupo dos Arengueiros, o rapaz rompera de vez com os vínculos familiares. A mãe Aída, grávida de mais um filho, morreu vitimada por uma eclâmpsia. Aos primeiros sinais de convulsão, o marido tentou chamar o médico, mas este se recusou a ir às encostas do morro sem a garantia de que o cliente teria

como lhe pagar a consulta. Quando a ambulância da assistência pública finalmente estacionou na frente da casa, Aída estava morta. Mesmo assim, o doutor se atreveu a apresentar a conta. Quase foi linchado pela vizinhança.⁴⁸

Sem as costumeiras intercessões da esposa, Sebastião pôs o filho no olho da rua, desta vez em definitivo. Cartola passou alguns dias ao léu, vagando sem rumo pelos barrancos do morro e dormindo em vagões de trem. Faminto e doente, um dia tentou voltar para junto da família, mas deu com a cara na porta. O pai, viúvo, recolhera o resto da filharada e abandonara o Buraco Quente, tomando destino ignorado. Cartola se abrigou em um casebre de quarto e cozinha na vizinhança e, desamparado, afundou as mágoas na cachaça. As noites maldormidas, passadas entre bebedeiras nas zonas do baixo meretrício, transformaram-no em um compêndio ambulante de doenças venéreas.⁴⁹ “Eu estava na pior, todo engalicado. Eu tinha gonorreia, cancro duro, cancro mole, mula, cavalo, o diabo; gemia o dia inteiro naquela cama”, recordaria.⁵⁰

Uma vizinha, Deolinda da Conceição — negra corpulenta de 25 anos, mas aparentando ter pelo menos o dobro da idade —, apiedou-se da situação do rapaz e passou a cuidar dele com o desvelo de uma mãe substituta. Alimentava-o, dava-lhe remédios, lavava-lhe a roupa. O hipotético instinto materno, entretanto, logo derivou para outro tipo de chamego. Os dois se tornaram amantes. Ao saber da história, Astolfo, o marido de Deolinda, ficou ensandecido.⁵¹ “Vou te arrebentar!”, anunciou, metendo o pé na porta do vizinho.⁵²

“Quer me bater, me bate; quer me matar, me mate”, gemeu Cartola, cadavérico. “Você não tá vendo que eu não aguento nem comigo, como é que vou aguentar mulher?”, choramingou, estatelado na esteira. “Quer levar a mulher, leva; não quer, deixa aí, faz o que você quiser.”⁵³

O homem, embora colérico, não ousou tocar um dedo no esqueleto diante dos seus olhos. Em vez disso, voltou para casa, apanhou os próprios trapos, fez a trouxa e foi embora, para nunca mais voltar. Deolinda aproveitou a ocasião para assumir o romance. Tomou no colo a filha de dois anos, Ruth, e mudou-se com a menina para o barraco do lado. Foi se amigar

com Cartola. De quebra, levou o pai, conhecido apenas como Pau do Mato, um ex-escravo que tinha os tornozelos cobertos de feridas que jamais cicatrizavam — segundo ele, sequelas das correntes e grilhões dos tempos da escravatura.⁵⁴

Com menos de vinte anos, em 1928, Cartola estava amancebado com uma matrona, era padrasto de uma criança ainda nas fraldas e ganhara um sogro reclamão e irritadiço, que cuspiam dúzias de palavrões a cada nova frase. Deolinda, porém, foi sua redenção. Os cuidados da mulher o livraram de morrer encalacrado e sozinho. Com o tempo, devidamente recuperado, Cartola voltou a trabalhar como pedreiro. Todavia, sempre costumava perder a hora do serviço, por varar as madrugadas bebericando e tocando violão com os amigos do morro, chegando em casa sempre grogue, trocando pernas, já com o sol a pino.⁵⁵

Nessa toada, Deolinda sustentava o barraco praticamente sozinha, lavando roupa para fora. Grandalhona, ela vencia no grito — e no muque — as frequentes discussões do casal. O notívago Cartola baixava a voz e, por mais de uma vez, andou levando umas boas bordoadas da mulher. Apesar disso, continuava aprontando das suas. Certo dia, foi obrigado a sair correndo pelo morro com as calças na mão, após ser flagrado na cama com a esposa de um camarada de samba, Marcelino José Claudino, o Massu.

“O homem, com um punhal desse tamanho, não sabia se furava a mulher ou me furava”, narraria depois Cartola, em entrevista à revista *Manchete*. “Ele pegou no meu cangote magro. Tudo o que ele dizia, bufando, de minha mãe, eu concordava, chorando. Ele preferiu livrar minha cara, senão você estava entrevistando o Cartola na sessão espírita.”⁵⁶

Dali a muito em breve — uns afirmam ter sido em 1928, outros garantem que foi em 1929 —,⁵⁷ os Arengueiros decidiram dar um tempo nas pernas e aposentar as navalhas. Perceberam que se os sambistas da Mangueira unissem forças em torno de um único grupo poderiam, quem sabe, rivalizar com os colegas do bairro do Estácio. Daí ter surgido a ideia de convocarem os líderes dos principais blocos do morro para desfilarem, juntos, sob o mesmo pavilhão.⁵⁸

Cartola conseguiu convencê-los a adotar o verde e o rosa, as mesmas cores do velho bloco de infância, os Arrepiados de Laranjeiras. Foi ele também quem propôs o nome de Bloco Carnavalesco Estação Primeira — “porque Mangueira era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba”, explicava.⁵⁹ Como se não bastasse, ainda compôs o samba-manifesto que lançou o brado de união entre os maiorais do morro: “Chega de demanda/ Chega!/ Com esse time temos que ganhar/ Somos a Estação Primeira/ Salve o morro de Mangueira!”⁶⁰

Foi o primeiro samba composto por Cartola. Tempos mais tarde, sempre que lhe pedissem para cantarolá-lo ao violão, ele fazia uma ressalva encabulada. Considerava-o um “boi-com-abóbora” — gíria dos batuqueiros para definir o samba ruim, de má qualidade.⁶¹

“Chega de demanda” talvez estivesse longe de ser uma obra-prima, pelo menos quando se toma como referência a produção posterior do compositor. Mas, sem dúvida, possuía um valor histórico incomensurável. Era a certidão de nascimento de uma das escolas de samba mais populares de todos os tempos, a Estação Primeira de Mangueira.

A historiografia da música popular brasileira fixou o 20 de janeiro de 1929, um domingo, como um marco capital. Ocorrera nessa data, dia de São Sebastião — ou Oxóssi, nas representações do sincretismo afro-brasileiro —, o primeiro concurso de samba entre as “embaixadas” do Estácio, Mangueira e Oswaldo Cruz (a futura Portela). Competição organizada pelo pai de santo Zé Espinguela, mangueirense assumido, mas respeitado pelos demais concorrentes como autoridade imparcial, alguém cujo amor pelo batuque estaria acima das paixões pessoais e bairrismos.

Em um universo marcado pela oralidade, essa foi a versão que vingou. Entretanto, uma leitura nos jornais de época indica que um ano antes disso, em 1928, já ocorrera um concurso de sambas — e, embora as notícias não o detalhem, tudo indica organizado pelo mesmo José Espinguela.

A Manhã informou, na edição de 14 de fevereiro de 1928:

Debaixo de um ambiente de franca alegria, realizou-se domingo último nos salões da Estrela d'Alva a homenagem que um grupo de sete boêmios inveterados — do qual fazem parte Alberto Cruz, Paulo Borges, Alcides Barcelos, Armando Lima, Jerônimo Castilho, Cantildo Araújo e Jacinto Pedreira — ofereceu à Embaixada do Estácio em regozijo pela incontestável vitória alcançada num concurso de samba havido no Engenho de Dentro.⁶²

Na homenagem, foram servidos um porco assado e uma macarronada aos vitoriosos bambas do Estácio.

No ano seguinte, contudo, no concurso consagrado pela tradição como o mito fundador das competições entre as futuras escolas de samba, o resultado foi diferente. De acordo com o regulamento, cada grupo apresentou dois sambas, cabendo ao próprio Espinguela definir o vencedor, na condição de jurado insuspeito e soberano. As fontes divergem quanto às músicas concorrentes ao prêmio. O registro escrito mais antigo que se conhece sobre o assunto é uma brevíssima entrevista com Espinguela publicada pelo jornal *A Nação* em 1935, decorridos seis anos do episódio.

“Eu fui o primeiro organizador de concursos entre as nossas escolas”, contou ele, na ocasião.

Foi em 1929. Realizei no Engenho de Dentro. Sagrou-se vencedora a Portela, sabiamente dirigida pelo Paulo. Mangueira também se apresentou pujante, tendo os seus sambistas Cartola e Arturzinho apresentado dois sambas monumentais. Foram “Beijos” e “Eu quero é nota”.⁶³

Nada mais foi perguntado. Nada mais Espinguela disse. Não há, na entrevista, nenhuma informação quanto ao repertório dos demais concorrentes. Porém, com base no depoimento de um dos fundadores da Portela, Antônio Rufino dos Reis, admite-se que o samba campeão tenha sido “Não adianta chorar”, de Heitor dos Prazeres, compositor da Cidade Nova que se aproximara da turma de Oswaldo Cruz pelas mãos de Paulo: “Não adianta chorar, ó mulher/ Sou eu que não quero você/ Se é pecado me perdoa/ Eu te odeio até morrer/ Bem podes crer”.⁶⁴

Atribui-se a Antônio da Silva Caetano o mérito de ter defendido o segundo samba da turma de Oswaldo Cruz, intitulado “O sabiá”.⁶⁵ Mas há quem diga ter esse papel cabido ao próprio Paulo da Portela, com uma

composição da qual a posteridade não guardou o título, mas tão somente a letra, conclamando o povo dos subúrbios a mostrar o seu valor: “Vamos fazer nosso progresso/ Vamos deixar correr/ A fama suburbana/ Por todo esse universo”.⁶⁶

Quanto aos sambas apresentados pelos estacianos, não há referências precisas a respeito, embora pareça ser consenso que o bairro foi representado por Ismael Silva e por Benedito Lacerda, ex-engraxate, ex-ajudante de mecânico, ex-jornaleiro, ex-condutor de bonde, ex-balconista e ex-músico das bandas da Polícia Militar e do Exército. Segundo consta, curiosamente, os dois foram desclassificados do certame. O juiz Espinguela não os teria perdoado por inserir na competição instrumentos alheios aos batuques dos terreiros.

O Estácio, berço da nova matriz percussiva do gênero, terminara eliminado por agregar metais à pulsação autêntica do *bum bum paticumbum prugurudum* que tanto influenciara os compositores de Oswaldo Cruz e da Mangueira.⁶⁷

A despeito de José Espinguela se insurgir contra o fato, o samba passava por nova e inegável metamorfose. Os próprios malandros do Estácio, antes circunscritos à divulgação de suas composições na base do boca a boca, começavam a perceber a chance de inserção social oferecida pelo mercado do disco, que já digerira e incorporara os requebros das matrizes amaxixadas da Cidade Nova ao *mainstream*. Nos próximos anos, um novo personagem entraria em cena para tornar tal aspecto ainda mais evidente: o rádio.

11. Vou mudar minha conduta

O técnico da gravadora Parlophon (subsidiária da Odeon), um alemão de bochechas rosadas e sotaque carregado, ficou atônito ao observar os instrumentos trazidos, naquele dia, por um grupo de jovens músicos ao estúdio instalado na cúpula do Teatro Fênix: a tríade surdo, pandeiro e tamborim. Quem tivera a ideia estúpida de permitir a entrada de apetrechos tão bárbaros para a gravação de um disco? O novo diretor artístico da casa, Eduardo Souto, por certo, devia ser maluco. Do contrário, como autorizaria tamanha sandice? O tal Souto, pianista e regente, não sabia que era tecnicamente impossível aquilo dar certo? A barulheira seria tamanha que o delicado cristal do dispositivo iria se despedaçar e virar caquinho.

Quando os percussionistas entraram em ação diante do microfone, o técnico quase teve um ataque de nervos:

“Ó senhorres... A agulhas de gravação parece que ficou maluques. Ninguém vai gomprar uma tisque tão parrulhentes”, gritou.¹

Ao final da sessão, ele não se conformou quando a gravadora, apesar de todas as advertências e ressalvas, autorizou a prensagem do disco.

“Tisco, meus senhorres, é um coisa que precisa ser muide suaves... Este gravação não pude fender... É um tisco perlide... Porcarria”, pressagiu.²

O alemão, contudo, errou feio. Ele acabara de testemunhar o surgimento de um clássico da música popular brasileira. Pela primeira vez na história, uma batucada era registrada em cera. A música “Na Pavuna”, gravada por um certo Bando de Tangarás no final daquele ano de 1929, viria a ser o

grande sucesso do Carnaval do ano seguinte. A letra simples ganhara força excepcional, graças às robustas três batidas do surdo após os dois primeiros versos do refrão: “Na Pavuna/ [bum, bum, bum]/ Na Pavuna [bum, bum, bum]/ Tem um samba/ que só dá gente reúna”.³

O mais incrível era que a ideia aparentemente insana de pôr uma batucada dentro de um estúdio de gravação não partira de uma turma de sambistas do morro ou dos subúrbios mais pobres, como poderiam sugerir o arranjo e o sabor popular dos versos da segunda parte: “Na Pavuna tem escola para o samba/ Quem não passa pela escola/ não é bamba/ Na Pavuna tem/ Canjerê também/ Tem macumba, tem mandinga e candomblé/ Gente da Pavuna/ Só nasce turuna...”.⁴

Para a gravação de “Na Pavuna”, o Bando de Tangarás até contara com a participação especial de dois percussionistas autênticos, moradores do morro: Curuca, tocador de surdo, e Canuto, imbatível no tamborim. Mas o grupo, na sua formação habitual, caracterizava-se pela privilegiada situação social de seus cinco integrantes, todos rapazes de classe média e moradores dos bairros de Vila Isabel, Tijuca e adjacências. Partira deles, jovens brancos e escolarizados, a iniciativa de introduzir o baticum característico das rodas de samba no suporte físico de um disco.

Três dos Tangarás tinham estudado na mesma escola, o conceituado Colégio Batista, na Tijuca. O primeiro deles, Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha — que mais tarde se destacaria como um extraordinário compositor de marchinhas carnavalescas, a exemplo de “Chiquita bacana”, “Touradas em Madri” e “Pirata da perna de pau” —, estava com 22 anos. Era bisneto de um comendador do Império e filho do dr. Jerônimo José Ferreira Braga Neto, diretor da Companhia de Tecidos e Fiação Confiança Industrial. A família do segundo, Álvaro Miranda Ribeiro, o Alvinho, dezenove anos, ostentava o título de sócia vitalícia do elitista Tijuca Tênis Clube. O terceiro, Henrique Brito, de 21 anos, nascera pobre, em Natal, mas seu talento precoce ao violão fez com que, ainda menino, recebesse a proteção e o auxílio financeiro do governo potiguar para prosseguir seus estudos confortavelmente no Rio de Janeiro.⁵

Nos tempos do colégio, o trio Braguinha, Alvinho e Henrique integrara um conjunto musical amador, o Flor do Tempo, composto por uma casta de colegas bem-nascidos, incluindo os filhos do ricoçador Eduardo Dale, diretor da Casa Pratt, especializada em venda e aluguel de máquinas registradoras. O Flor do Tempo realizara muitos de seus ensaios e encontros no palacete tijucano do próprio Dale. De lá, seus componentes saíam para animar festas e saraus nas residências de empresários, políticos, ministros de Estado e famílias da mais alta sociedade carioca. Inspirados no sucesso de um grupo vocal e instrumental pernambucano que vinha conquistando o Rio de Janeiro — os Turunas da Mauriceia —, os meninos do Flor do Tempo especializavam-se em ritmos nordestinos, levando para os salões aristocráticos da cidade um pastiche juvenil e estilizado da típica música sertaneja.⁶

Apenas dois dos Tangarás não tinham sido ex-alunos do Colégio Batista. Um, Henrique Foréis Domingues, 21 anos, havia se juntado à turma ainda na fase do amadorístico Flor do Tempo. Amigo de Braguinha, vinha de uma família outrora próspera, mas então arruinada pela morte do patriarca, o homem de negócios Eduardo Foréis Domingues, gerente da fábrica de tecidos Ypu, em Nova Friburgo. Órfão, o rapaz começara a dar duro desde os quinze anos, submetendo-se a ofícios subalternos no comércio, trabalhando de caixeiro a balconista de loja, de auxiliar de escritório a assistente de contabilidade.

Aos dezoito anos, alistara-se como marinheiro na Reserva Naval, de onde veio o sardônico apelido de Almirante. Comunicativo, boa voz, excelente ritmista — qualidades reveladas como folião do bloco Faz Vergonha, uma das principais agremiações carnavalescas de Vila Isabel —, acabou sendo chamado para responder pelos vocais e pelo pandeiro do Flor do Tempo.⁷ O outro rapaz que não havia passado pelos bancos escolares do Colégio Batista era o mais jovem dos cinco Tangarás. Tinha dezoito anos e se chamava Noel de Medeiros Rosa.

Noel Rosa estudara no Ginásio de São Bento e, naquele momento, queimava as pestanas para dar conta dos exames preparatórios no Colégio

Pedro II (à época, para ter acesso aos cursos superiores, o aluno podia se submeter a provas seriadas, orais e escritas, por disciplina, sem a necessidade de fazer o curso secundário regular).⁸ Por força da tradição e da pressão familiares, o jovem Noel estava fadado a tentar ingressar na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro: o avô, o bisavô e o trisavô maternos tinham sido médicos. Porém, depois de levar bomba em várias disciplinas, ele ainda não conseguira pôr a mão no diploma que lhe daria direito a uma vaga na faculdade. Nunca fora, de fato, aluno aplicado. Desde rapazinho, costumava cabular aulas para jogar futebol em terrenos baldios e era visto, com reiterada frequência, ostentando o blusão cáqui do uniforme escolar e o violão debaixo do braço, esgueirando-se em direção aos botecos e às pensões alegres do bairro.⁹

“Mesmo em guri, a minha grande fascinação era a música”, diria mais tarde, em entrevista. Meninote, aprendeu a tocar bandolim com a mãe, Marta de Medeiros Rosa, nas tertúlias familiares e domingueiras realizadas no chalé de número 130 da rua Teodoro da Silva, em Vila Isabel. Depois, passou para o violão, seguindo os passos do pai, Manuel Garcia de Medeiros Rosa, o Neca, também músico de final de semana.¹⁰

“Foi graças ao bandolim que experimentei, pela primeira vez, a sensação de importância: tocava e logo se reuniam, ao redor de mim, maravilhados com a minha habilidade, os guris de minhas relações”, recordaria Noel. “A menina do lado cravava em mim uns olhos rasgados de assombro. [...] Ao bandolim, confiava, sem reservas, os meus desencantos e sonhos de garoto que começava a espiar a vida.”¹¹

Entre os tantos desencantos de Noel, o maior de todos dizia respeito à aparência física. Ao nascer, em um parto complicado por causa da bacia estreita da mãe, o filho de Marta e Neca teve o cõndilo — nome técnico para a cabeça da mandíbula — fraturado pelo fórceps. Em vez de empunhar o bebê pelos dois lados superiores do crânio, as tenazes metálicas do instrumento, semelhantes a um par de grandes colheres articuladas em

forma de alicate, firmaram-se em posição inadequada. Uma delas cravou-se à altura da têmpora direita. O osso mandibular da criança não resistiu ao esforço e à pressão. Estilhaçou-se.

O incidente deu origem a uma posterior paralisia e à deformidade progressiva do rosto: o problema se agravou à proporção que o menino cresceu. O maxilar inferior não acompanhou, em igual proporção, o crescimento natural do restante da face. O queixo, atrofiado, praticamente desapareceu. Quando Noel completou oito anos, os pais recorreram a uma cirurgia para tentar amenizar as sequelas do trauma. O procedimento, porém, se mostrou inútil. Aos doze, depois de nova intervenção frustrada, o defeito persistiu.¹²

Um especialista indicou a utilização de uma prótese móvel de madeira ajustada entre as arcadas dentárias — na prática, um “calço” entre os dentes para disfarçar a assimetria. O garoto, porém, a utilizou por pouco tempo. A peça o impedia de falar corretamente e, às vezes, ficava dançando dentro da boca. Devido à falha de oclusão, Noel apresentava notória dificuldade para mastigar. Por isso, evitava comer na frente dos outros. Em casa, era nutrido à base de papinhas, mingaus e ovos cozidos. Os alimentos sólidos foram suprimidos do cardápio do menino.¹³

A despeito do defeito físico e do apelido de “Queixinho”, o pequeno Noel Rosa mostrou-se um garoto extrovertido, imune à rigidez e ao conservadorismo dos professores do Ginásio de São Bento. Redigia um jornaleco escolar manuscrito e de exemplar único, o clandestino *O Mamão*, no qual tirava sarro dos colegas, zombava do diretor, esboçava caricaturas dos professores e perpetrava sonetos picantes. Em um deles, versejou: “O caralho é o pai de todos os mortais/ Consolador de pombas e bocetas/ Alma dos cus e coração das gretas”.¹⁴

Na volta da escola, como toda criança de seu tempo, Noel gostava de brincar na rua, soltando pião, empinando pipa ou jogando futebol de botão sobre o cimento das calçadas. Mas seu divertimento predileto era mesmo pegar carona como pingente nos estribos dos bondes de Vila Isabel. Insubordinado em tudo, começou a bebericar e a fumar muito cedo, mal

entrado na adolescência. Uma de suas manias era sustentar o cigarro entre os lábios, deixando-o pender sobre o queixo, como se quisesse disfarçar — em vão — a assimetria das feições.¹⁵

Uma prolongada ausência paterna contribuiu para que o menino crescesse assim, livre de maiores repressões domésticas. O pai, Neca, passou seis anos afastado de casa, depois de ser obrigado a fechar as portas de uma camisaria elegante que mantinha no centro. Falido, fez as malas e foi tentar refazer a vida do zero, arriscando a sorte como agrimensor no interior paulista. Enquanto isso, no Rio, a mãe conseguiu se manter graças à ajuda financeira de um irmão, Eduardo, outro médico na família, que a ajudava a pagar as contas em dia e a complementar as poucas receitas obtidas com as matrículas do Externato Santa Rita de Cássia — a pequena escolinha mantida por Marta, dedicada a alfabetizar as crianças das redondezas.¹⁶

Quando Neca voltou para casa, com algumas economias na algibeira (o suficiente para honrar as dívidas acumuladas junto aos bancos e antigos credores), parecia um tanto quanto amalucado. Recusou bons empregos, decidiu viver de biscates e encasquetou com a mania de se tornar inventor. Isso até descobrir que uma de suas principais caranguejolas, uma bicicleta aquática, pequena embarcação movida a pedais, já tinha sido patenteada por uma empresa norte-americana. Desiludido, Neca abdicou da aspiração de ser o Thomas Edison de Vila Isabel e se contentou em bater ponto como pacato funcionário da prefeitura carioca, aceitando a cavação arranjada por um amigo.¹⁷

Noel adolesceu abraçado ao violão, acompanhando os seresteiros do bairro ao longo de muitas e intermináveis madrugadas. Durante o dia, ia ao centro e passava horas nas dependências do Ao Cavaquinho de Ouro, para ver João Pernambuco e Quincas Laranjeira entretendo a clientela. Com idêntica constância, aparecia na Guitarra de Prata, onde um alquebrado Sinhô eventualmente largava o piano para empunhar o famoso violão de madrepérola. Noel também se tornou assíduo nas noitadas dos cafés e botequins do Ponto de Cem Réis, situado na esquina do boulevard Vinte e

Oito de Setembro com a rua Sousa Franco, cenário habitual dos boêmios e malandros de Vila Isabel.¹⁸

Ciganeando de farra em farra, Noel passou a ser chamado para tocar seu violão em todas as rodas noturnas do bairro, o que logo fez seu nome chegar aos ouvidos dos moços do Flor do Tempo. A aproximação entre eles se deu quando o conjunto acabara de ser convocado pela Parlophon para se lançar no mercado fonográfico. Os rapazes, contudo, estavam divididos. A maioria não quis aderir à empreitada fonográfica, pois ser artista de disco não era lá o que se esperava de herdeiros de boa família. Outros foram descartados pelo critério artístico: eram até razoáveis como diletantes, mas não instrumentistas capazes de responder às necessidades de uma gravação profissional. Assim, do núcleo original, que chegou a ter mais de uma dezena de integrantes, o Flor do Tempo estava reduzido ao quarteto Braguinha, Alvinho, Henrique e Almirante. Para reforçar o time, decidiu-se convidar mais um integrante e se formar um quinteto. A escolha recaiu exatamente sobre aquele rapaz magricela e sem queixo que vivia tocando violão no Ponto de Cem Réis.¹⁹

Noel Rosa aceitou o convite do grupo, que estava mudando o nome para Bando de Tangarás. Contudo, apesar de “tangará” remeter a uma espécie de pássaro canoro que costuma viver em bandos, Noel sempre preferiu andar desgarrado do resto da turma, limitando-se a lhes fazer companhia durante as apresentações musicais. Jamais se sentiu à vontade nas reuniões sociais e festas grã-finas que os novos camaradas Braguinha, Alvinho, Henrique e Almirante continuavam a frequentar na Tijuca.²⁰

De vez em quando, Noel Rosa surpreendia os demais Tangarás ao aparecer exibindo o indefectível terno branco e os sapatos bicolores, como se fosse um autêntico malandro da Lapa ou do Estácio. Para se ter uma ideia do constrangimento que isso provocava entre os companheiros, basta dizer que Braguinha se vira obrigado a adotar um pseudônimo — João de Barro —, para manter imaculados o sobrenome e a boa honra da família Ferreira Braga. Por motivo semelhante, um dos autores de “Na Pavuna”, o pianista e violoncelista Homero Dornelas, de formação musical erudita, ocultou-se

sob o pitoresco cognome de Candoca da Anunciação ao assinar a parceria da música com Almirante.²¹

Arredio, Noel Rosa nunca passou de mero coadjuvante entre os Tangarás. Ao despontar para o sucesso no Carnaval de 1930 com “Na Pavuna”, o conjunto já lançara oito discos — e nenhum deles trouxera uma única composição que fosse de Noel. No repertório, sobressaíam cateretês, cocos, emboladas e toadas sertanejas, na maior parte compostos por Almirante, líder incontestado da turma. Os discos subsequentes confirmariam tal protagonismo, a ponto de os selos da gravadora se referirem ao conjunto como “Almirante e o Bando de Tangarás”.²²

Noel, que também começou sua carreira musical compondo canções acaipiradas — “Festa no céu”, “Minha viola”, “Sinhá Ritinha” e “Mardade de cabocla” —, só teria direito a ver uma composição sua gravada pelos Tangarás no 18º disco do grupo, em agosto de 1930, mais de um ano depois da formação do conjunto. Sintomaticamente, apesar do breve ponteadinho de viola na introdução, a faixa era um samba: “Eu vou pra Vila” (“Não tenho medo de bamba/ Na roda de samba/ Eu sou bacharel/ Andando pela batucada/ Onde eu vi gente levada/ Foi lá em Vila Isabel”).²³

Um estranho no ninho dos Tangarás, Noel Rosa começava a descobrir sua verdadeira vocação: o samba, gênero que ajudaria a modernizar e a tornar ainda mais urbano. Por trágica e simbólica coincidência, no início daquele mesmo mês de agosto de 1930 morreria Sinhô. Com a perda de seu expoente máximo, os tempos heroicos e amaxixados dos pioneiros da Cidade Nova pareciam estar chegando ao fim. Uma nova era do samba, no padrão melodioso que muito em breve se tornaria hegemônico na música brasileira, abria alas e pedia passagem.

Sinhô passou em claro a madrugada de domingo para segunda-feira, 3 para 4 de agosto. Explicou à companheira Nair — com quem morava em um barraco da rua Pio Dutra, 44, na ilha do Governador — que não pretendia

dormir tão cedo. Estava com um samba novo martelando na cachola e só iria para a cama depois de conseguir colocá-lo no papel.²⁴

Ao contrário do que costumava fazer quando estava em casa, Sinhô não utilizou o violão para compor. Também deixou de lado a velha cartolina onde desenhara a lápis uma sequência de pequenos retângulos pretos e brancos — na falta de um piano de verdade, instrumento que nunca conseguira comprar, eventualmente lançava mão desse “teclado” para conceber melodias e arranjos. Tomou então da flauta, que desistira de tocar profissionalmente desde a juventude, e começou a dedilhar algumas primeiras notas. Do quarto, Nair pegou no sono ouvindo os gorjeios da flauta intercalados pelos acessos de tosse do companheiro.²⁵

A tuberculose de Sinhô atingira um estado crítico. Cadavérico, ele tentava afogar a tosse recursiva em talagadas de cachaça, artifício que nos últimos meses lhe agravara ainda mais o estado de saúde. A última grande aparição pública tinha ocorrido mais de um ano antes, em maio de 1929, em um recital no Teatro Municipal de São Paulo, com a presença do governador paulista, Júlio Prestes, então candidato oficial à presidência da República. Na ocasião, Sinhô apresentara ao público um novo samba, “Eu ouço falar”, espécie de jingle de campanha no qual o político que enfrentaria Getúlio Vargas nas urnas era apresentado aos eleitores como um predestinado ungido dos céus, um enviado de Jesus Cristo à Terra: “Eu ouço falar/ Que para o nosso bem/ Jesus já designou/ Que seu Julinho é quem vem”.²⁶

Paparricado pela elite política e intelectual paulista, Sinhô tinha sido homenageado em São Paulo durante uma festa organizada pelo escritor Oswald de Andrade e a artista Tarsila do Amaral. O também modernista Mário de Andrade saudara o sambista em sua coluna “Táxi”, no *Diário Nacional*, alçando-o à categoria de “poeta”. “[Sinhô] possui nos textos incomensuráveis que inventa aquela safadice pura com que o carioca fala em catedral do amor”, escrevera o autor de *Macunaíma*. “Ele conserva aquele riso da experiência divertida, aquela leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, esperteza defensiva que só mesmo os índios, as crianças e... os cariocas possuem.”²⁷

A vitória de Júlio Prestes nas eleições realizadas em 1º de março de 1930, derrotando o oposicionista Getúlio Vargas, animara Sinhô a escrever uma carta ao político, em português claudicante, para lhe pedir uma sinecura.

V. Excia. deve bem se recordar que vão fazer doze meses [...] que seu afilhado Sinhô lançou a candidatura de V. Excia., em pleno palco do Teatro Municipal de São Paulo, com uma ligeira e intuitiva música e versos, que ligeiramente a fiz gravar em disco e papel para correr com grande presteza o sul e o norte do seu Brasil[.]

recordara. “Assim sendo, o seu afilhado [...] aproveita esta para pedir a V. Excia. não esquecer o seu afilhado, em qualquer lugar indicado por V. Excia., pois que tenho numerosa família e vivo somente de música e com grandes dificuldades.”²⁸

Cinco meses depois de mandar a mensagem, Sinhô ainda não recebera nenhuma resposta concreta ao pedido. Quando pegou na flauta naquela madrugada do início de agosto, estava quebrado, demolido financeiramente, sem um tostão furado no bolso. Por isso, almejava compor um samba que o restituísse ao topo do sucesso. Sonhava repetir os tempos gloriosos do lançamento de “Jura”, gravado por Mário Reis dois anos antes, em 1928. Cronista musical da vida carioca, Sinhô tinha em mente escrever uma composição bem-humorada sobre uma lenda urbana que andava assombrando a população e ganhando as páginas dos jornais da cidade: o chamado “Homem da Injeção”, suposto maníaco que andaria pelas ruas do Rio aplicando injeções de substância tóxica nos transeuntes.²⁹

Concentrado na tarefa, Sinhô não sentiu o passar das horas. Às quatro e meia da manhã, despertada por novos acessos de tosse vindos da modesta sala de estar, Nair saiu do quarto e foi conferir se estava tudo bem com o companheiro. Encontrou-o debruçado sobre a mesa, ainda rabiscando uma folha de papel. Quando ela lhe tocou o ombro, Sinhô tomou um susto. Mas, olhando para Nair, logo lhe abriu o sorriso sem dentes:

“Está pronto!”, comemorou. “Acabo de compor o meu melhor samba; fique certa de que vamos ter muito dinheiro”.³⁰

Só então Sinhô se permitiu pregar o olho. Foi para a cama com o dia quase claro e dormiu pesadamente, durante toda a manhã. Acordou após o meio-dia, almoçou, passou o trabalho da madrugada a limpo, vestiu o paletó puído e deu um beijo na mulher. Pôs a letra e as anotações musicais do novo samba no bolso e, feliz da vida, saiu em direção à estação das barcas que faziam a travessia da ilha do Governador ao cais Pharoux, na praça Quinze de Novembro. Iria tentar negociar a música com algum editor de partituras, no centro da cidade. Com isso, sairia do aperto.

Porém, ao chegar à área de embarque, Sinhô percebeu que a barca *Sétima*, da Companhia Cantareira e Viação Fluminense, estava de partida. Os tripulantes se preparavam para soltar as amarras que prendiam a embarcação às docas. O sino da proa já anunciara o último toque antes de ela deixar o ancoradouro. Sinhô apertou o passo e, alguns metros adiante, ao perceber que iria perder a condução, pôs-se a correr. A muito custo, conseguiu chegar a tempo. Alcançou a barca no último segundo, fazendo um esforço descomunal, o que o deixou exausto.

Ofegante, tentou respirar fundo, apoiou-se no convés e saiu tateando até encontrar um lugar livre nas fileiras dos bancos de passageiros. De súbito, o ar lhe faltou por completo no peito. Sobreveio uma tosse convulsa, que Sinhô tentou abafar levando o lenço à boca. Uma violenta hemoptise — expectoração de sangue proveniente dos pulmões, típica da tuberculose — fez com que perdesse as forças e, em meio a um espasmo, tombasse para a frente, caindo desfalecido ao chão. Os que estavam ao lado ainda tentaram acudi-lo, mas era tarde demais. Antes que a *Sétima* chegasse ao destino, Sinhô soltou o último suspiro, em meio a nova golfada de sangue. O “Rei do Samba” estava morto. Tinha 41 anos.³¹

O corpo foi levado para o necrotério do Instituto Hahnemanniano, na rua Frei Caneca, no bairro do Estácio. O velório foi arranjado ali mesmo, na capela do hospital, a poucos metros da zona do Mangue. “A capelinha branca era muito exígua para conter tantos quantos queriam bem ao Sinhô”, testemunhou um dos muitos admiradores que foram ali se despedir dele, o poeta Manuel Bandeira,

tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros, [...] todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas.

Para Bandeira, transpirava no ambiente “a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi, por excelência, intérprete de sua alma estoica, sensual, carnavalesca”.³²

Sinhô foi inumado em cova rasa, no cemitério do Caju, não se sabe hoje exatamente em qual local. O túmulo, abandonado com o tempo, desapareceu para sempre, sem deixar vestígios. O samba “O Homem da Injeção” também sumiu. Presume-se que tenha sido enterrado no bolso do surrado paletó com que seu autor desceu à sepultura.³³

Em setembro de 1930, Noel Rosa decidiu gravar sozinho, sem o Bando de Tangarás, um samba magistral de sua autoria, repleto de sarcasmo e autoironia: “Com que roupa?”. Composta no ano anterior, a música permanecia engavetada por decisão de Almirante, que continuava dando preferência às próprias emboladas e cateretês na hora de decidir o repertório do grupo. No estúdio da Parlophon, Noel cantou a melodia com a voz miúda, acompanhado de dois violões anônimos e do bandolim de Luperce Miranda, ex-Turunas da Mauriceia: “Agora vou mudar minha conduta/ Eu vou pra luta/ Pois eu quero me aprumar/ Vou tratar você com a força bruta/ Pra poder me reabilitar/ Pois esta vida não está sopa/ E eu pergunto: Com que roupa?/ Com que roupa eu vou? Pro samba que você me convidou”.³⁴

Foi um sucesso instantâneo. O disco, de saída, vendeu 15 mil cópias. A expressão popular “Com que roupa?” — frequente no jargão das ruas para designar uma situação qualquer de impossibilidade financeira — consolidou-se de vez no imaginário coletivo. O samba gerou uma infinidade de paródias, inspirou chargistas, rendeu crônicas e subiu aos palcos do teatro de revista. Como era de esperar, foi o maior sucesso do Carnaval carioca de 1931.³⁵

“Não conheço nada mais característico da alma do brasileiro miserável dos dias de hoje do que a canção que por aí corre e na qual vemos um indivíduo queixar-se de não ter uma roupa com que vá a um samba para que foi convidado”, escreveu o jornalista e escritor Múcio Leão, futuro imortal da Academia Brasileira de Letras.³⁶

O curioso é que a música, antes de vir a público, fora apresentada por Noel Rosa a Candoca da Anunciação, o autor de “Na Pavuna”, ou seja, Homero Dornelas. Ao executá-la ao piano para colocá-la em partitura, Dornelas percebera que as primeiras notas musicais de “Com que roupa?” eram escandalosamente idênticas às do Hino Nacional brasileiro. Diante disso, recomendara a Noel que invertesse ligeiramente a linha melódica original, para evitar ser acusado de plagiário — ou, quem sabe, de cometer algum crime de lesa-pátria, ao supostamente achincalhar um símbolo nacional.³⁷

Feito o reparo, diante da imensa repercussão obtida por “Com que roupa?”, Noel, aos vinte anos, passou a ser reverenciado como um gênio precoce da música popular. Ironicamente, ele ainda estava às voltas com os exames secundários (tinha sido reprovado pela terceira vez em história do Brasil, seu maior tormento no currículo). Todavia, para sua sorte, o novo presidente da República, Getúlio Vargas — que acabara de assumir o governo por meio da chamada Revolução de 1930 —, baixou um decreto beneficiando todos os estudantes do país, em seus respectivos cursos. Como o calendário escolar havia sido suspenso no país inteiro desde o início do processo revolucionário, o governo decidiu que os alunos não podiam sair prejudicados com a perda do ano letivo. Todos foram aprovados automaticamente. Inclusive Noel.³⁸

Alforriado, enfim, dos preparatórios, Noel de Medeiros Rosa prestou vestibular. Aprovado, foi inscrito, no dia 24 de abril de 1931, como o aluno 572 da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Nesse mesmo dia, entrou em cartaz no Teatro Recreio o espetáculo de revista intitulado *Café com música...*, escrito por um trio de estrepantes no gênero, Eratóstenes Frasso, Maciel Pereira e Leo Grim, estrelado pela popularíssima vedete Araci

Cortes. “Faz rir durante duas horas consecutivas e tem vários números que são repetidos duas e três vezes”, prometia o anúncio publicado nos principais jornais da cidade.³⁹ “Na partitura, há também um compositor que faz a sua estreia [no teatro ligeiro], Noel Rosa, que é aliás muito popular cá fora, por ter escrito um número que fez grande sucesso no Carnaval deste ano, o samba ‘Com que roupa?’”, comentou a coluna teatral do *Diário de Notícias*.⁴⁰

O programa de *Café com música...* trazia oito composições de Noel. Entre elas, a engraçadíssima “Gago apaixonado” (“Mu-mu-mulher/ Em mim fizeste um estrago/ Eu de nervoso/ Esto-tou fi-ficando gago”) e a irônica “Quem dá mais?” (“Quem dá mais/ Por um samba feito nas regras da arte/ Sem introdução e sem segunda parte/ Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro/ E exprime dois terços do Rio de Janeiro”). As duas seriam gravadas posteriormente pelo autor, com sua singular capacidade de introduzir ainda mais graça e chiste às próprias composições.⁴¹

Despontando para o sucesso de forma meteórica, Noel Rosa não chegaria propriamente a esquentar os bancos da faculdade. Logo depois de concluído o primeiro ano, abandonou o curso de medicina e, para decepção geral da família, assumiu-se como sambista em tempo integral.

“Como médico, eu jamais serei um Miguel Couto”, justificou a um amigo, fazendo alusão ao famoso catedrático da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. “Mas, quem sabe, não poderei ser o Miguel Couto do samba?”, previu.⁴²

12. Vida melhor não há

O Chevrolet reluzente parou defronte ao botequim Apolo, uma das muitas espeluncas onde se reunia a fauna noturna do Estácio, uma clientela formada por trapaceiros, rufiões, capoeiristas, gatunos, trambiqueiros, jogadores de chapinha e malandros de toda ordem. De dentro do carro, saltou um improvável cavalheiro recendendo a loção pós-barba Aqua Velva, as melenas negras penteadas para trás com gomalina Excelsior. A estupefação foi geral. Quem estava ali, esboçando um sorriso de anúncio do dentifrício Odol, era o cantor Francisco Alves — “o Rei da Voz”, conforme em breve passaria a nomeá-lo a imprensa especializada. Ao ingressar no recinto esfumaçado, o maior astro nacional do disco perguntou se alguém ali, por acaso, conhecia Ismael Silva. Precisava falar com ele.¹

O sambista, que como sempre bebericava em uma das mesas do lugar, apresentou-se, vestido com seu terno de linho e sapato bicolor. Fazia cerca de dois anos que Francisco Alves, por intermédio de Alcebíades Barcelos, o Bide, comprara de Ismael o samba “Me faz carinhos”, lançado em janeiro de 1928. Dele, também já gravara “Não é isso que eu procuro” e “Amor de malandro”, composições que orbitavam em torno do binômio mulher e orgia, temática predileta e quase obrigatória de todo bom sambista do Estácio. Entretanto, por mais inusitado que pudesse parecer, compositor e intérprete nunca tinham se encontrado pessoalmente. Todas as transações anteriores haviam se dado sob a devida mediação de Bide.²

“Me canta aí uns sambas teus”, pediu Chico.

“Para quê?”, indagou Ismael.

“Pode ser que algum me interesse”, disse o cantor, indo direto ao ponto.³

Os dois saíram em direção à rua e, na calçada, sob a luz mortiça de um poste, Ismael enfileirou uma batelada de sambas inéditos, com o próprio Francisco Alves acompanhando-o ao violão. Um burburinho logo se formou em torno da dupla. Não era toda noite que se podia testemunhar o legendário Chico Alves, em carne, osso e vozeirão, numa esquina qualquer do Estácio. Desde o início da carreira, ele já gravara quase quinhentas músicas, nos mais variados gêneros, incluindo marchas, canções românticas, maxixes, valsas, foxtrotes, modinhas, toadas, cateretês, emboladas, charlestons, tangos e sambas. Como se detivesse o dom da ubiquidade, mantinha contratos simultâneos com duas gravadoras: pela Odeon, gravava com o próprio nome; na subsidiária Parlophon, para driblar as cláusulas de exclusividade, adotava o apelido de Chico Viola.

Os respectivos chefes de estúdio obviamente sabiam que se tratava da mesma pessoa, mas ninguém chiava. Todo mundo saía lucrando com o fato de o único rival à altura de Francisco Alves ser Chico Viola. Ele era, em suma, o que já se podia chamar de celebridade — a primeira da história da indústria do entretenimento no país. Contratado também pela Rádio Sociedade, sua voz entrava diariamente nos lares cariocas pelas ondas curtas, enquanto o característico sorriso, acompanhado do olhar cintilante, aparecia estampado com repetida frequência nos principais jornais e revistas da cidade.

Depois de ouvir a sequência magistral desfiada por Ismael Silva, Francisco Alves convidou o sambista para um passeio de carro. Precisavam conversar a sós. Tinham negócios a tratar.⁴

“Ele me propôs gravar tudo aquilo que ouvira, desde que o nome dele saísse também como meu parceiro na composição”, contaria mais tarde Ismael, em entrevista. “Achei interessante aquela proposta, mas, como já tinha um compromisso com Nilton Bastos, insinuei que só aceitaria se pudesse levar meu amigo junto.” Francisco Alves ainda não sabia quem era Nilton Bastos. Mas não questionou os termos estabelecidos por Ismael Silva.

“Hoje eu entendo que qualquer condição que eu apresentasse ele aceitaria. Parece que ele estava enxergando o sucesso.”⁵

O mulato Nilton Bastos, 31 anos, filho de um comerciante português e de uma costureira, não chegara a concluir o primário e trabalhara como torneiro mecânico no Arsenal de Marinha. Tuberculoso, estava com os pulmões em pandarecos, mas já fora um sujeito atlético. Jogara como pontadireita do suburbano Sport Club Rio de Janeiro, quando então atendera pelo sugestivo codinome de Pé de Ferro. A alcunha dos tempos de futebolista, presume-se, tinha lá seus motivos. Nascido em São Cristóvão, bom de copo e bom de briga, Nilton vivia se metendo em embrulho pelos botequins mais vagabundos do Estácio. Ao pendurar as chuteiras, passara a ganhar a vida explorando prostitutas da zona do Mangue. Compositor inspirado, fazia sambas com a mesma maestria com que escapava da polícia. Já tivera, aliás, uma música gravada por Mário Reis, “O destino é Deus quem dá”, com acompanhamento da Orquestra Pan-American, de Simon Boutman. O cantor Januário de Oliveira, ex-caixeiro e ex-alfaiate, também gravara dele “O dinheirinho faz tudo”, para a Columbia, uma das primeiras gravadoras estrangeiras a se instalar no Brasil — junto com a Victor e a Brunswick — para fazer concorrência às pioneiras Odeon e Parlophon.⁶

Uma parceria fixa com Chico Viola, ninguém duvidava, por certo representava o caminho mais curto e mais rápido para a glória. “Francisco Alves sempre foi do samba. Aquele jeitinho que ele tem de pegar no violão e jogar a cabeça para trás ‘cheira’ a malandro. E se a gente fechar os olhos é capaz de senti-lo à esquina de uma viela do morro, à sombra de um lampião”, dizia o *Diário da Noite*. “Apesar de ser do samba, ele se dá com a gente da alta. Nos palacetes do Rio ou nos solares dos bandeirantes de São Paulo, ele tem entrada franca, com o violão embaixo do braço.”⁷

Trato feito, condições acertadas, Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos assinaram em parceria uma série de composições memoráveis da temática malandra, incluindo as clássicas “Nem é bom falar” (“Nem tudo que se diz se faz/ Eu digo e serei capaz/ De não resistir/ Nem é bom falar/ Se a orgia se acabar”) e “Se você jurar” (“Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu

posso me regenerar/ Mas se é/ Para fingir, mulher,/ A orgia assim não vou deixar”). Dois casos exemplares, que sintetizavam, do ponto de vista temático e melódico, o padrão moderno e urbano do samba gerado nos cafés e muquifos do bairro do Estácio.⁸

“Parece que estou vendo, sentado naquela mesa que ficava bem defronte à rua do Estácio, o Ismael Silva, no seu irrepreensível terno azul-marinho, com a sua camisa de seda lavável imaculadamente branca e aquela gravata de tricô preto”, descreveria o radialista e compositor Evaldo Rui, em crônica publicada pela *Revista da Música Popular*. “Ao seu lado está sentado o Nilton Bastos, uma das figuras maiores do café. Ele usa chapéu de feltro marrom, combinando com o seu terno também marrom e sapatos da mesma cor”, detalhava o texto. “Mesmo sem saber o que conversavam, eu podia adivinhar. Havia de ser sobre música e, essencialmente, samba.”⁹

Nunca se soube ao certo qual a participação exata de cada um dos integrantes da dupla nessas parcerias históricas, todas gravadas entre 1930 e 1932. Muitos asseguravam que “Se você jurar”, por exemplo, seria de autoria exclusiva de Nilton Bastos, enquanto outros preferiam acreditar que a primeira parte era de Nilton e a segunda, de Ismael. Como de costume, Francisco Alves entrava nos créditos de carona, em troca de alguns mil-réis e da visibilidade garantida a tudo que gravava.

De quando em vez, com seu ouvido apurado, Chico garimpava o material bruto nas mesas dos botecos e depois o lapidava, alterando tempos e compassos, engastando frases melódicas, dando roupagem mais límpida à criação original. Assim, faturava nas duas pontas do processo, como intérprete e como compositor — ou compositor, conforme definiam os mais ferinos frequentadores do Café Nice, ponto de encontro do meio musical, inaugurado na avenida Rio Branco em 1928. De um modo ou de outro, graças a Chico, o novo tipo de samba surgido em um meio essencialmente marginal começou a ter amplo ingresso no mundo do disco e do rádio.¹⁰

“Foi bom pra mim e bom pro Chico”, reconhecia Ismael. “Se não fosse o Chico, talvez eu não chegasse aonde cheguei”, ponderava.¹¹ “Ele recebia e

prestava contas. De maneira que, quando eu precisava de algum vale, ele não se opunha, porque era coisa garantida, no fim do mês ele descontava.”¹²

Não havia ingênuos, vale dizer, naquele tipo de negócio. Internamente, entre os talentosos estacianos, também vigorava a lei do mais esperto — e, não raro, a do mais forte. Osvaldo Vasques, o Baiaco, por exemplo, amigo de Ismael e fundador da Deixa Falar, era um reconhecido ladrão de sambas. Tinha um método de “compor” bem pouco virtuoso. Preso várias vezes por vadiagem, violência sexual e agressão — arrolado em nada menos que dezoito inquéritos entre os anos de 1926 e 1930 —, Baiaco sempre encontrava uma forma de puxar conversa quando sabia que, em um botequim qualquer, o cliente da mesa ao lado era aspirante a sambista. Achegava-se, cheio de medidas, e pedia para o sujeito cantarolar alguma de suas composições mais recentes. Enquanto isso, alguém sentado próximo e de orelha ligada, em geral o flautista Benedito Lacerda (um dos únicos da turma que sabia escrever música), passava sorrateiramente a melodia para a pauta.¹³ Ao final, simulando indignação, Baiaco rugia: “Quer dizer, seu sem-vergonha, que este samba é seu? Pois fique sabendo que eu e o Benedito Lacerda fizemos ele há muito tempo”. Chamando então o cúmplice para mais perto, prosseguia com a encenação: “Benedito, canta para este salafrário o samba que a gente fez outro dia”.¹⁴

Ninguém ousava contrariar o ferrabrás, que registrou como suas, entre outras músicas, “Quem mandou, iaiá?” e “Tenho uma nega”, ambas assinadas em parceria com Benedito. O primeiro, um partido-alto (“Tu sabias que eu era pobre/ mas honrado e trabalhador/ Tu te queixas é de mal/ ó Iaiá, do meu amor”), foi gravado por Arnaldo Amaral; o segundo, um samba do balacobaco (“Tenho uma nega/ Que é muito inteligente/ Pra comer tá com saúde/ Para trabalhar tá doente”), por Patrício Teixeira. Baiaco chegou a trabalhar como “secretário” de Francisco Alves, intermediando a compra e venda de sambas no bairro. Mas a música com que assegurou lugar em qualquer antologia que pretenda reunir o melhor da música popular brasileira produzida no período foi, sem dúvida, “Arrasta a sandália” (“Arrasta a sandália aí, morena/ Arrasta a sandália aí, todo dia/

Que eu mando vir outra lá da Bahia”), gravada por um então jovem motorista de ambulância chamado Moreira da Silva — o mesmo que viria a ficar famoso incorporando o papel de um malandro prazenteiro, expoente máximo do samba de breque, Kid Morengueira.¹⁵

Há justificadas dúvidas de que Baiaco seja o verdadeiro autor da obra, registrada no nome dele e do parceiro Aurélio Gomes, outro fundador da Deixa Falar. O lançamento de “Arrasta a sandália”, por sinal, coincidiria com o período de decadência física de Baiaco. Ele, que por aquele tempo levou um tiro no joelho ao se envolver em mais uma das tantas brigas de rua, morreria pouco depois, em 1935, aos 22 anos. De acordo com o perito que o examinou pela última vez, Baiaco apresentava, “em várias partes do corpo, principalmente nos braços, baixo-ventre, órgãos genitais externos e coxas, numerosas marcas e feridas cutâneas salientes, de aspecto papuloso, na maior parte cobertas de escaras secas”. Eram os sintomas inconfundíveis da sífilis, doença que disputava com a tuberculose a primazia de ser a principal causa da aposentadoria precoce dos malandros do bairro.¹⁶

Com efeito, a bem-sucedida sociedade entre Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos (apresentados por vezes nos selos dos discos como “Os Bambas do Estácio”) seria tão profícua quanto breve. Em 8 de setembro de 1931, oito meses depois da gravação de “Se você jurar”, Nilton morreu vitimado pela tuberculose, no auge do sucesso, justamente quando Francisco Alves acabara de lançar o último fruto da parceria, “É bom evitar”: “Amor quanto menos ou nenhum, é melhor/ Porque só se vive a sofrer por amar/ E quem pensar nisso hoje em dia/ Não terá alegria, é bom evitar”.¹⁷

Apesar dos muitos sucessos, o ano terminou melancólico para o pessoal do Estácio. Além da morte de Nilton Bastos, o bairro perdeu também outro de seus maiores bambambãs. Edgar Marcelino dos Passos, o Mano Edgar, tombou assassinado na véspera do Natal com um tiro na nuca, disparado por um apontador do jogo do bicho a quem devia dinheiro: Antônio José da Silva, mais conhecido como Mulatinho. Ante a dupla consternação, Ismael Silva decidiu mudar de ares. Foi morar em nova vizinhança, no centro, à rua

Visconde do Rio Branco, próximo à praça Tiradentes. Nos meses seguintes, ele e Francisco Alves continuariam a assinar composições em parceria, a exemplo do samba “Rir pra não chorar” — nem sempre, porém, com o mesmo lampejo criador de antes, o que parecia conferir certa razão aos que acreditavam ter sido Nilton Bastos a verdadeira alma do trio.¹⁸

Quando desabava o toró, Noel Rosa tinha que enfiar o guarda-chuva pelo buraco da capota do carro para não ficar ensopado. A lata-velha, que ele batizou de Viramundo, sacolejava e enguiçava a toda hora. Noel comprara aquele Chandler usado por uma ninharia, à custa dos primeiros e minguados trocados que começara a ganhar com os direitos autorais de seus sambas. Não se queixava. Era a bordo dele que andava de cima para baixo na cidade, fazendo serenatas, batendo ponto nos bares do centro e visitando os amigos nos subúrbios mais distantes. No Chandler, também levava uma das duas namoradas que mantinha nessa época — Josefina, a Fina, operária em uma fábrica de botões no Andaraí —, para passeios noturnos e libidinosos até os confins de uma praia então deserta, chamada Leblon. A outra garota, Clara, professorinha na escola da família, moça recatada, jamais toparia aquele tipo de programa.¹⁹

Noel Rosa continuava a tocar com os Tangarás e a frequentar o Ponto de Cem Réis, em Vila Isabel, onde se tornou íntimo de um sujeito que conseguia a proeza de ser ainda mais magro do que ele — e tão irreverente quanto: Lamartine Babo. Foi identificação ao primeiro gole. Juntos, protagonizaram centenas de farras pelo bairro e compuseram em parceria, entre outras, as marchas humorísticas “A. E. I. O. U.” (“A Juju já sabe ler/ A Juju sabe escrever/ Escreve ‘sal’ com cê cedilha”) e “A. B. Surdo”, esta última uma avacalhação ao chamado movimento futurista, vanguarda artística fundada pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti:

*Seu Dromedário é um poeta de juízo
É uma coisa louca
Pois só faz versos quando a lua vem saindo
Lá do céu da boca.*

É futurismo, menina

É futurismo, menina

Pois não é marcha

*Nem aqui nem lá na China.*²⁰

Contudo, ao volante do Viramundo, Noel estendera suas fronteiras musicais e afetivas para muito além dos limites da Vila. Atento às transformações que o samba vinha experimentando naquele início de década, subia as ladeiras dos morros à cata de aventuras amorosas e de novos parceiros. No Salgueiro, seu cicerone era Canuto, que tocara tamborim na gravação de “Na Pavuna” e, havia pouco, passara quatro semanas no hospital depois de levar duas facadas, uma no peito, outra na barriga, em um confronto com um desafeto que lhe roubara a mulher. Ex-lutador de boxe, o salgueirense compôs pelo menos três sambas com Noel — “Esquecer e perdoar” (gravado pelo próprio Canuto), “Já não posso mais” (registrado em disco pelo Bando de Tangarás) e “Cadê trabalho?” (que, lamentavelmente, permaneceu inédito).

Foi Canuto quem, antes de morrer tuberculoso em 1932, teve tempo de apresentar Noel a outros bambas do lugar, entre os quais o partideiro Antenor Santíssimo de Araújo, o Antenor Gargalhada, fundador e diretor de harmonia da escola de samba Azul e Branco, precursora da futura Acadêmicos do Salgueiro. Com Gargalhada, Noel compôs o antilírico “Eu agora fiquei mal”, samba gravado pelo amigo em comum, o tísico Canuto: “Tenho vontade de ir à Penha/ Mas me falta o principal:/ A mulher que me ajudava tanto/ Ela deu o fora!/ Eu agora fiquei mal”.²¹

O Viramundo passou também a zigzaguear pelas vielas do morro da Mangueira desde o momento em que Noel Rosa conheceu Cartola em uma noitada no Café e Bilhares Maracanã, pé-sujo da rua São Francisco Xavier, mais conhecido como Café da Última Hora, por ficar aberto sempre até mais tarde, atraindo pingüços renitentes e madrugadores em geral. Noel e Cartola tomavam todas e, já com o dia claro, galgavam as subidas estreitas que levavam ao barraco onde o mangueirense vivia com a companheira, a paciente Deolinda. Era ela, aliás, que além de aguentar as carraspanas do

marido passara a cuidar das ressacas homéricas de Noel. Colocava o visitante dentro de uma bacia de água quente, esfregava-lhe as costas com bucha grossa e lhe preparava um caldo reforçado de tutano.²²

Apesar da estreita amizade, celebrada com hectolitros de cerveja e cachaça, a maioria das parcerias de Noel e Cartola se perdeu no tempo, entre um pileque e outro, sem jamais chegar ao disco. Pela pequena amostra que se conhece da produção em comum, é possível avaliar o tamanho do prejuízo que isso representou para o cancionista nacional. Os dois únicos sambas conhecidos e atribuídos pelos pesquisadores à dupla, ambos gravados por Francisco Alves, são de uma beleza radiosa: “Rir” (“Às vezes é um sorriso/ Que acompanha a esperança,/ Outras vezes é um riso/ Que provoca uma vingança”) e “Não faz, amor” (“Não faz, amor, deixa-me dormir/ Oh, minha flor, tenha dó de mim!/ Sonhei, acordei assustado/ Receoso que tivesses me enganado”).²³

No selo original do disco, “Rir” foi creditado a um desconhecido José de Oliveira, embora um jornal de modinhas da época, *Harmonia*, tenha informado que o samba seria na realidade de Cartola, Noel Rosa e, sempre ele, Francisco Alves. Enquanto isso, no selo de “Não faz, amor”, constava ser a faixa de autoria de Cartola e outro parceiro — mais uma vez, Francisco Alves —, a despeito de ser de conhecimento público que a segunda parte foi escrita por Noel: “Só tens ambição e vaidade/ Não pensas na felicidade/ E eu não descanso um momento/ Por pensar que o teu amor é só fingimento”.²⁴

Não foi a primeira vez — nem seria a última — que uma música de Noel Rosa, gravada por Francisco Alves, apareceu sem a devida referência ao legítimo autor. Noel e Chico haviam feito um trato que aprisionou o sambista ao intérprete durante longos e penosos meses. Depois de arrebentar o Viramundo em um poste, Noel Rosa adquiriu de Chico um Chevrolet cor de azeitona, em módicas prestações, a serem pagas na forma de sambas.

Pelo acerto, o Rei da Voz passou a gerenciar a agenda de Noel, incluindo apresentações em cinemas, teatros e clubes, retendo 50% dos cachês a título de amortização da dívida. Além disso, Chico tinha o direito de figurar como

autor do que ele compusesse dali por diante, até a efetiva quitação do débito do carro, que o novo proprietário batizou de Pavão. Algumas vezes, o “sócio” fazia constar o nome de Noel no selo do disco; outras, nem isso. Negócios draconianos à parte, coube a Francisco Alves o mérito de aproximar Noel Rosa daquele que viria a ser seu parceiro mais constante em toda a vida: Ismael Silva.²⁵

Chico e Noel estavam em um botequim do centro da cidade quando viram Ismael entrar cantarolando baixinho. Ele os cumprimentou e, em seguida, sentou-se à mesma mesa. Contou-lhes então que estava caminhando pela rua quando um samba lhe brotara na cabeça. Geralmente, explicou, letra e música vinham juntas, uma puxando a outra, em simultâneo. Era comum também que a composição chegasse inteira, do começo ao fim, mas às vezes acontecia de ele fazer a primeira parte e demorar dias para só então conseguir esboçar a sequência. Estava enfrentando exatamente aquele dilema. Tinha bolado o início do samba, e, para não esquecê-lo, cantarolou mais uma vez: “Estou vivendo com você/ Num martírio sem igual/ Vou largar você de mão/ Com razão/ Para me livrar do mal”.²⁶

Noel gostou do que ouviu e, de imediato, pediu para entrar de parceiro na obra. Ismael, que já tinha ouvido “Com que roupa?”, “Gago apaixonado” e “Quem dá mais?”, obviamente consentiu. Foi assim que surgiu o samba “Para me livrar do mal”, com segunda parte de Noel: “Supliquei humildemente/ Pra você endireitar/ Mas agora, infelizmente/ Nosso amor tem que acabar”. Francisco Alves farejou o sucesso na hora. Como de costume, entrou de “coautor” e gravou o samba que deu início a uma sequência de dezoito músicas compostas em parceria por Ismael Silva e Noel Rosa. Dessas, oito seriam gravadas por Chico Alves. Quatro delas, sem nenhum crédito para Noel: entraram na conta para abater o valor do Pavão.²⁷

Parecia mais uma sessão de ginástica sueca. No estúdio de gravação, Mário Reis e Francisco Alves precisavam se agachar nos instantes em que o arranjo previa a entrada dos trechos instrumentais. Como os músicos ficavam imediatamente postados atrás de seus respectivos cocurutos, os cantores eram obrigados a dobrar os joelhos para que o microfone capturasse com maior precisão, e sem obstáculos físicos, os sons da orquestra. Quando chegava o momento de retomar os vocais, os dois se punham de pé. Mário, intérprete de registro mais suave, ficava alguns poucos centímetros à frente, a boca próxima ao microfone. Chico, de voz mais possante, plantava-se um passo atrás, para não abafar o colega. Iam entoando os versos da canção até o maestro Eduardo Souto fazer o sinal combinado para que se acorassem novamente, abrindo espaço para a explosão das cordas e metais. Assim, na base do agacha e levanta, o Rei da Voz e o Príncipe dos Cantores Brasileiros registraram um relicário de obras-primas, formando um dos duetos mais afinados da história da música brasileira.²⁸

A ideia de cantarem juntos partira de Chico Alves. Naquele setembro de 1930, Mário Reis andava um tanto quanto negligente em relação à carreira artística. A despeito do sucesso dos primeiros discos, nos quais interpretara músicas de Sinhô, Mário gravara bem pouco ao longo daquele ano. A última vez que entrara em um estúdio fora em julho, para registrar um samba de Freire Júnior intitulado “Agora eu sou família” (“Deixei a orgia/ eu agora sou família/ Adeus, meu bem,/ fiz o que você queria”). Desde janeiro, haviam sido apenas sete discos prensados com seu nome — na época, esperava-se muito mais de um ídolo popular. Chico Alves, por exemplo, no mesmo período, lançara 34 bolachas pela Odeon e outras onze pela Parlophon. O fato é que, para pagar as contas e sustentar seus luxos — como a fatura de um belo Buick prateado, sonho de consumo dos apaixonados por automóveis nos anos 1930 —, Mário Reis vinha priorizando o trabalho como consultor jurídico do Banco do Brasil. Conseguira o emprego não pela excelência de seu currículo acadêmico (estava prestes a se formar pela

Faculdade de Direito do Rio de Janeiro), mas graças à influência do tio Guilherme da Silveira, o mandachuva da Fábrica Bangu de Tecidos.²⁹

Chico e Mário já tinham uma história em comum antes de entrar ombro a ombro no estúdio da Odeon naquele comecinho de primavera carioca. No verão do ano anterior, Chico pedira a Mário que gravasse uma de suas músicas, “Vadiagem”, mais um dos muitos sambas daqueles tempos a tratar do mesmíssimo assunto: o malandro regenerado graças ao amor de uma pequena (“Ora, meu bem,/ diga tudo o que quiser/ Eu deixei de ser vadio/ Por causa de uma mulher”). Mário aceitou a oferta de bom grado. Na verdade, ficara envaidecidíssimo com a proposta — conforme fizera questão de frisar Chico no telefonema que dera ao colega para tratar do assunto, tratara-se de uma prova de reconhecimento e admiração pelo seu trabalho. Mário gravou o samba acompanhado pela Orquestra Pan-American, de Simon Boutman. A partir daí, consolidou-se uma camaradagem entre os donos das duas principais vozes masculinas do país. Em vez de se digladiarem como rivais artísticos, tornaram-se unha e carne, corda e caçamba, como se dizia à época.³⁰

Embora Chico Alves fosse a grande estrela do duo, o fato é que, se havia entre os dois alguém a servir de inspiração, esse era o novato Mário Reis. Seu modo revolucionário de cantar vinha modificando, de modo notório, o estilo de o medalhão Francisco Alves lidar com o microfone. Nos últimos tempos, para não soar antiquado, Chico amaneirara as interpretações, suavizando a forma de pronunciar as palavras. Desse modo, afastara-se, vez por todas, de qualquer tentação ao bel canto. Postos lado a lado, os dois compunham uma bela dupla. Sorridentes, gomalinados, as pontinhas dos lenços milimetricamente aparecendo no bolso dianteiro do smoking, tentavam vender a mesma pose de galã.

As semelhanças entre os cantores, entretanto, não iam muito além disso. Chico Alves, mais ossudo e magricela, não ostentava a pinta de sportsman do companheiro. Suas feições angulosas e o rosto meio encovado contrastavam com a harmonia fisionômica de Mário. Nas imagens de divulgação distribuídas pela gravadora à imprensa, Chico e Mário vestiam

ternos em tons quase sempre idênticos. Mesmo assim a imagem de um sobressaía à do outro. Mário, o aristocrático, exibia modelos ingleses bem cortados, confeccionados por bons alfaiates, com tecidos nobres. Chico, tido e havido como um empedernido mão de vaca, não era muito dado a desperdiçar dinheiro com roupas, como evidenciavam os ombros tortos e as bainhas mal cerzidas de alguns de seus trajes. Ao microfone, porém, ambos eram irrepreensíveis — e isso, sem dúvida, era unicamente o que importava para os fãs de ouvido colado ao rádio.³¹

O disco de estreia da dupla trazia registrado, em uma das faces, o samba “Deixa essa mulher chorar”, assinado por um dos maiores valentões do Estácio, Sílvio Fernandes, vulgo Brancura: “Deixa essa mulher chorar/ Pra pagar o que me fez/ Zombou de quem soube amar, por querer/ Hoje toca a sua vez de sofrer”. A outra face trazia “Quá-quá-quá”, de autoria de Lauro dos Santos, o Gradim da Mangueira, amigo de Cartola e integrante do Grupo dos Arengueiros: “Ri, quá-quá-quá/ Deste alguém que tanto chora por mim/ Não posso ter amizade/ Porque tenho em quem pensar/ Deixa esta mulher chorar de saudade”.³²

Como convidado de honra, Mário Reis ficou responsável pelos solos vocais em ambas as faixas. Chico Alves, o anfitrião, encarregou-se dos contracantos. O efeito do encontro entre a voz branda de um e o timbre metálico de outro conquistou os ouvintes desde a primeira audição. “Com as proximidades do Carnaval, Mário Reis voltou à atividade”, anunciou *O Jornal*.

O jovem amador é o intérprete por excelência do samba carioca, e “Deixa essa mulher chorar”, que ele canta de forma estupenda secundado pela voz maviosa de Francisco Alves, é uma peça que, ao nosso ver, se inscreverá entre os grandes sucessos do próximo reinado de Momo[.]

profetizou o matutino, que reservou algumas linhas para elogiar também a modernidade do arranjo: “Notemos ainda uma instrumentação rica de efeitos e harmonias, traduzida pela orquestra de forma digna de nota”.³³

O maestro Eduardo Souto, no comando da recém-formada Orquestra Copacabana, deixara para trás os modelos amaxixados de Simon Boutman.

Embora os pistões e trombones ainda aparecessem em primeiro plano, as cordas tanto do violão quanto do bandolim se pronunciavam mais audíveis, impondo aos poucos um novo padrão instrumental. Acompanhando a dupla, atuavam alguns dos músicos mais formidáveis da época, como o trompetista Djalma Guimarães, o trombonista Ismerino Cardoso, o pianista Romualdo Peixoto (Nonô), o baterista Valfrido Silva, o violonista Artur Nascimento (Tute) e o cavaquinista e bandolinista Luperce Miranda.³⁴

A cada nova ida para o estúdio, o dueto foi criando ainda maior intimidade e aperfeiçoando a fórmula artística. Em fevereiro do ano seguinte, 1931, depois de explodir no Carnaval com “Se você jurar”, Mário Reis e Francisco Alves immortalizaram mais duas fantásticas parcerias de Ismael Silva e Nilton Bastos: de um lado, “Arrependido” (“Eu fiz tudo/ Pra esquecer a quem amei/ Hoje estou arrependido/ Sem querer eu já chorei”); e, de outro, “O que será de mim” (“Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será/ Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há”).³⁵

O entrosamento da dupla, porém, atingiria o apogeu com a gravação de “É preciso discutir”, de Noel Rosa, samba inteiramente composto na forma de diálogo, ao longo do qual os cantores encarnavam dois rivais em disputa pelo amor da mesma mulher:

Mário: *A mulher tem que ser minha...*

Chico: *A mulher não traz letreiro...*

Mário: *Foi comigo que ela vinha...*

Chico: *Mas fui eu quem viu primeiro...*

Mário: *Ela é minha porque vi...*

Chico: *Mas quem segurou fui eu...*

Mário: *A conversa já meti...*

*Chico: A mulher não escolheu...*³⁶

Em dois anos, Mário Reis e Francisco Alves gravaram doze discos juntos, num total de 24 músicas. Pode parecer pouco. Mas bastou isso para se tornarem fundamentais na popularização de uma nova geração de compositores: entre eles, Ismael Silva, Cartola, Lamartine Babo e Noel Rosa.

Além de atuar na consolidação do samba moderno e urbano, Mário e Chico fizeram escola e inspiraram outras duplas similares, surgidas como se fossem cópias em papel-carbono. Entre as mais talentosas, destacava-se a formada por Jonjoca e Castro Barbosa, que também investiu na temática da malandragem e, a rigor, representou uma tentativa da gravadora Victor de tirar uma lasquinha dos dividendos obtidos pela Odeon com os inimitáveis Mário e Chico. A forma de Jonjoca cantar lembrava a de Mário Reis, enquanto a voz de Castro Barbosa, respeitadas as devidas proporções, se parecia com a de Chico Alves. Ninguém conseguiu, contudo, nem de longe, repetir a popularidade do dueto original.³⁷

Não à toa, Mário Reis e Chico Alves passaram a assumir, quando subiam juntos ao palco, o epíteto de “Ases do Samba”. Com seu já comprovado tino comercial, Chico programou uma série de apresentações públicas da dupla em casas de espetáculos, a começar pelo Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, estendendo-se depois para o Teatro Sant’Anna, em São Paulo. Nas excursões, lotaram plateias e faturaram alto. Para Mário Reis, a turnê se mostrou um socorro financeiro providencial diante da nova e inesperada situação econômica da família. O tio ricoço, Guilherme da Silveira, ligado por laços de amizade e fidelidade política ao presidente deposto Washington Luís, caíra em desgraça com o regime instituído por Getúlio Vargas. Consolidada a vitória da Revolução de 1930, o Governo Provisório apontou sua artilharia pesada contra os aliados da antiga ordem. Alegando irregularidades na contabilidade da Fábrica Bangu de Tecidos, o Ministério da Fazenda bloqueou os bens de todos os diretores da companhia. Mário também foi afetado. Demitido do Banco do Brasil e sem outra fonte de renda, embarcou para uma turnê internacional com Francisco Alves.³⁸

No final de 1931, o empresário argentino Augusto Álvarez convidou os artistas para uma temporada de um mês no Gran Teatro Broadway, em Buenos Aires, casa com capacidade para 3 mil espectadores e localizada na rua Corrientes, mesmo palco onde o Rei do Tango, Carlos Gardel, costumava se apresentar. Pelo contrato, Chico e Mário não seriam as únicas estrelas da excursão. Teriam que dividir o palco com uma jovem cantora,

recentemente alçada ao estrelato no Brasil graças a uma singela marchinha intitulada “Pra você gostar de mim” (“Taí!/ Eu fiz tudo pra você gostar de mim/ Oh, meu bem, não faz assim comigo não,/ Você tem, você tem/ Que me dar seu coração”). Assim, o duo virou trio: Francisco Alves, Mário Reis e Carmen Miranda.³⁹

De Buenos Aires, Chico Viola escreveu para Ismael Silva. Recomendou-lhe que ficasse atento aos sambas novos que, por acaso, surgissem no Estácio. “Espero que o meu parceiro não se vá distrair”, advertiu. “Olha que o Carnaval está aí, e [vá] sempre vendo se tem alguma coisa na roça”, solicitou. “Você vê tudo direito e banca o chefe de verdade.”⁴⁰ Pura malandragem.

13. “Orquestras bárbaras de cuícas e tamborins”

A maioria dos jornais cariocas ignorou a notícia. Naquele 7 de fevereiro de 1932, as escolas de samba do Rio de Janeiro iriam competir pela primeira vez entre si, com todos os seus integrantes — bateria, passistas, cantores e compositores —, em um grande desfile carnavalesco. Não seria um simples campeonato musical, nos moldes dos organizados anteriormente, no Engenho de Dentro, pelo alufá José Espinguela. Dessa vez, na tradicional chegada à praça Onze, os grupos formados nos morros e subúrbios se submeteriam ao crivo de uma comissão julgadora. De acordo com o regulamento, o uso de fantasias, alegorias e adereços seria facultativo. Por consequência, as escolas de samba também não precisariam apresentar um enredo, ao contrário do que exigia a competição entre os ranchos na avenida Rio Branco.¹

Carros alegóricos, a exemplo das grandes sociedades? Nem pensar. Não havia dinheiro, nem se dava importância para isso. O que iria contar ponto mesmo era a capacidade de mostrar samba no pé — e, também, no gogó. Venceria a comunidade que exibisse maior harmonia no desfile, cantasse com maior fervor os refrões e, ao final, convencesse os jurados de que reunia os partideiros mais inspirados: como então era comum entre as escolas, os sambas teriam apenas uma primeira parte fixa, entoada em coro, seguida de versos improvisados no calor da hora. Cada agremiação poderia apresentar até três músicas. A primeira, na chegada à praça. A segunda, diante das

escadarias do colégio Benjamin Constant, onde ficaria instalada a comissão julgadora. A terceira, na saída, ao se despedir do público.²

O fato de a imprensa ter dado pouco — ou quase nenhum — destaque prévio ao evento era compreensível. A ideia do certame partira de um jornal nanico, o *Mundo Sportivo*, recém-fundado e dirigido por um repórter de apenas 23 anos, Mário Rodrigues Filho, profissional que ainda viria a ser uma das maiores lendas da crônica futebolística nacional e emprestaria seu nome para o principal estádio do país, o Estádio Jornalista Mário Filho, o Maracanã. Especializada na cobertura do futebol, a publicação vinha amargando as consequências de um erro editorial estratégico: começara a circular nos dias próximos ao Natal, justamente quando o campeonato estadual de 1931, vencido pelo América, chegara ao fim. Como os clubes haviam tirado férias e dispensado as equipes, a publicação se vira na perspectiva de ficar sem assunto durante os três meses seguintes, amargando um jejum de pautas até a Semana Santa, quando só então recomençaria o torneio.³

Um jornalista da casa, Carlos Pimentel — que já trabalhara como repórter policial na *Crítica* e circulava com desenvoltura pelos bares e inferninhos do Mangue —, sugeriu uma forma de minimizar o prejuízo. Na ausência temporária de um campeonato de futebol, por que não um campeonato de escolas de samba — organizado pelo próprio *Mundo Sportivo*, durante os dias de Carnaval? Mário Filho aprovou a sugestão e bancou, sem pestanejar, o concurso inédito. O vazio provocado pela ausência dos grandes *matches* — como a imprensa da época se referia aos jogos de futebol — seria preenchido por entrevistas com sambistas, relatos das visitas dos repórteres às sedes das agremiações nas respectivas comunidades e notícias genéricas sobre os ensaios e preparativos para o desfile.⁴

A concorrência, contudo, seguiu sem dar a mínima trela para a história. A crônica carnavalesca dos grandes jornais, como de hábito, dedicou-se a abrir amplos espaços para os bailes de máscaras dos clubes elegantes e para os préstitos da Rio Branco: segunda-feira era dia dos ranchos saírem às ruas; na

terça, as grandes sociedades tomavam conta da avenida. “Carnaval! Carnaval!”, berrava a manchete do *Diário Carioca*, em letras maiúsculas.⁵ “Em pleno reinado da alegria e da extravagância”, estampava o *Jornal do Brasil*, no centro da primeira página.⁶ “Estão os cariocas entregues às delícias da sua festa predileta”, exultava, por sua vez, o *Correio da Manhã*.⁷ Para o desfile das escolas de samba, nenhuma linha.

A única exceção ficou por conta de *O Globo*, no qual Mário Filho, o dono do *Mundo Sportivo*, também batia ponto como editor de esportes — a dupla jornada profissional era autorizada pelo amigo, confrade e patrão Roberto Marinho, seu parceiro de partidas de sinuca. “Queremos aludir ao campeonato de samba que o *Mundo Sportivo* promoverá”, anunciou o jornal da família Marinho, quebrando o silêncio geral da imprensa.⁸ Nos quatro dias anteriores ao Carnaval, *O Globo* reservou alguns preciosos centímetros de suas páginas internas para informar os leitores sobre o assunto, sempre em notinhas minúsculas, mas invariavelmente simpáticas. Tais notas constituem, hoje, praticamente a única fonte a respeito dos preparativos da competição. Isso porque os exemplares do jornal de Mário Filho — que circulou por exíguos oito meses — perderam-se no tempo, sem que ninguém tenha manifestado, à época, a preocupação de arquivá-los ou remetê-los à hemeroteca da Biblioteca Nacional.

“O público que conhece a música do malandro pelo disco ainda não calculou talvez o sabor que tem a melodia na boca do próprio malandro”, leu-se em *O Globo*, na quinta-feira que antecedia o desfile. “Na competição, entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A cuíca, por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a devida atenção”, exemplificou. “Realmente, com seus instrumentos bárbaros, as escolas conseguem verdadeiros milagres, efeitos impressionantes.” No dia seguinte, o jornal retornou ao tema: “O espetáculo não poderá ser mais pitoresco e sugestivo. Cada escola se apresentará ao público com um número considerável de figuras. São, pois, centenas de bocas cantando com a maior emoção as melodias mais graciosas da cidade”.⁹

Vinte e três agremiações se inscreveram para a competição, realizada no domingo de Carnaval. O número dilatado de concorrentes era um atestado inequívoco de que o termo “escola de samba” já se disseminara pela cidade. Na data marcada para o desfile, a praça Onze, ponto de encontro do Carnaval popular, regurgitou de gente. A imprensa, até então alheia ao evento, precisou se render ao grande interesse demonstrado pelo público, que acorreu em massa ao local.¹⁰

“Seriam aproximadamente vinte e meia horas, quando começaram a chegar os primeiros concorrentes, que eram recebidos com sucessivos aplausos pela grande multidão que enchia literalmente a praça”, noticiou o *Diário Carioca*, assumindo o êxito da promoção realizada pelo jornal de Mário Filho. “Constituiu ineditismo o encantador espetáculo que os nossos colegas do *Mundo Sportivo* ofereceram, na noite de domingo, ao foliônico povo da Fuzarcolândia”, reconheceu o periódico.¹¹ O *Jornal do Brasil* seguiu na mesma toada. “O que a praça Onze mostrou ao carioca excedeu a qualquer previsão, e foi ainda uma nota inédita, porque teve aspectos diferentes dos que se apreciam em outros pontos da cidade”, analisou. “Um sucesso, um grande, um legítimo sucesso”, resumiu o *JB*.¹²

A grande sensação da noite correu por conta da Estação Primeira, que até então nunca havia descido o morro da Mangueira para participar das manifestações carnavalescas da praça Onze. Presidida por Saturnino Gonçalves, a escola levou para a Cidade Nova um coro feminino de 53 pastoras, ensaiadas por Deolinda, a mulher de Cartola, que por sua vez era um dos integrantes da comissão organizadora do desfile da agremiação. O próprio Cartola compusera um dos dois sambas apresentados pela Estação Primeira, “Pudesse meu ideal”, em parceria com Carlos Cachça. O outro foi “Sorri”, de Lauro dos Santos, o Gradim.¹³

O *Mundo Sportivo*, que encomendara troféus para premiar os três primeiros lugares, nomeou uma comissão julgadora formada por sete jornalistas: Orestes Barbosa, Raimundo Magalhães Júnior, Fernando Costa, José Lira, J. Reis e o casal Álvaro e Eugênia Moreyra. Do alto das escadarias do colégio Benjamin Constant, o grupo reservou o prêmio principal para a

turma da Mangueira. O segundo lugar foi dividido entre duas agremiações. Uma delas, a do pessoal de Oswaldo Cruz, chamara a atenção pela organização, confiada à batuta de Paulo da Portela. Batizada com um novo nome, modesto e autoirônico — Vai Como Pode —, a futura Portela municiou seus assistidas com sombrinhas confeccionadas de papel colorido, provocando um belo efeito visual na chegada à praça. Acabou dividindo a taça de vice-campeã com a Para o Ano Sai Melhor, do bairro do Estácio. Em terceiro, ficou a Unidos da Tijuca, surgida da fusão de blocos dos morros do Borel, Casa Branca, Formiga e Ilha dos Velhacos.¹⁴

Aquele primeiro desfile das escolas de samba coincidiu com a decisão do interventor do Distrito Federal — o médico Pedro Ernesto, nomeado por Getúlio Vargas — de dar início à progressiva oficialização do Carnaval. O propósito era transformar a maior festa popular do país em um negócio lucrativo, atraindo o máximo possível de turistas nacionais e estrangeiros ao Rio. Para tanto, organizou-se um forte esquema repressivo para coibir os excessos da folia. Uma semana antes dos festejos, o novo chefe de polícia do Distrito Federal, Batista Lusardo, reuniu no seu gabinete todos os delegados auxiliares e distritais da cidade. Distribuiu entre eles uma circular com 41 medidas que deveriam ser postas em prática, com todo o rigor necessário, “a fim de evitar agressões e atropelos, proteger as famílias e quaisquer pessoas contra vexames e abusos possíveis, mantendo a segurança do trânsito, decoro dos costumes e acudindo às necessidades eventuais do serviço”.¹⁵

Entre as determinações baixadas por Lusardo, estava a de não consentir que nenhum mascarado ou pessoa fantasiada usasse qualquer símbolo patriótico, “principalmente a bandeira nacional e o símbolo da Cruz Vermelha”. A circular também ordenava a prisão imediata de quem entoasse “cânticos imorais”, vendesse cachaça e outros destilados (apenas cerveja, chope e champanhe estavam liberados), saísse de casa “indecentemente vestido”, reutilizasse serpentinas e confetes apanhados do chão, vaiasse integrantes de bloco ou cordão adversário e, por fim, cantasse o Hino Nacional em meio à pândega.¹⁶

O titular da 2ª Delegacia Auxiliar, Virgílio Barbosa, disposto a mostrar serviço ao chefe, mandou publicar um anúncio nos jornais com o título sarcástico de “Aviso aos moços bonitos”. Alertava o texto: “A polícia, no intento de moralizar os costumes, punirá energeticamente as pessoas mal-educadas, que na avenida abusam da liberdade dos folguedos de Momo e desrespeitam as famílias, não somente com palavras e gestos, [mas] com a prática inqualificável de condenadas ações”.¹⁷

A ausência mais sentida no primeiro desfile das escolas de samba cariocas foi a da Deixa Falar, fundada por Ismael Silva e seus companheiros do bairro do Estácio. Por decisão da diretoria, a agremiação abandonara a nomenclatura escola de samba. Imaginando se alçar a um patamar mais elevado, passara a se definir como rancho. Por consequência, desfilou não no domingo, na praça Onze, mas na segunda-feira, na avenida Rio Branco, disputando com agremiações muito maiores e mais bem organizadas, como o Flor do Abacate, o grande campeão daquele ano entre os ranchos. Como se não bastasse, para tentar apagar a imagem de “antro da malandragem”, a Deixa Falar escolheu um enredo chapa-branca, “A primavera e homenagem à Revolução de Outubro”, louvando a vitória do movimento civil-militar que levava Getúlio Vargas ao poder. O resultado foi desastroso: apesar de pretensioso, o desfile estava muito aquém de todos os demais adversários em termos de estrutura e organização. “O conjunto é pequeno, fraco, modesto”, avaliou o *Jornal do Brasil*, patrocinador dos desfiles dos ranchos. “A segunda parte desenha-se melhor do que a primeira, que é pobre de figuras e vazia de ambiente decorativo.”¹⁸

O malogro provocou brigas internas e deu origem a acusações mútuas entre os integrantes. Na lavagem de roupa suja, surgiram denúncias de que membros da diretoria teriam desviado recursos do cofre da agremiação em proveito próprio. A Deixa Falar, descaracterizada pela ausência de alguns de seus principais fundadores — Ismael mudara para o centro, Saturnino Gonçalves fora para a Mangueira, Nilton Bastos e Mano Edgar haviam

morrido —, estava sendo tocada por pessoas estranhas ao Estácio e, a rigor, alheias ao próprio universo do samba. O novo presidente, o estivador Osvaldo Lisboa dos Santos, conhecido como Boi de Papoula, tinha sido o principal artífice da transformação. Para coadjuvá-lo na tarefa de transformar a Deixa Falar em rancho, convocara dois auxiliares, ambos de fora do bairro: Ademar Borges, bombeiro hidráulico, vulgo Pequenino do Catete, nomeado vice-presidente; e Antônio Faria, o Buldogue da Praia, dono de uma barcaça no mercado do peixe da praça Quinze, investido do cargo de presidente-tesoureiro da comissão de Carnaval.¹⁹

Pequenino do Catete e Buldogue da Praia eram frequentadores costumeiros das páginas policiais nos jornais da época. Pequenino, por exemplo, fora notícia pela primeira vez ao se meter em uma briga com um sapateiro, na rua do Estácio. O desafeto saiu com um rombo na cabeça. Ele, com um ferimento no braço.²⁰ Buldogue, por seu turno, era tido como integrante da chamada Mão Negra, máfia que atuava achacando pescadores, exigindo-lhes metade dos peixes desembarcados no cais e obrigando-os a assinar falsos recibos de pagamento, sob ameaça de morte.²¹ Além disso, era dono de extensa folha corrida, na qual constavam agressões a navalhadas e tentativas de assassinato por meio de arma de fogo contra desafetos.²² Às vésperas do Carnaval, o trio Papoula, Buldogue e Pequenino se desentendeu.

“Estou, de fato, revoltado”, disse Boi de Papoula em entrevista ao *Diário Carioca*. “Estou abatido com a série de reveses que o meu conjunto sofreu com a intromissão de elementos estranhos, que nós julgávamos bons e leais amigos. Mentiram à nossa confiança, abusaram da nossa boa-fé, esqueceram da nossa amizade, só trataram de seus interesses.” Segundo Papoula, teria havido superfaturamento nas compras de alegorias e adereços destinados ao desfile da Deixa Falar. “O estandarte que custou 900 [mil-réis] não vale 200 [mil-réis]”, calculou. Dos 124 integrantes, só 75 conseguiram desfilar, pois os demais ficaram sem fantasias.²³

Uma comissão de sindicância foi instalada para apurar as supostas irregularidades atribuídas a Buldogue, que se defendeu pelas páginas do *Jornal do Brasil*, apresentando um balancete a título de prestação de contas.

De acordo com o documento, o total de dinheiro obtido com os livros de ouro, doações de simpatizantes, rendas provenientes de bailes dançantes e apresentações musicais em clubes e teatros ao longo do ano alcançara a marca de quase quatro contos de réis. Com mais dois contos repassados pela prefeitura a título de subvenção ao rancho, a Deixa Falar acumulara em caixa algo em torno de seis contos de réis para investir no Carnaval. Entretanto, ainda segundo os números apresentados por Buldogue, as despesas com transporte, alimentação e pagamentos a armarinhos e costureiras para a confecção de fantasias e adereços ultrapassaram os sete contos de réis. Portanto, pela matemática do tesoureiro, não teria havido malversação de recursos. Ao contrário disso, a diretoria ainda deveria a ele cerca de um conto de réis.²⁴

O quiproquó financeiro provocou a dissolução definitiva daquela que é considerada a primeira escola de samba de todos os tempos. Sem jamais ter participado de um desfile ao lado das coirmãs, a Deixa Falar encerrou suas atividades de forma melancólica, despedindo-se do Carnaval como um rancho de segunda categoria. O presidente da massa falida, Boi de Papoula, deixou o Estácio para trás e foi se associar a outro rancho, o Recreio das Flores, no bairro da Saúde — agremiação que, por sinal, viria a ser a campeã da categoria no ano seguinte, 1933, com um enredo patriótico, “Brasil, sempre o Brasil!”, obedecendo aos novos ditames nacionalistas do governo Vargas. Pequenino do Catete também buscava guarida em outra agremiação, a tijuicana Caprichosos Unidos do Brasil, rancho que estrearia na avenida dali a dois anos, com o escalafobético enredo “O sistema planetário visto pelo Observatório Rio de Janeiro”.²⁵

Buldogue da Praia teve o destino mais trágico do trio. Em 1933, tomava cerveja em um botequim, acompanhado de uma mulher, quando outro cliente, Manuel de Sousa Pinto, vulgo Macaé, atirou longe uma ponta de cigarro, na base de um peteleco. A guimba caiu sobre a mesa de Buldogue, que decidiu tomar satisfações com o sujeito. Os dois saíram para a rua a fim de resolver a diferença. Depois de rápida discussão, Macaé puxou a faca e

deu algumas estocadas no adversário. Sangrando, Buldogue ainda conseguiu se arrastar até em casa, para supostamente apanhar uma arma de fogo.

“Vou tirar a revanche”, ameaçou.²⁶

Não voltou mais. Morreu em meio a uma hemorragia, deitado sobre uma poça de sangue.

Na época dos preparativos para o Carnaval do ano seguinte, 1933, o efêmero *Mundo Sportivo* já fechara as portas. No espaço vazio deixado pelo jornal de Mário Filho, o desfile das escolas de samba passou a contar com um novo patrocinador: *O Globo*, de Roberto Marinho. Com a mudança, o regulamento sofreu algumas alterações. Foi incluída a obrigatoriedade da presença das fantasias de baianas — em homenagem às velhas “tias” de outrora — e vedada qualquer participação de instrumentos de sopro: seriam admitidos apenas instrumentos de corda e percussão. Os critérios de julgamento ficaram estabelecidos em cinco grandes itens, com pontuação específica para cada um deles: a harmonia valeria cinco pontos; a poesia do samba, três; o enredo, agora tornado obrigatório, também três; a originalidade, dois; e o conjunto, outros dois. Cada escola submeteria três sambas ao crivo da comissão julgadora. “Esses sambas serão desclassificados se já tiverem sido gravados ou se já forem conhecidos através do rádio ou do teatro”, determinava a regra.²⁷

Como novidade adicional, o concurso das escolas de samba entrava definitivamente no calendário carnavalesco da prefeitura do Rio de Janeiro e do Touring Club, o que estendia às agremiações concorrentes o direito de receber subvenções oficiais para o desfile. Um total de 25 escolas se inscreveu para o evento e outras dez solicitaram autorização para entrar na praça Onze à margem da competição. Embora as grandes sociedades e os ranchos continuassem a mobilizar a atenção majoritária da imprensa, o sucesso do ano anterior na praça Onze despertou notório interesse por parte dos jornais, que passaram a destacar seus repórteres para cobrir os bastidores do certame.

Como boa parte das escolas inscritas para o desfile era proveniente dos morros e subúrbios da cidade, as redações passaram a voltar os olhos para a música produzida em tais localidades, até então praticamente ignoradas pela pauta jornalística. “O samba, expressão nacional genuinamente nossa, tem no morro os seus conservatórios”, dizia o suplemento semanal ilustrado do jornal *A Noite*. “O samba tem um culto perene e fervoroso nos morros em que vive a gente humilde, nos seus casebres de lata e caixões velhos, pendurados pelas ásperas encostas em exhibições prodigiosas de equilíbrio”, informava o suplemento, que ainda detalhava:

Cada morro tem a sua escola de samba: Mangueira, Favela, Estácio, Salgueiro e vários outros. A Tijuca e a Portela também têm as suas. Cada uma delas possui um conjunto de cerca de duzentos indivíduos, entre homens e mulheres. Fora a bateria, que é a orquestra bárbara de cuícas, tamborins e pandeiros, com a qual os “virtuosos” conseguem harmonias estranhas e sugestivas, os restantes são cantores, ou melhor, “tiradores de versos”, como eles próprios dizem. Brotam nessas escolas de samba compositores de acentuada inspiração poética e musical, que jamais poderá ser igualada pelos musicistas de salão, que usam gravata e colarinho engomado. Só quem vive nos morros a vida livre, cheia de angústias e incertezas, de misérias e de sofrimentos, de vicissitudes e de tormentos amorosos, pode sentir o samba como eles sentem.²⁸

Quem não andava nada satisfeito com toda aquela publicidade em torno das escolas de samba era Donga. Cerca de um mês antes do Carnaval, quando foi à sede do *Diário Carioca* apresentar aos jornalistas as músicas que havia composto para a temporada, ele não gostou nada de ser confundido com um compositor de morro.

“Opa!, esse mulato forte é do Salgueiro!”, exclamou um repórter, ao vê-lo entrar na redação.

“Não, não sou não”, protestou Donga. “Eu sou da cidade, daqui do centro, da rua do Ouvidor, da praça Tiradentes, da avenida Passos.”²⁹

A exaltação de Donga era sintomática. Os pioneiros da praça Onze — que haviam nascido e crescido em torno da chamada “Pequena África” — pareciam incomodados com toda aquela atenção que os jornais vinham dispensando à geração de novos sambistas provenientes do subúrbio e dos morros.

“Nasci na Aldeia Campista e fui criado na rua Senador Pompeu, onde imperava a verdadeira ‘escola’ do samba que Hilário e o velho Marinho [...], conhecido por Marinho Que Toca, dirigiam e ensinavam à meninada”, reforçou Donga. “Essa gente que fala e insiste que os sambas nascem no morro talvez nunca ouvisse falar disso.”³⁰

O próprio Hilário Jovino Ferreira também havia metido sua colher na discussão, quando criticara em entrevista ao *Diário Carioca* algumas inovações introduzidas pelo pessoal do bairro do Estácio — e adotadas não só pelas escolas de samba, mas também por alguns ranchos.

“Quer ver uma coisa imprópria? É a caixa surda em substituição ao pandeiro e comprometendo toda a harmonia do conjunto”, protestara Hilário. “O mais interessante é que os introdutores de tais novidades dizem que estão ‘melhorando’ [o samba]. Mas como podem eles ‘melhorar’ aquilo que não conhecem?”³¹

Os protestos foram em vão. Naquele histórico 26 de fevereiro de 1933, com o patrocínio de *O Globo*, as escolas de samba deram o primeiro passo para conquistar a hegemonia do Carnaval carioca, a despeito da grita de velhos precursores como Donga e Hilário. A primeira agremiação a adentrar na praça Onze, às 9h35 da noite, foi a Fiquei Firme, do morro da Providência. No logradouro iluminado por centenas de lâmpadas elétricas instaladas especialmente para o evento, cerca de 30 mil pessoas assistiram aos desfiles das nove primeiras concorrentes, cujos nomes hoje fazem apenas parte da história. Seguiram-se à Fiquei Firme as seguintes escolas: Sport Club Guarany; União do Amor, Aventureiros da Matriz, Embaixada Escola Amizade do Realengo, Podia Ser Pior, União Barão da Gamboa, Capricho do Engenho Novo e Inimigos da Tristeza. Deu-se então, depois disso, a entrada apoteótica de uma das favoritas ao troféu de grande campeã, a Azul e Branco, do morro do Salgueiro, comandada pelo diretor de harmonia, Antenor Gargalhada, com o enredo “Uma noite na Bahia”. A Bahia, aliás, foi a grande homenageada daquela noite. Nada menos que seis

concorrentes elegeram a “Boa Terra” como mote de seus enredos. Ao mesmo tempo que se afirmavam como instituições renovadoras do Carnaval carioca, as escolas faziam referência — e prestavam reverência — à tradição e às origens do gênero.³²

Após a passagem da Azul e Branco, desfilaram duas coadjuvantes — a Na Hora É Que Se Vê, com o enredo “O sabiá de minha terra”, e a Recreio de Ramos, com “Jardim da primavera” —, que abriram alas para a chegada à praça de um dos desfiles mais aguardados da noite: o da vice-campeã do ano anterior, a Vai Como Pode, de Oswaldo Cruz, que homenageava no enredo o próprio Carnaval e trazia um carro alegórico em forma de castelo, sobre o qual pousava o símbolo da escola, uma águia de asas abertas. Uma ala especial, de crianças montadas em bicicletas, encantou o público, enquanto o samba principal, “Carnaval da vitória”, de Boaventura dos Santos, o Ventura, foi puxado pelo próprio fundador da agremiação, Paulo da Portela.³³

A grande sensação da noite, no entanto, seria a Estação Primeira, do morro da Mangueira — que veio logo atrás da Última Hora, homenageando o morro da Favela, e da Nós Não Somos Lá Essas Coisas, com um enredo sobre o jogo do bicho. A Estação Primeira levou para a praça Onze o enredo “Uma segunda-feira no Bonfim, na Ribeira”. Logo após a comissão de frente, vestida a rigor, despontava o compositor Cartola, que cantou o samba “Fita meus olhos”, arrancando aplausos incontidos da plateia. Um grupo de quarenta pastoras, fantasiadas de baianas como exigia o regulamento, representava alguns dos pratos mais típicos da culinária baiana, como canjica, vatapá, moqueca, caruru, mugunzá e acarajé.³⁴

O desfile das escolas de samba estendeu-se até depois das quatro da manhã. Na sequência ao pessoal da Mangueira, desfilaram Estrelas da Tijuca, É Assim Que Nós Queremos, Filhos de Ninguém, Unidos da Tijuca, Em Cima da Hora, É o Que Se Vê, Unidos de Tuiuti, Príncipes da Floresta, União do Uruguai, Mocidade Louca de São Cristóvão, Lira do Amor, Vizinha Faladeira, Prazer da Serrinha e Paz e Amor. Mas ninguém tinha mais dúvidas sobre quem levaria o título da competição. A comissão

judgadora acatou a preferência do público e decidiu sagrar a Estação Primeira, pela segunda vez consecutiva, como a grande campeã entre as escolas de samba.³⁵

Na tradição cristã, a Quarta-feira de Cinzas simboliza o início da Quaresma, tempo de penitência. E o reconhecimento dos fiéis quanto a suas fraquezas, imperfeições e, sobretudo, finitude: “Pois tu és pó e ao pó tornarás” (Gênesis 3,19). Para os fiéis do Carnaval, a data costuma simbolizar, também, uma aceitação das próprias limitações: principalmente do fígado, quase sempre em frangalhos após a overdose de álcool dos dias de folia.

No dia 1º de março de 1933, a Quarta-Feira de Cinzas em que a Mangueira celebrava o bicampeonato de sua Estação Primeira, um personagem central para a história do samba desapareceria discretamente. Durante a madrugada, Hilário Jovino Ferreira daria seu último suspiro na modesta casa onde vivera recluso nos últimos meses, o número 58 da rua Orestes, no bairro do Santo Cristo.

“Faleceu, à primeira hora de ontem, quinze minutos após a despedida de Momo, este monarca sem pretensões nobilíssimas a quem ele serviu desde os dias da sua mocidade, o querido e veterano carnavalesco Hilário Jovino Ferreira”, informou o *Diário Carioca*, em matéria sem grandes destaques na página 11. “Baiano — filho daquele pedaço do Brasil onde a nossa festa popular teve o seu início com os cordões, os ternos, os ranchos —, vindo para o Rio trouxe consigo o estilo do Carnaval característico da sua terra natal”, lembrou o *Diário*. “Reconstitua-se a história da nossa maior festa e surgirá, forte e portentoso, o nome de Hilário.”³⁶

Os jornais não informaram a causa da morte, mas era de conhecimento público que o Lulu de Ouro andava fora de circulação, passando por sérias necessidades, sobrevivendo do parco salário de servente da alfândega do Rio de Janeiro.³⁷ Devido ao precário estado de saúde, não participara de nenhum dos bailes carnavalescos da temporada. Em uma de suas últimas

aparições públicas, em julho do ano anterior, promovera no Riso Club, gafeira da qual tinha sido um dos sócios fundadores, uma grande festa denominada “Tarde baiana”. Na sede, instalada na Frei Caneca, servira um mocotó apimentado aos convidados, acompanhado por açaças e pamonhas de milho. “Predominou a música brasileira — popular e acessível, a modinha dolente, o samba provocante, a chula sapateada por pés eletrizados”, informara a imprensa.³⁸

Por uma dessas ironias do destino, a notícia da morte de Hilário Jovino Ferreira foi publicada, no *Diário Carioca*, ao lado de um quadro informativo trazendo o resultado final da competição entre as escolas de samba — aquelas mesmas para as quais ele se recusara a reconhecer qualquer atributo de legitimidade e autenticidade. Alguns centímetros abaixo, uma foto de um jovem Cartola ilustrava as notas sobre os rescaldos da folia. “Angenor de Oliveira, o festejado Cartola, ás dos compositores de sambas, autor de ‘Fita meus olhos’, o samba que garantiu a vitória da Escola Estação Primeira no certame da praça Onze, efetuado domingo último”, dizia a legenda.³⁹

Postas quase lado a lado, na mesma página de um jornal, as duas fotografias — a de Hilário e a de Cartola — podiam ser lidas como o retrato de uma época em franca transição. O velho Hilário, o decano dos foliões da Cidade Nova, não viveria tempo suficiente para assistir, no curso da década que então se iniciava, ao crescente prestígio das escolas de samba e ao ocaso progressivo dos ranchos que tanto estimava. Cartola, por sua vez, o poeta-sambista do morro da Mangueira, começava a desfrutar de um reconhecimento que, em breve, o elevaria à condição de um dos compositores nacionais mais populares de todos os tempos.

Os anos seguintes marcariam a consolidação das escolas de samba como expressão máxima do Carnaval. Em simultâneo, o próprio samba se afirmaria como símbolo musical brasileiro por excelência. Ao longo do intervalo de tempo compreendido entre 1930 e 1940, ele se tornaria o gênero mais gravado do país, respondendo por um terço do total de registros do mercado fonográfico nacional. Uma nova geração de

instrumentistas, compositores e intérpretes, ao lado de grandes nomes surgidos a partir da segunda metade da década de 1920, daria origem a um período artístico brilhante, que se estenderia até 1945 e, não à toa, viria a ficar conhecido, na história da música popular brasileira, como Época de Ouro.⁴⁰

Uma era extraordinária, em que pontificaria o talento de Almirante, Aracy de Almeida, Armando Marçal, Ary Barroso, Assis Valente, Ataulfo Alves, Benedito Lacerda, Bide, Bororó, Braguinha, Carmen Miranda, Cartola, Ciro Monteiro, Custódio Mesquita, Dorival Caymmi, Francisco Alves, Garoto, Germano Augusto, Gilberto Alves, Haroldo Lobo, Heitor dos Prazeres, Herivelto Martins, Ismael Silva, Jacob do Bandolim, Lamartine Babo, Linda e Dircinha Batista, Luís Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Mário Reis, Moreira da Silva, Nássara, Noel Rosa, Orestes Barbosa, Orlando Silva, Roberto Martins, Sílvio Caldas, Wilson Batista e tantos outros.

O samba seria o grande protagonista da Época de Ouro.

A sua história, na verdade, estava apenas começando.



Negros africanos tocam tambores no Rio de Janeiro. Foto de Christiano Jr.,
1868.



O batuque (acima) e o lundu (na imagem seguinte), na visão do pintor alemão Johann Moritz Rugendas.





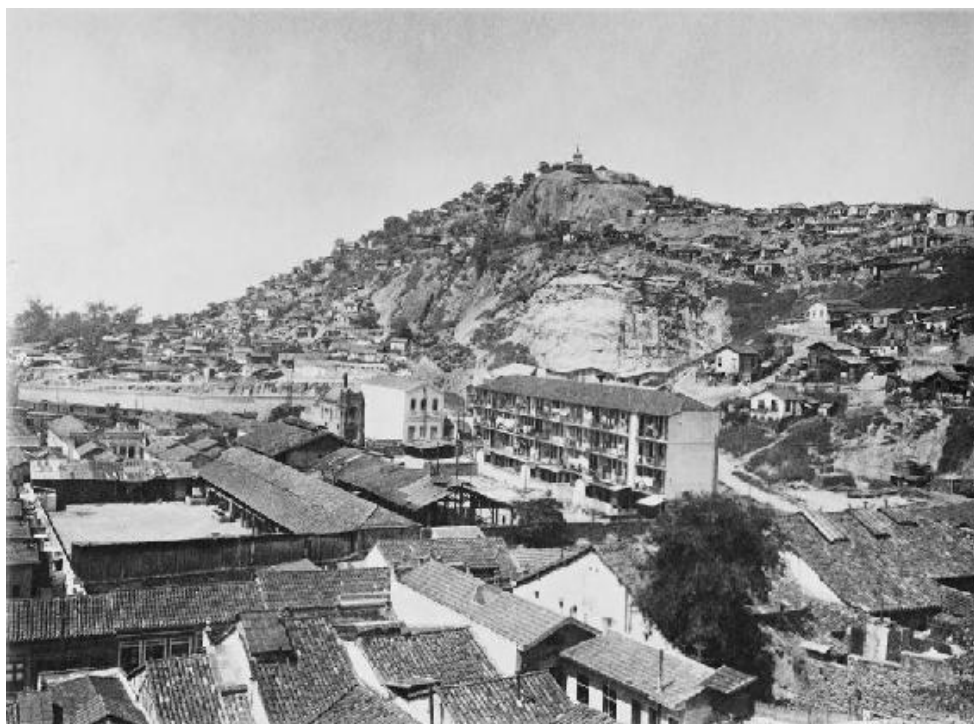
Imagens do “Bota-abaixo”, reforma urbana que arrasou cerca de 1300 edificações e deixou mais de 14 mil pessoas sem moradia no início do século XX no Rio de Janeiro.



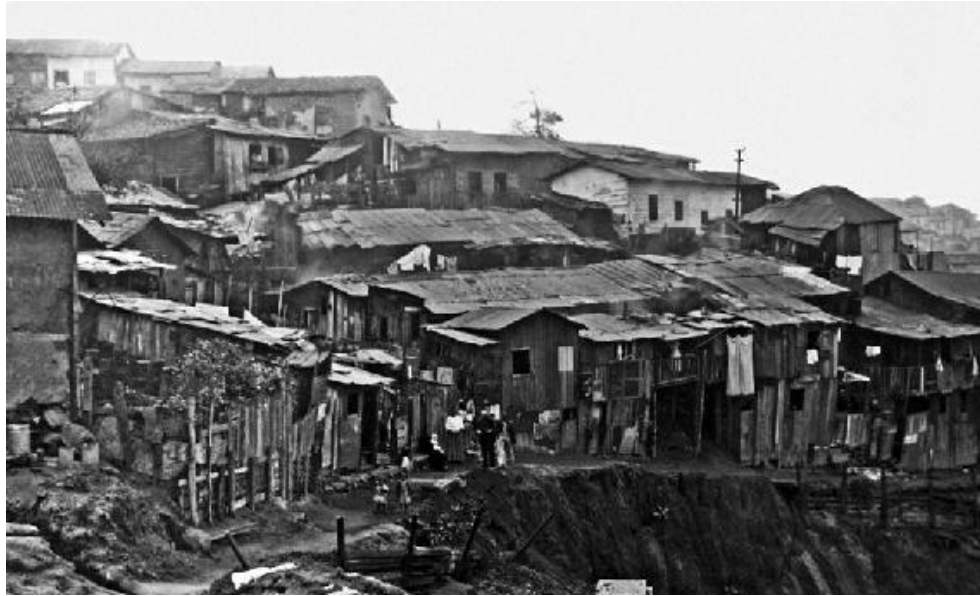




A derrubada dos cortiços e de outros tipos de habitação popular abriu espaço para a construção da moderna avenida Central...



...mas expulsou a população mais pobre para os subúrbios e para os morros,
dando origem às favelas, como a da Providência.





CASA EDISON AGENTE DA MÁCHINA DE ESCRIVER ROYAL

FRED. FIGNER

RUA DO OUVIDOR, 135
O MAIOR ESTABELECIMENTO DE MÁCHINAS FALANTES

AGENTE EXCLUSIVO DOS DISCOS DUPLOS
ODEON, JUMBO E FONOTYPIA
GARANTIDOS PELA PATENTE BRASILEIRA Nº 50805

FILIAES: —
RUA DA CARIOCA, 54 - RUA MAR. FLORIANO, 66 - RIO
RUA CONS. DANTAS, 46 - BAHIA - RUAS S. ANTONIO, 26 - PARA
SUCCURSAL RUA S. BENTO 7 - S. PAULO

RIO DE JANEIRO

DEPOSITO E ESCRITÓRIO
RUA 7 DE SETEMBRO, 90
CAIXA POSTAL 1552
ENDEREÇO TELEGR. FIGNER.
RIO DE JANEIRO
CORREIOS 112 SERS
A.B.C. 577
TELEPHONE 2878

CATALOGO GERAL
DE
Discos duplos ODEON

Casa Edison
RUA 7 DE SETEMBRO, 90
RIO DE JANEIRO
SUCCURSAL DE S. PAULO
CASA ODEON
R. S. BENTO, 7

A Conquista do Ar!
CANTO DE SANTOS DUMONT
SANTOS DUMONT
A GLORIA DO BRAZIL
Letra e musica do General
Eduardo das Neves
Transcripção de
MANOEL COLL

ESTRELA DO
RIO DE JANEIRO
SUCCURSAL DE S. PAULO

A Casa Edison, vendedora de “máquinas falantes”, foi a primeira gravadora de discos do Brasil; fundada em 1902, a empresa inaugurou seus catálogos com os primeiros cantores do país: entre eles, o palhaço Eduardo das Neves (acima, no centro) e Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano (acima, à direita).



O Grupo de Caxangá (no alto), idealizado pelo violonista João Pernambuco (acima, à direita), a partir do sucesso da embolada “Cabôca de Caxangá”, composta sobre motivo do folclore nordestino e em parceria com Catulo da Paixão Cearense (acima, à esquerda).



Os precursores João Machado Guedes, o João da Baiana, e Ernesto dos Santos, o Donga: filhos de duas das mais célebres “tias baianas” (Tia Perciliana e Tia Amélia, respectivamente), matriarcas que exerciam expressiva liderança comunitária sobre as comunidades negras do Rio.

PELO
TELEPHONE

Samba Carnavalesco
DE
GRANDE SUCESSO

por
ERNESTO DOS SANTOS
(DONGA)

RÉIS 1\$500

REGISTRADA NA BIBLIOTECA NACIONAL
N.º 9295-16-12-1916

NOVIDADES
DO MESMO AUTOR

Dedivei d'amor	Valsas lenta
Victorioso	Rig - time
vamos deixar disso	Samba

A partitura de “Pelo telefone”, composição registrada por Donga na Biblioteca Nacional e maior sucesso do Carnaval carioca de 1917: o “primeiro samba” não foi o primeiro a ser gravado e nem chegava a ser propriamente um samba; era maxixe.



O jovem Pixinguinha fazendo pose ao piano (acima) e tocando flauta na choperia La Concha (na imagem a seguir), casa noturna do bairro da Lapa, onde conseguiu seu primeiro emprego como músico profissional, com apenas treze anos.





Os Oito Batutas, em duas formações e fases distintas, antes e depois das influências adquiridas na temporada em Paris: acima, com trajes e chapelões sertanejos; na imagem a seguir, de paletó e gravata, com nova instrumentação e atitude de jazz-band.

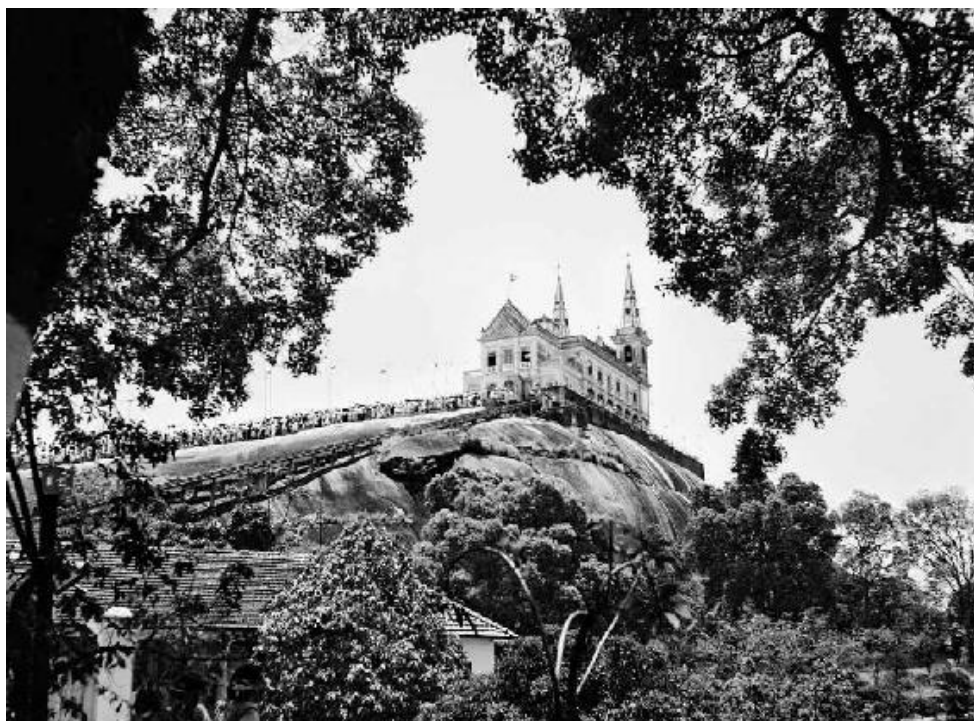




José Barbosa da Silva, o Sinhô, coroado “Rei do Samba” pela imprensa e imortalizado com a coroa na charge do caricaturista K. Lixto.



Acima, ele aparece sentado, com o violão e a faixa da Embaixada Fala Baixo, no Carnaval de 1922.



Antes do rádio, o principal canal de divulgação para os sambistas no período pré-carnavalesco era a Festa da Penha, o que ajudou a transformar uma procissão religiosa...



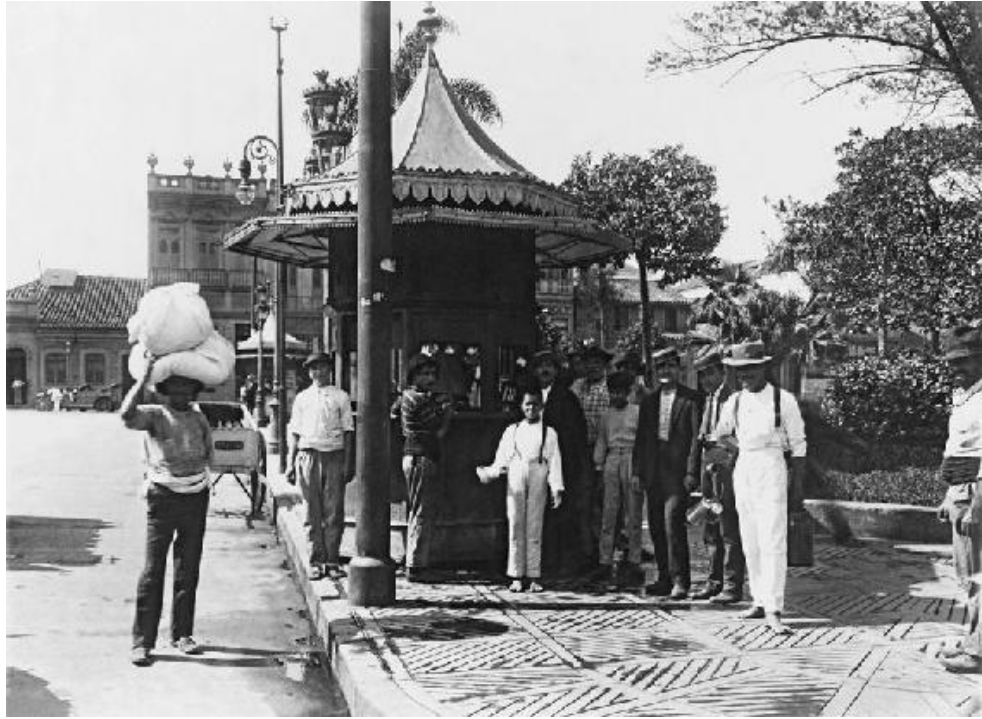
...em ponto de encontro de bambas.



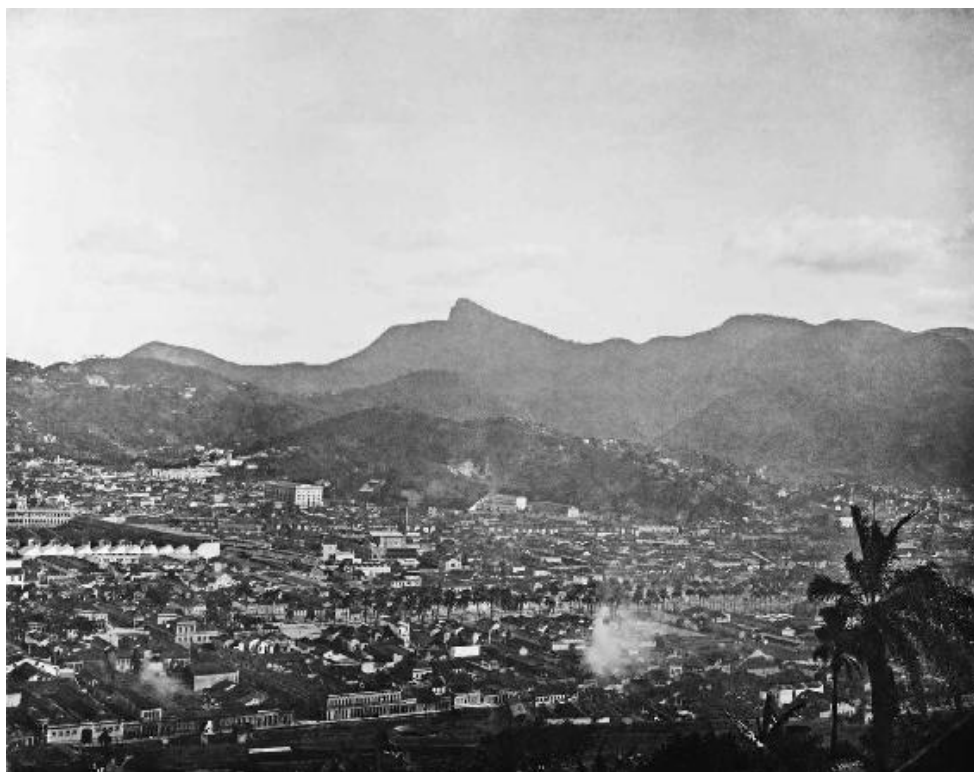
Heitor dos Prazeres (no alto e acima, à direita) acusou o colega Sinhô de ter roubado algumas de suas composições; por causa disso, revidou com o samba “Olha ele, cuidado”, para advertir os desprevenidos a respeito do ocorrido (acima, à esquerda).



Cenas cotidianas da mítica praça Onze, no coração da Cidade Nova, região que tinha sido um lugar de refúgio para as elites nos tempos coloniais, mas depois convertido em bairro popular, zona de convergência de judeus pobres, macumbeiros e sambistas.





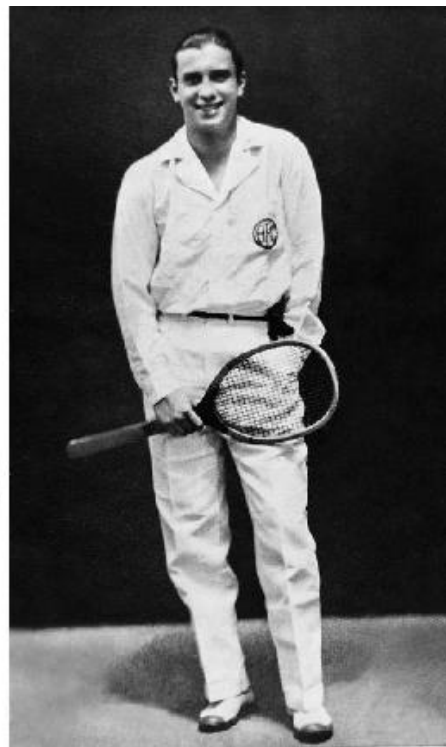


Visões gerais do bairro proletário da Cidade Nova e adjacências, no início do século xx.





Em 1928, o vaidoso Sinhô lançou a composição “Jura”, que obteve grande êxito nos palcos com a vedete Aracy Cortes; na capa da partitura, rabiscada pelo próprio autor, ele se autointitula “O rapsodo nacional” e declara sua música “o maior sucesso do mundo”.



“Jura” causou ainda mais sensação na voz do cantor Mário Reis, um jovem boa-pinta, de porte atlético e oriundo de família aristocrática.



Francisco Alves, o “Rei da Voz”: comprava sambas e os transformava em sucesso imediato.



Ismael Silva, principal nome do moderno samba urbano surgido no bairro do Estácio.



Os arcos da Lapa (acima) e o canal do Mangue (na próxima imagem):
cenários da malandragem e do samba.



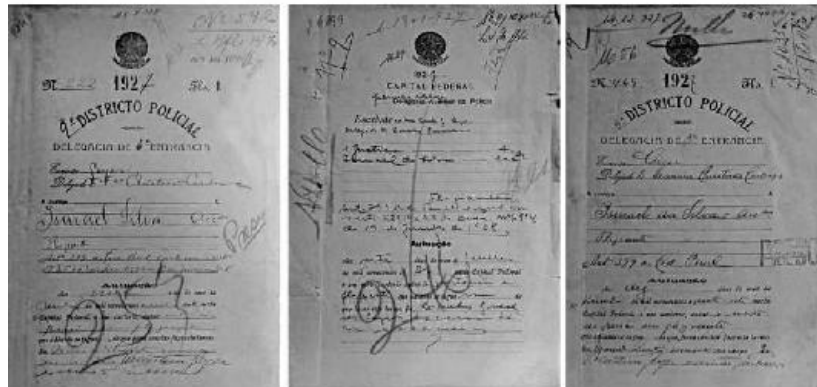
CANAL DO FANGUE

CONJUNÇÃO DO PLANETA VENUS COM A LUA



Cenas de rua no bairro do Estácio, início do século xx.

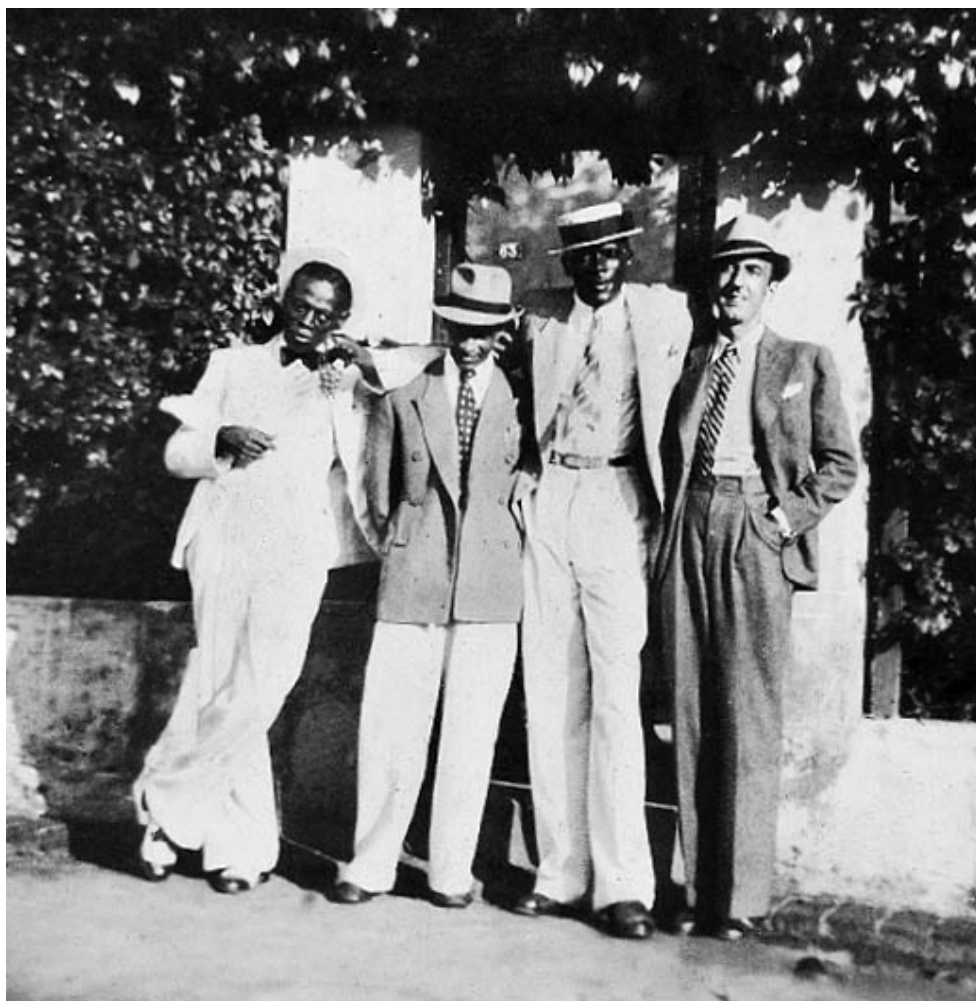




Páginas de alguns dos processos em que Ismael Silva (acima, à direita) se viu envolvido: indiciado por crimes de vadiagem, lesão corporal e tentativa de homicídio.



Na turma de amigos, Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, Gilberto Alves, Bide e Marçal.



Heitor, Bide, Marçal e Arnaldo Pescuma.



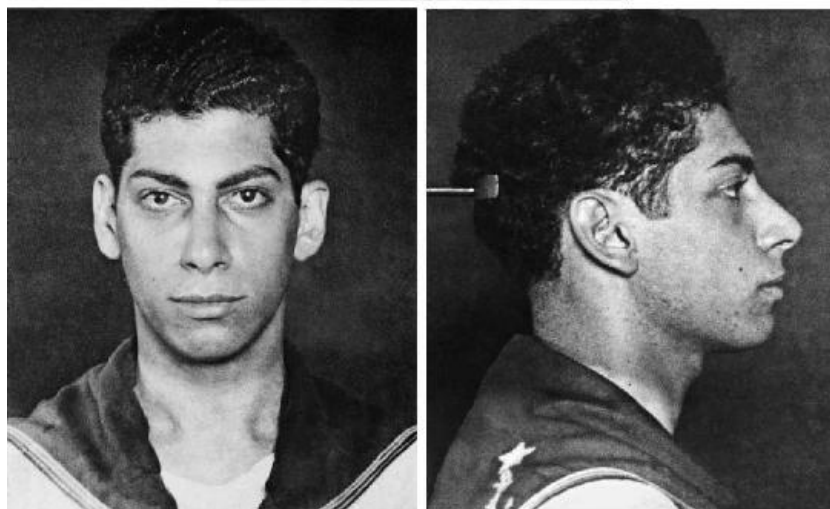
O pequeno Agenor de Oliveira (ou Angenor, como o tabelião grafou na certidão de batismo), que viria a se tornar famoso pelo apelido de Cartola:
“Não havia pretinho mais bem-vestido do que eu”, dizia.



Cartola ao microfone da Rádio Nacional.



Cartola tocando violão na calçada, com amigos sambistas.

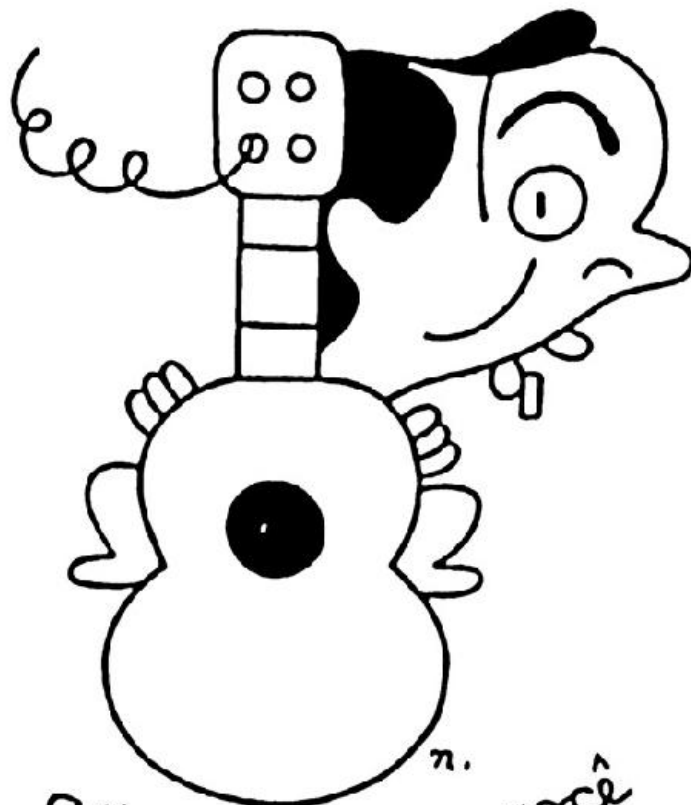


Henrique Foréis Domingues, o Almirante, um dos integrantes do Bando de Tangarás; o apelido decorria do fato de ter se alistado na Marinha.



Noel Rosa, o Poeta da Vila, que largou a Faculdade de Medicina para se dedicar ao samba em tempo integral.

Com que roupa eu vou



me Samba que você
me convidou!!!

O compositor Noel Rosa no traço de Nássara.



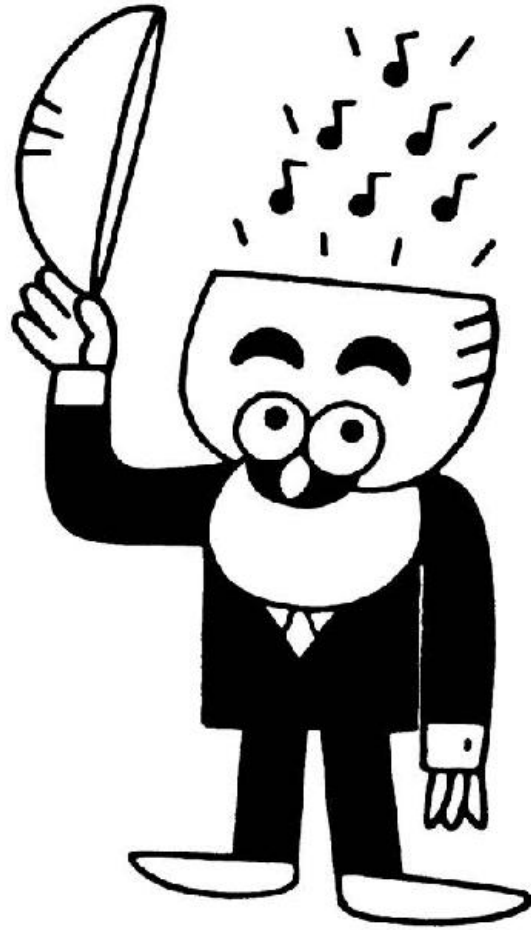
O boulevard Vinte e Oito de Setembro, no bairro de Vila Isabel.



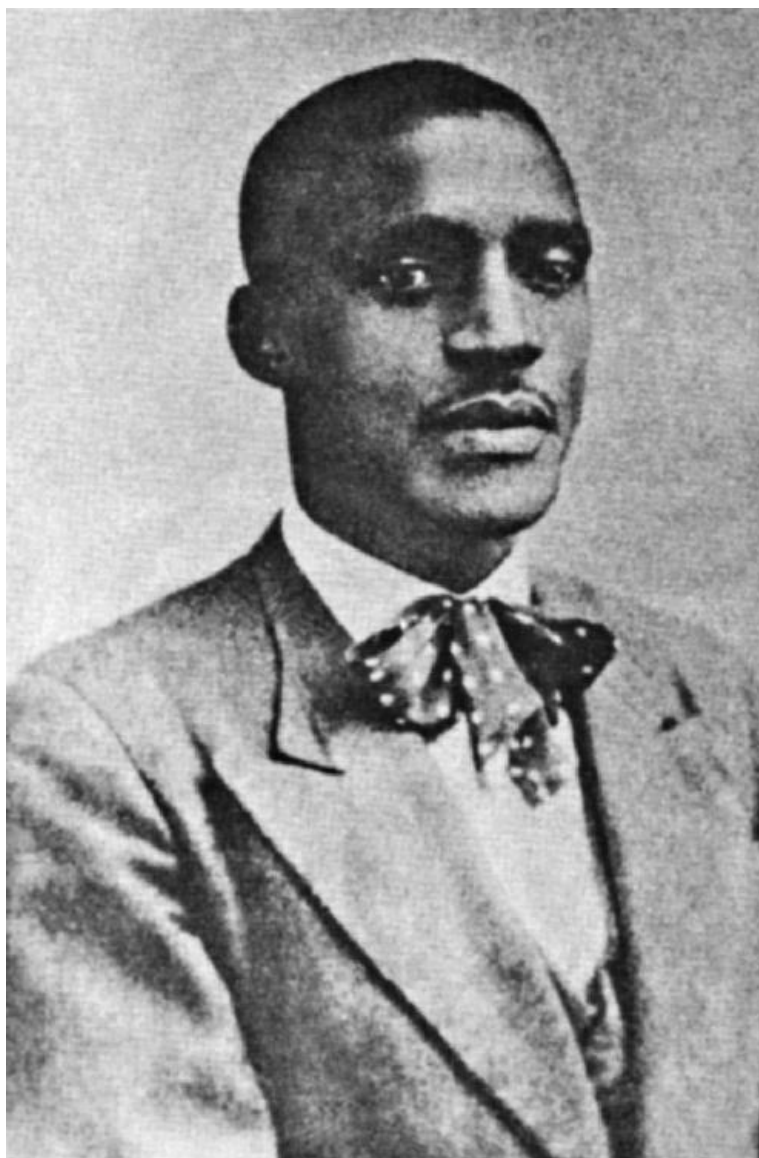
Lamartine Babo, um dos primeiros parceiros de Noel Rosa, com quem compôs a marcha humorística “A. B. Surdo”.



Lamartine em conversa com Almirante.



Lamartine na caricatura assinada por Nássara.



Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, fundador do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, embrião da futura Escola de Samba Portela.



O sambista em um dos eventos promovidos pela agremiação.

O NOVO DISCO



O DISCO DE QUALIDADE

TUDO QUE É ACTUALIDADE É MODA

TUDO QUE SIGNIFICA SUCESSO

APARECE PRÉVIAMENTE DOS DISCOS

ODEON

A UNICA marca de GRANDE REPERTORIO NACIONAL

ODEON:

Discos ARGENTINOS
Discos NORTE-AMERICANOS

ODEON:

Discos EUROPEUS

Gravados pelos mais famosos artistas e
orchestras das Capitães Europeas

EM VENDA NAS CASAS PRINCIPAES DO RAMO

DISTRIBUIDORES:

CASA EDISON

CASA ODEON

RIO DE JANEIRO

SÃO PAULO

Rua 7 Setembro, 90

-Rua São Bento, 62

U.S.A. TODA AMERICA DO SUL

TELEFUNKEN
40
O RADIO
que conquistou o mundo.
O mais perfeito receptor
na hoje construido.
Reprodução insuperável
Manejo facilissimo.
Tomada de pick-up
Acabamento luxuoso

R\$ 1-520.000
A VENDA EM TODAS
AS BOAS CASAS.

TELEFUNKEN

REPRESENTANTES GERAAES:
CIA. BRASILEIRA DE ELECTRICIDADE
SIEMENS-SCHUCKERT S.A.
RUA H. DE MARCO, 85
RIO.

Um instrumento Victor para cada fim, para qualquer
ocasião... e ao alcance de todas as bolsas.



Modelo Victor 10-15
Apenas 100.000
Apenas 100.000



Modelo Victor 10-25
Apenas 150.000
Apenas 150.000



Modelo Victor 10-30
Apenas 200.000
Apenas 200.000

De qual se apresenta mais apropriado. O preço
é mais baixo de todos!

Um instrumento Victor proporcionará a V. A. a
melhor recepção, fidelidade e brilho, graças ao
uso de um tubo de vidro, o qual contém e
refletirá as ondas.

Não diga que não pode comprar um instrumento
Victor. O Victor é de todos os tipos, para todas
as ocasiões, para todos os bolsos e todos os gostos.

Modelos, Portatils, de mesa e transportáveis. Rádio
Victor para qualquer fim, para todas as ocasiões.
A Victor oferece uma variedade extraordinária
de todos os tipos.

A Victor Victor é a sua melhor garantia. Agora é
tempo de dizer a todos que Victor é a melhor
garantia Victor.

Uma só coisa, entretanto, não se pode dizer
concernente Victor, e isso é a sua duração.

O Novo

Radio-Victor
Micro-Syncronizado
para ELECTROLA

DISTRIBUIDORES GERAAES:
PAUL J. CHRISTOPH COMPANY

SÃO PAULO, 11 - R. PAULO

2 15-193

CASITA

A MUSICA EM SEU LAR

reproduzido por um
ESPELHO DO SOM

Assim como um espelho reproduz a imagem de um objeto, assim o aparelho de som reproduz a imagem do som. O aparelho de som reproduz o som de um objeto, assim como um espelho reproduz a imagem de um objeto. O aparelho de som reproduz o som de um objeto, assim como um espelho reproduz a imagem de um objeto.

Radio
GENERAL ELECTRIC

Atenção: Este aparelho de som é vendido separado do rádio. Para obter mais detalhes, consulte o catálogo de produtos da General Electric.

Westinghouse

© 1931 WESTINGHOUSE ELECTRIC & MANUFACTURING CO. PITTSBURGH, PA.

RÁDIOS DE PRECISÃO

Para
Entretimento
MUNDIAL

100 CANTOS 800 CANTOS 1200 CANTOS
Pelo 2.º departamento comercial

Rua — OSWALDO, 214 A, 214 B, 214 C, 214 D, 214 E, 214 F, 214 G, 214 H, 214 I, 214 J, 214 K, 214 L, 214 M, 214 N, 214 O, 214 P, 214 Q, 214 R, 214 S, 214 T, 214 U, 214 V, 214 W, 214 X, 214 Y, 214 Z

MUSICAS DO CARNAVAL...

TENTADORAS...
IRRESISTÍVEIS...
EM DISCOS
VICTOR

RCA

A. E. L. O. M. — Marchas e Cantos — Leitura: Selo com Coto e Coto	10483
BALADA DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10484
BRASILIANO — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10485
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10486
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10487
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10488
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10489
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10490
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10491
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10492
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10493
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10494
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10495
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10496
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10497
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10498
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10499
CHORO DE J. — Balada — Leitura: Selo com Coto e Coto	10500

Nesta página e na anterior, anúncios de gravadoras, aparelhos de rádios e eletrolas, publicados pela imprensa brasileira nas décadas de 1920 e 1930: a afirmação do samba como gênero musical coincidiu com a explosão da indústria de produtos eletrônicos.



Grupo de amigos de Pixinguinha reunidos para o Carnaval.



Paulo da Portela, o rei Momo e a Rainha do samba (sem data).



Aspectos das fantasias e adereços dos antigos carnavais na praça Onze, na década de 1930.





Exemplo de carro alegórico dos primeiros desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Este livro

Esta é a primeira parte da história do moderno samba urbano. O presente tomo, que serve de abre-alas à série e tem como subtítulo *As origens*, concentra-se no período que vai da formação histórica do gênero, no Rio de Janeiro do final do século XIX, até o início da década de 1930, quando da realização dos primeiros desfiles das escolas de samba cariocas. O segundo volume mapeará a chamada Época de Ouro da música brasileira, compreendendo, portanto, o espaço temporal entre os anos de 1930 e 1945, quando o samba se institucionalizou como símbolo de uma proclamada “identidade nacional”. O terceiro tomo, por fim, prosseguirá desse ponto em diante, até alcançar os cenários contemporâneos do samba, com seu rico e controverso leque de vertentes e derivações.

Para escrever esta obra, ainda em processo, venho contando com a ajuda preciosa de um time de especialistas e pesquisadores musicais, craques cuja experiência e autoridade têm sido imprescindíveis para me nortear nos rumos da pesquisa. Desde o início do trabalho, desfruto da interlocução generosa com um grande mestre no tema, o camarada Luiz Antonio Simas, historiador e autor de vários livros sobre o assunto, incluindo o indispensável *Dicionário da história social do samba*, escrito por ele em parceria com outro bambambã a quem tenho que obrigatoriamente pedir a devida bênção: o escritor e sambista Nei Lopes. Para completar a comissão de frente, submeti o texto dos capítulos deste volume, à proporção que iam sendo produzidos, a uma dupla de conhecedores incontestáveis da música

brasileira, os maiores Jairo Severiano e Zuzi Homem de Mello — para minha extrema sorte, ambos têm acolhido e relevado minhas frequentes aporrinhações com desconcertante simpatia e gentileza.

Nas consultas aos arquivos públicos e particulares do Rio de Janeiro, contei com o faro e a sensibilidade do produtor, pesquisador, músico, ator e cantor Rodrigo Alzuguir, que, como se não bastasse ser um sujeito boa-praça e competentíssimo em tudo aquilo que faz, é autor de uma bela biografia de Wilson Batista. Nas minhas idas e vindas ao Rio, firmei acampamento e montei uma espécie de escritório a céu aberto na rua do Ouvidor — sentado a uma das mesas da Toca do Baiacu —, bem em frente à entrada da Livraria Folha Seca, esse templo da alma carioca comandado por Rodrigo Ferrari, o Digão, livreiro, peladeiro, torcedor do Flamengo e meu incansável fornecedor de novidades bibliográficas e musicais.

O entusiasmo e o incentivo ético-músico-literário de Alvaro Costa e Silva, o grande Marechal, autor do *Dicionário amoroso do Rio de Janeiro*, também contribuíram de forma decisiva para que eu me lançasse nessa empreitada bibliográfica. Pedro Paulo Malta, o Pepê, jornalista, cantor e pesquisador, presenteou-me com a extensa cronologia organizada por ele para o Museu da Imagem e do Som (MIS), trabalho que me ajudou a montar o pano de fundo deste primeiro tomo. Sempre que solicitado, o músico Barão do Pandeiro, arquivo vivo da história do samba, forneceu-me graciosamente materiais de seu extraordinário acervo musical, ajudando-me a garimpar tesouros documentais de áudio e vídeo.

O amigo Dilmar Miranda foi outro que contribuiu de forma significativa para a pesquisa, oferecendo-me o texto original de sua tese de doutorado *Tempo de festa x tempo do trabalho: Transgressão e carnavalização na belle époque tropical*, defendida por ele na Universidade de São Paulo (USP). Necessário agradecer do mesmo modo ao historiador Rafael Galante, que me confiou os originais de sua dissertação intitulada *Da cupópia da cuíca: A diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro*. Aos dois, meu muitíssimo obrigado.

Tenho enorme dívida de gratidão para com Luiz Schwarcz, que me possibilitou abraçar este trabalho em tempo integral e soube compreender, mais do que nunca, minhas idiossincrasias e desassossegos de autor. Chego ao fim deste volume com a certeza de que encontro nele, mais do que a figura de um diligente editor, acima de tudo, a rara cumplicidade de um bom amigo. Na Companhia das Letras, Otávio Marques da Costa também foi mais do que um editor. Sem sua dedicação, apreço e amizade, este livro talvez não estivesse agora nas mãos dos leitores.

Cabe aqui um agradecimento especial a Rodrigo Teixeira, que por meio da RT Features adquiriu os direitos de adaptação da obra para cinema e televisão, fator decisivo para que o projeto saísse do papel e virasse realidade.

Para Maria Luci De Biaji Moreira, o meu reconhecimento pela oportunidade que me concedeu de discutir os primeiros resultados deste trabalho com os alunos do Middlebury College, em Vermont (EUA), onde por dois verões consecutivos ministrei cursos especiais sobre história e cultura brasileiras para estudantes norte-americanos.

Há, ainda, a necessidade de reconhecer a ajuda e contribuição de uma série de pessoas que, de um modo ou de outro, foram essenciais para a realização deste volume. Assim, o meu muito obrigado é extensivo a Adriana Aroulho, Afonso Borges, Alberto Mussa, Alceu Nunes, Alexandrino Alencar, Amálio Pinheiro, Ana Laura Souza, Antônio Carlos Pavon, Bernardo Mello Franco, Cacilda Guerra, Cássio Loredano, César Dominique, Cintia Lublanski, Clara Dias, Cláudia Albuquerque, Cláudia Laitano, Daniel Motta, Danilo Thomaz, Diogo Cunha, Edvaldo Filho, Eliane Trombini, Elisa Braga, Erica Fujito, Érico Melo, Fabiana Roncoroni, Fabiano dos Santos, Fernando Barroso, Fernando Morais, Gilmar de Carvalho, Gunter Axt, Heloisa Starling, Isadora Brant, Jerusa Pires Ferreira, José Moreira, Julia Passos, Juliana Thomazi, Kalu Chaves, Karine Moura Vieira, Kelsen Bravos, Laurentino Gomes, Lidiane Moura, Lilia Schwarcz, Luciano Marchiori, Lucila Lombardi, Luis Carlos Rocha, Luiz Carlos Fraga, Marcelo Bucoff, Marcelo Moutinho, Marcos Alvito, Mariana Filgueiras, Matinas

Suzuki Jr., Maurício Barros de Castro, Max Santos, Mileide Flores, Neide Oliveira, Nilma Dominique, Norval Baitello Junior, Paulo Roberto Pepe, Rafael Oliveira, Renata Abdo, Rita Mattar, Rodolfo Prates, Rogério Silva, Tatiane Pereira, Vessillo Monte e Vicente Serejo.

Não posso deixar de fazer um agradecimento adicional e afetuoso para minha mãe, Darcy, e para meus irmãos Rosane, Rejane, Freitas, Gerlane e Régis.

Também para meus filhos, Ícaro, Nara, Emília e Alice.

E para Adriana, amor intenso e sem fim.

Notas

PRÓLOGO: ENTRE A AGONIA E A FESTA

1. Para o encontro entre Heitor Villa-Lobos e Zé Espinguela, “Villa-Lobos: ‘Não sou louco nem gênio’” (*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, pp. 58-61, 29 jan. 1944).
2. *Ibid.*
3. “Carnaval à d. João VI”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 19 jan. 1940.
4. Transcrito por *A Batalha*, “O maestro Villa-Lobos fundou um cordão” (Rio de Janeiro, p. 5, 19 jan. 1940).
5. Para um histórico dos antigos cordões, Maria Clementina Pereira da Cunha, *Ecos da folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001).
6. Américo Fluminense, “O Carnaval no Rio”. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 2, fev. 1907. Citado por Maria Clementina Pereira da Cunha, *op. cit.*, p. 115.
7. Ver nota 5.
8. “Três horas de dança, sem repetição!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 1 fev. 1940.
9. “A apresentação na Feira de Amostras, do Sodade do Cordão, será na próxima segunda-feira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 2 fev. 1940.
10. O mesmo texto foi publicado na íntegra, no mesmo dia, 2 de fevereiro de 1940, pelos jornais *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *O Imparcial* e *A Batalha*.
11. *Ibid.*
12. Para um breve perfil de José Espinguela, Nei Lopes, *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (São Paulo: Selo Negro, 2004), verbete “Zé Espinguela”, p. 694.
13. “A Sodade do Cordão: Instrumentos bárbaros, música bizarra, atitudes perfeitas e muita saudade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 31 jan. 1940; “Abriu-se a porta do inferno!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 fev. 1940; “Desfilou ontem o Sodade do Cordão”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 6 fev. 1940.
14. *Ibid.*; *ibid.*; *ibid.*
15. “O pandeiro rompe o silêncio...”. *A Noite*, Rio de Janeiro, segunda edição, p. 2, 22 jan. 1940.
16. *Ibid.*
17. “A dança dos palhaços”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 26 jan. 1940.
18. “O grande êxito do Sodade do Cordão”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 fev. 1940.
19. “A dança dos índios no Sodade do Cordão”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, pp. 10-2, 17 fev. 1940.
20. *Ibid.*
21. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 14 ago. 1941.
22. “O Carnaval não é festa de loucos”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 12 fev. 1941.

23. “Leopoldo Stokowski desembarcou poucas horas antes da estreia no Municipal”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 8 ago. 1940; “Stokowski achou que as entradas para o Municipal foram vendidas por um preço exorbitante”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 8, 8 ago. 1940; “O maestro Stokowski chegou ontem, pelo *Uruguay*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 8 ago. 1940.

24. “Stokowski regerá no Rio”. *A Noite*, Rio de Janeiro, segunda edição, p. 1, 8 jul. 1940; “Stokowski, o regente revolucionário”. *A Noite*, Rio de Janeiro, segunda edição, p. 1, 9 jul. 1940; “O maestro que não usa batuta”. *A Noite*, Rio de Janeiro, segunda edição, p. 1, 30 jul. 1940.

25. Carta de Villa-Lobos para Leopold Stokowski, transcrita por Daniella Thompson em “Stokowski caçado”, série de textos sobre o episódio no site Musica Brasiliensis. Disponível em: <daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stokowski_Cacado.htm>. Acesso em: 7 dez. 2015.

26. Abram Chasins, *Leopold Stokowski: A Profile*. Nova York: Dutton Adult, 1979; Oliver Daniel, *Stokowski: A Counterpoint of View*. Nova York: Dodd, Mead & Co., 1982.

27. Ibid.; ibid.

28. “Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 7 ago. 1940; “Leopoldo Stokowski e sua orquestra estão no Rio”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 8 ago. 1940; “Música do morro para Stokowski ouvir”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 6, 8 ago. 1940.

29. Ver notas 23 e 28.

30. Tarik de Souza, “Uma relíquia do país ancestral”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1, 25 nov. 1987; Sérgio Augusto, “O gingado de Villa”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 18, 1 dez. 1987.

31. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, pp. 101-4; Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pp. 156-8; Daniella Thompson, “Caçando Stokowski”. Musica Brasiliensis. Disponível em: <daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm>. Acesso em: 7 dez. 2015.

32. Para a relação completa das músicas gravadas e para a lista dos artistas convidados para a sessão, ver fontes citadas na nota acima.

33. Cleusa Maria, “E o samba do morro viajou de navio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1, 25 nov. 1987.

34. Anúncio publicado na edição do *Correio da Manhã* de 19 de abril de 1940, p. 8.

35. Anúncio publicado na edição do *Correio da Manhã* de 7 de agosto de 1940, p. 6.

36. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música, 1983, p. 78.

37. Um excelente estudo sobre o tema é *Nem do morro, nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, de José Adriano Fenerick (São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005).

38. Ibid.

1. AS TIAS (E O AVÔ) DO SAMBA

1. A transferência de Hilário Jovino de Salvador para o Rio de Janeiro foi documentada em nota de *O Pequeno Jornal* (Salvador, p. 2, 22 jul. 1892). Os dados biográficos foram extraídos do auto de qualificação do processo OR.2264, movido pela Justiça contra o réu Hilário Jovino Ferreira, 8ª Pretoria do Rio de Janeiro, 1902, Arquivo Nacional. Para o local onde se instalou Hilário, ver “Os ranchos: A sua organização — Completo desenvolvimento” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 18 jan. 1913). Para o conceito de “Pequena África”, ver Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Funarte, 1983), p. 93.

2. Roberto Moura, *ibid.*, p. 43.

3. Para o perfil de Hilário Jovino, ver Roberto Moura, *ibid.*, pp. 91-2 e 103-4. Para as informações a respeito de João Alabá, conferir Francisco Guimarães (Vagalume), *Na roda de samba* (Rio de Janeiro: Typographia São Benedicto, 1933), p. 98 e “Mistérios da mandinga” (*Crítica*, Rio de Janeiro, p. 5, 13 jan. 1929).

4. Para as festas nas casas da comunidade baiana no Rio, ver depoimento de Donga ao Museu da Imagem e do Som (MIS), transcrito em Antônio Barroso Fernandes, *As vozes desassombradas do museu* (Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970). Para uma interpretação da festa como metáfora de resistência social, ver Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo* (Rio de Janeiro: Codecri, 1979), pp. 11-8.

5. “A origem dos ranchos: O tenente Hilário J. Ferreira, criador dos ranchos no Rio, fala ao *Diário Carioca* — Reminiscências de um velho carnavalesco — Como foi fundado Ameno Resedá”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 fev. 1930; “Os ranchos: A sua organização — Completo desenvolvimento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 18 jan. 1913.

6. Ulisses Passareli, “Tipologia dos reisados brasileiros: Estudo preliminar”. Casa Santos Reis. Disponível em: <csr.xpg.uol.com.br>. Acesso em: 7 dez. 2015; José Ramos Tinhorão, “A memória milenar dos pastoris brasileiros”. In: *Cultura popular: Temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 115-7.

7. Ver nota 4.

8. Para o crime, “Tentativa de assassinato” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 jul. 1893). Para a profissão de Avelino, “Pretorias do Distrito Federal” (*Almanach Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1899*, Rio de Janeiro, 1899, p. 186).

9. Processo nº 212, na Câmara Criminal do Tribunal Civil e Criminal, 18 nov. 1896. Arquivo Nacional.

10. “Retalhos”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 maio 1894.

11. Para a decisão de Hilário, “Os ranchos: A sua organização — Completo desenvolvimento” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 18 jan. 1913) e “A origem dos ranchos: o tenente Hilário J. Ferreira, criador dos ranchos do Rio, fala ao *Diário Carioca* — Reminiscências de um velho carnavalesco — Como foi fundado Ameno Resedá” (*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 fev. 1930). Ver também Jota Efege, *Figuras e coisas do Carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982), pp. 88-90. Para o nome da venda e do proprietário do armarinho, ver “Fogo”, notícia sobre incêndio no quarteirão em *O Paiz* (Rio de Janeiro, p. 2, 6 dez. 1898).

12. O *Jornal do Brasil*, na edição de 5 de março de 1921, informava que o vice do rancho teria sido Luís de França, mas o próprio Hilário afirmou ao *Diário Carioca*, na entrevista citada na nota acima, que foi Avelino. Quanto ao nome da agremiação, há divergência entre as fontes. Alguns autores grafam “Ouro”, enquanto outros preferem “Ouros”. No depoimento ao *Diário Carioca*, Hilário diz “Ouro”, opção preferida pelo autor.

13. *Ibid.*

14. Ulisses Passareli, *Tipologia dos reisados brasileiros*. Casa Santos Reis. Disponível em: <csr.xpg.uol.com.br>. Acesso em: 7 dez. 2015.

15. Para o valor do estandarte, “Histórico dos ranchos — Da Bahia para o Rio — Os fatores de um grande progresso — O Carnaval do futuro” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 5 mar. 1921). Para a descrição do cortejo, Jota Efege, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, *op. cit.* Para um histórico dos ranchos, ver Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, *op. cit.*; Martha de Abreu Esteves, *O império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fapesp, 1999); Nireu Cavalcanti, “Memórias de alegria: O Rio de Janeiro na folia dos ranchos” (In: Icléia Thiesen, Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros e Marco Aurélio Santana [Orgs.], *Voices do porto:*

Memória e história oral. Rio de Janeiro: DPA; Unirio, 2005, pp. 81-110); Anésio Pereira Dutra, *Ranchos: Estilo e época (contribuição ao estudo dos ranchos no Carnaval carioca)* (Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1985). Para o valor do vestido de noiva anunciado pela alfaiataria Au Boulevard, *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, p. 4, 7 jan. 1893).

16. “A origem dos ranchos: o tenente Hilário J. Ferreira, criador dos ranchos do Rio, fala ao *Diário Carioca* — Reminiscências de um velho carnavalesco — Como foi fundado Ameno Resedá”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 fev. 1930.

17. Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecoss da folia*, op. cit., pp. 87-124.

18. *Ibid.*, p. 212. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, *Fala, Mangueira!* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1980), pp. 24-5.

19. “Carnaval”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 fev. 1890.

20. Citado por Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecoss da folia*, op. cit., p. 115.

21. Ver nota 4.

22. O termo “desafricanização”, aqui utilizado, foi tomado de empréstimo de Nei Lopes, que dedica a ele um alentado verbete em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, op. cit., p. 233.

23. Hermeto Lima, “A cabeça de porco”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 14, 2 ago. 1924.

24. “Cabeça de porco — demolição da estalagem”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 27 jan. 1893.

25. “Croniqueta”. *A Estação*, Rio de Janeiro, p. 13, 15 fev. 1893.

26. Para a descrição mais detalhada do cortiço, ver Lilian Fessler Vaz, “Notas sobre o Cabeça de Porco” (*Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, pp. 29-35, jan./dez. 1986).

27. A cena narrada no início do capítulo foi reconstituída com base em Sidney Chalhoub, *Cidade febril: Cortiços e epidemias na Corte imperial* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996), pp. 15-20, além das edições dos dias 27, 28 e 29 de janeiro de 1893 dos jornais *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz* e *O Tempo*. Também foram utilizadas as edições de janeiro e fevereiro de *A Estação*, *O Álbum*, *Revista da Semana* e *Revista Ilustrada*.

28. Ver nota anterior.

29. “Foi um espetáculo bonito”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 27 jan. 1893.

30. “Por alto...”. *O Tempo*, Rio de Janeiro, p. 2, 28 jan. 1893.

31. “A cabeça de porco”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 29 jan. 1893.

32. Alba Zaluar e Marcos Alvito (Orgs.), *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, pp. 8-24.

33. Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. v. 1. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p. 199.

34. Brasil Gerson, *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1954, pp. 452-75; Luiz Antônio Simas, *Tantas páginas belas: Histórias da Portela*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012, pp. 25-31.

35. “Descalabro moral”. *O Carbonário*, p. 2, 28 jan. 1884.

36. Brasil Gerson, op. cit.

37. Raul Pompeia, citado por Roberto Moura, op. cit., p. 109.

38. Carl Seidler, *Dez anos no Brasil: Eleições sob dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2003, p. 317.

39. Edison Carneiro, *Samba de umbigada: Tambor de crioula, bambelô, coco, samba de roda, partido-alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: MEC, 1961, pp. 15-32; Nilcemar Nogueira (Org.), *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Brasília: Iphan, 2005, p. 14.

40. José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil — Cantos, danças, folguedos: Origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008, pp. 55-84.

41. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit.

42. Para a beleza de Amélia, ver nota anterior. Para a referência maldosa a Miguel Pequeno, ver João do Rio, *As religiões no Rio* (Rio de Janeiro: José Olympio, 2015), p. 51.

43. Ver nota 41. Para o perfil biográfico de Tia Ciata, Roberto Moura, op. cit.

44. Roberto Moura, op. cit., p. 99.

45. João do Rio, op. cit., p. 50.

46. Ibid., p. 65.

47. Ibid., p. 44.

48. Ver nota 34.

49. Para os respectivos perfis biográficos, conferir os verbetes “João da Baiana” (pp. 375-6), “Sinhô” (pp. 719-21) e “Donga” (pp. 236-7) em Biagio Baccarin (Org.), *Enciclopédia da música brasileira: Samba e choro* (São Paulo: Art; Publifolha, 2000).

50. Ibid.

2. TEATRO LÍRICO AMBULANTE

1. As cenas iniciais deste capítulo foram reconstruídas com base nos autos do processo OR.2264, movido pela Justiça contra o réu Hilário Jovino Ferreira, 8ª Pretoria do Rio de Janeiro, 1902, Arquivo Nacional.

2. Auto de prisão em flagrante de Hilário Jovino Ferreira, processo OR.2264.

3. Depoimento de Francisco Limeira de Albuquerque, processo OR.2264.

4. Auto de prisão em flagrante de Hilário Jovino Ferreira, processo OR.2264.

5. Ibid.

6. Auto de apreensão, processo OR.2264. A informação de que a casa em questão era onde morava João Alabá é sugerida por Maria Clementina Pereira Cunha em “Não me ponha no xadrez com esse malandrão: Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX” (*Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, pp. 179-210, 2008). Disponível em: <www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38_pp179_210_cunha.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.

7. Interrogatório de Hilário Jovino Ferreira, processo OR.2264.

8. Denúncia do Ministério Público, processo OR.2264.

9. Guia de recibo em favor da fiança de Hilário Jovino Ferreira, Recebedoria da Capital Federal, processo OR.2264.

10. Sentença, autos do processo OR.2264.

11. “Ao correr da pena (II): Morcego”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 6, 15 fev. 1917; Jota Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, op. cit., pp. 103-5.

12. Jota Efegê, *ibid.*

13. *Ibid.*

14. “Os préstitos: O Club de S. Cristóvão”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, pp. 1-2, 16 fev. 1904.

15. “Carnaval: Club de São Cristóvão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 16 fev. 1904.

16. Jaime Larry Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992, pp. 279-85; “Os préstitos: O Club de S. Cristóvão”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, pp. 1-2, 16 fev. 1904.

17. “Batalha de flores”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 set. 1904; “Batalha de flores”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 ago. 1903; p. 6, 2 set. 1906; p. 1, 3 set. 1906.

18. Para o perfil biográfico do prefeito engenheiro, Raymundo Austregesilo de Athayde, *Pereira Passos, o reformador do Rio de Janeiro: Biografia e história* (Rio de Janeiro: A Noite, 1944) e Maria

Isabel Ribeiro Lenzi, *Pereira Passos: Notas de viagens* (Rio de Janeiro: Sextante, 2000), pp. 17-8.

19. A expressão “Hausmann dos trópicos” foi tomada emprestada de Jaime Larry Benchimol, op. cit. A quadrinha, intitulada “Quem dá o pão dá o castigo”, foi publicada na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, p. 1, 24 fev. 1903).

20. Para um conjunto das realizações do prefeito e suas respectivas repercussões na imprensa, ver Giovanna Rosso del Brenna, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* (Rio de Janeiro: Index; Solar Grandjean de Montigny; PUC-Rio, 1985). O número de desabrigados foi estimado por Jaime Larry Benchimol, op. cit., p. 287.

21. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 17/18 abr. 1903. Citado por Clara Miguel Asperti Nogueira, *Cronistas do Rio: O processo de modernização do Rio de Janeiro nas crônicas de Olavo Bilac (Kosmos, 1904-1908) e Lima Barreto (Caretta, 1915-1922)* (Assis, SP: FCLAS-Unesp, 2012, p. 126. Tese [Doutorado em Letras]).

22. *Kosmos*, Rio de Janeiro, out. 1907. Citado por Clara Miguel Asperti Nogueira, op. cit., p. 186.

23. *A Avenida*, Rio de Janeiro, p. 1, 5 maio 1903.

24. “Rato, rato”, de Casemiro Rocha e Claudino Costa, disco Odeon 120062 (1904-7). Sobre a música, ver Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985), pp. 76-7; Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, São Paulo: Ed. 34, 1998, v. 1, pp. 20-1.

25. “A vacina obrigatória”, interpretada por Mário Pinheiro, disco Odeon 40169 (1904-7).

26. Para a narrativa e um estudo que já se tornou um clássico a respeito do episódio, Nicolau Sevcenko, *A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes* (São Paulo: Brasiliense, 1983).

27. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., p. 77.

28. Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 247; Ricardo Azevedo, *Abençoado & danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013, pp. 113-4; Carlos Sandroni, *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 84.

29. José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, op. cit., p. 86.

30. O Imperialista Constitucional, “Ordem do dia”. *Diário de Pernambuco*, Recife, pp. 2-3, 4 ago. 1830.

31. Para a eleição de Hilário Jovino Ferreira para o conselho de classes do Partido Operário Progressista, ver a seção “Gazetilha” da *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, p. 2, 16 jul. 1899). Para o programa partidário, *Cidade do Rio* (Rio de Janeiro, p. 2, 2, 3 e 9 set. 1898).

32. Para a candidatura de Joaquim Murtinho pelo Partido Operário Progressista, “A nossa estante” (*Don Quixote*, Rio de Janeiro, p. 6, 10 jul. 1901). Para a presença de Pinheiro Machado nos terreiros de João Alabá e nas casas das tias baianas, ver “Mistérios da mandinga”, texto de Francisco Guimarães (Vagalume) em *Crítica* (Rio de Janeiro, p. 5, 13 jan. 1929), e o depoimento de João da Baiana ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 57.

33. Para a afirmação de que capoeiristas buscavam proteção contra a polícia ingressando na Guarda Nacional, ver Carlos Eugênio Líbano Soares, *A negregada instituição: Os capoeiras na corte imperial, 1850-1890* (Rio de Janeiro: Access, 1999), pp. 75-80. Para os regulamentos, formas de ingresso e estrutura da instituição, ver o estudo de Antônio Edmilson Martins Rodrigues, Francisco José Calazans Falcon e Margarida de Souza Neves, *A Guarda Nacional no Rio de Janeiro (1831-1918)* (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981).

34. Hilário Jovino Ferreira foi promovido de primeiro-sargento a alferes em 31 de julho de 1911, conforme nota intitulada “Notícias militares”, publicada pelo *Jornal do Brasil* em 7 de agosto do mesmo ano, p. 5. Em 21 de outubro de 1913, a seção “Notas sociais”, p. 7, do mesmo periódico já o menciona como “tenente Hilário Jovino”.

35. Para os possíveis significados do apelido de Hilário Jovino Ferreira, conferir os verbetes “Lalu” e “Lalu de Ouro” em Nei Lopes, op. cit., p. 378.
36. “A origem dos ranchos: O tenente Hilário J. Ferreira, criador dos ranchos do Rio, fala ao *Diário Carioca* — Reminiscências de um velho carnavalesco — Como foi fundado Ameno Resedá”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 fev. 1930.
37. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 80.
38. Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, op. cit., pp. 209-39.
39. Nilcemar Nogueira, op. cit., p. 17.
40. A história da agremiação foi reconstituída por Jota Efegê em *Ameno Resedá, o rancho que foi escola: Documentário do Carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965), de onde foram tiradas as informações.
41. Jota Efegê, *ibid.*, p. 35.
42. *Ibid.*, pp. 44-7.
43. *Ibid.*, pp. 146 e 155.
44. *Ibid.*, p. 102.
45. Manuel Bandeira, “O enterro de Sinhô”. In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 108.
46. Os dados biográficos de Sinhô foram coligidos a partir de três fontes básicas: Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba* (Rio de Janeiro: Funarte, 1981); João Máximo, *Sinhô* (São Paulo: Publifolha, 2010. Coleção Raízes da Música Popular Brasileira); e *Sinhô*, encarte do fascículo 26 da coleção *História da Música Popular Brasileira* (São Paulo: Abril Cultural, 1971) .
47. Edigar de Alencar, op. cit., pp. 19-21.
48. José Ramos Tinhorão, em *Música popular: Um tema em debate* (3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997), pp. 96-7, propõe que o choro não tenha sido originalmente um gênero musical específico, mas uma maneira de tocar polcas, mazurcas, xotes, valsas e quadrilhas. Henrique Cazes, em *Choro: Do quintal ao Municipal* (São Paulo: Ed. 34, 1998), p. 19, adota perspectiva semelhante. Para um perfil biográfico de Joaquim Calado, conferir Henrique Cazes, *ibid.*, pp. 21-25; o verbete relativo ao músico em Biagio Baccarin, op. cit., pp. 127-8; e Vasco Mariz, *A canção brasileira* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1948), pp. 45-7.
49. Henrique Cazes, op. cit., pp. 27-31.
50. Depoimento de Donga e Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 20 e 77. Pixinguinha, em entrevista a Muniz Sodré, op. cit., p. 79. A expressão “biombo social” para definir e separar os lugares reservados ao choro e ao samba nas casas das tias baianas é também de Muniz Sodré, op. cit., p. 15.
51. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 19-21.
52. José Ramos Tinhorão, “João Barbosa da Silva, Sinhô”. In: *Música popular: Teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 111.
53. *Ibid.*, p. 35.
54. *Ibid.*, p. 61.
55. *Ibid.*, p. 73; João Máximo, op. cit., p. 11; José Ramos Tinhorão, “A vida de Sinhô I — Nasceu o tom carioca que o samba não tem mais”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4^o Caderno, p. 4, 5 jul. 1964.
56. “Declarações: Club dos Cafajestes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 3 jun. 1911.
57. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 35.
58. “Congresso dos Boêmios”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 20 dez. 1913.

59. Para o perfil biográfico do violonista, José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa, *João Pernambuco: Arte de um povo* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982).

60. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 19; Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 22; Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogum bexiguento*, op. cit., p. 28.

3. A ROLINHA CAIU NO LAÇO

1. Depoimento de João da Baiana ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 58. Uma boa descrição dos anúncios dos circos feitos pelos palhaços nas ruas está em Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro: Conquista, 1957, v. 3, pp. 491-4.

2. As atrações do Circo Spinelli foram recuperadas nos anúncios dos jornais de época, a exemplo dos publicados no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 6, 19 nov; p. 6, 10 dez, 1903) e *O Imparcial* (Rio de Janeiro, p. 14, 27 jun. 1914; p. 8, 16 jul. 1914), entre outros.

3. “Licença negada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 3 mar. 1903).

4. “Santos Dumont”, de Eduardo das Neves, com interpretação do autor e a Banda da Casa Edison, disco Odeon 40069 (1904-7).

5. Os trechos das letras de “Perdão, Emília” e “Meu cafuné” foram extraídos da *Lyra popular brasileira completa e escolhida coleção de modinhas, recitativos e lundús, duetos, canções e poesias*, organizada por José Vieira Pontes (6. ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1927). Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02053000#page/438/mode/1up>. Acesso em: 7 dez. 2015.

6. Os dados biográficos de Eduardo das Neves e as anotações de suas punições estão em Jota Efegê, *Figuras e coisas da música popular brasileira* (Rio de Janeiro: Funarte, 1980. v. 2), pp. 158-60, 176-9.

7. O anúncio de *O cantor de modinhas brasileiras* foi colhido em *O Paiz* (Rio de Janeiro, p. 6, 9 abr. 1899). O do *Trovador da malandragem*, no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 5, 18 set. 1902). Para um estudo sobre a editora Quaresma, ver Alessandra El Far, “A disseminação do livro popular nas últimas duas décadas do século XIX e a trajetória editorial de Pedro Quaresma, proprietário da Livraria do Povo”. Texto apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Disponível em: <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/alessandraelfar.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.

8. Para a história da gravadora pioneira, ver Humberto M. Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo* (Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002), que inclui 9 CDs de músicas e imagens.

9. “Isto é bom”, lundu de Xisto Bahia, interpretado por Bahiano, disco Odeon 1031 (1902-1904).

10. Para os respectivos perfis biográficos, conferir os verbetes “Cadete” (pp. 125-6), “Nozinho” (p. 542) e “Mario Pinheiro” (p. 610) na *Enciclopédia da música brasileira: Erudita, folclórica popular*. 2. v. São Paulo: Art Editora, 1977.

11. Jota Efegê, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, op. cit. v. 1, p. 159.

12. Depoimento de João da Baiana ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 58.

13. *Ibid.*, p. 56.

14. *Ibid.*, p. 60.

15. *Ibid.*, p. 64.

16. *Ibid.*, pp. 58-9.

17. *Ibid.*, p. 59.

18. Haroldo Costa, *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000, p. 31; André Diniz, *Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 30. Carlos Sandroni, *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan; Unesco, 2006, p. 46.
19. J. Bocó, “Crônica”. *O Malho*, Rio de Janeiro, p. 4, 13 out. 1906.
20. “Festa da Penha”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 2 out. 1908; “A Penha”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 3 out. 1908.
21. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 9 out. 1909.
22. *Código Penal dos Estados Unidos do Brasil*, 11 out. 1890. Capítulo XIII, “Dos vadios e capoeiras”, artigos 399 a 404.
23. Depoimento de João da Baiana ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 57.
24. Ibid.
25. Ibid.
26. Ver, a esse respeito, Maria Clementina Pereira Cunha, *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*: Campinas, Ed. da Unicamp, 2015; e Nelson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e Objetos celebrados — Rio de Janeiro, 1929-1949*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2001.
27. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 18.
28. Para uma panorâmica sobre a situação das salas de exibição da época, ver Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, 1976). Para informações gerais sobre o Cinematógrafo Rio Branco, “Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro”. Página eletrônica. Disponível em <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=140&cdP=5>>. Acesso em: 7 dez. 2015. Sobre Paulino do Sacramento, conferir verbete específico em Biagio Baccarin, op. cit., pp. 681-2.
29. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 18-9.
30. “Palcos e salões”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 3 dez. 1912.
31. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 12, 26 nov. 1912.
32. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 18-9.
33. Ibid., p. 18.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Henrique Cazes, op. cit., p. 52.
37. “Teatros, Sports, Sociais — Várias notícias nacionais e estrangeiras”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 29 nov. 1912.
38. “Palcos e cinemas”. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 4, 5 dez. 1912.
39. Ibid., p. 5, 8 dez. 1912.
40. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 19.
41. Ibid., pp. 13-4.
42. Ibid., p. 15.
43. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 29.
44. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 16.
45. Ibid.
46. Carlos Calado, *Pixinguinha*. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 7. Coleção Folha Raízes da Música Brasileira, v. 4.
47. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 36-7.

48. Ibid.
49. “Anúncios”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 3 mar. 1912, e p. 6, 19 nov. 1914.
50. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 36-7.
51. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 73-95.
52. José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa, op. cit., p. 21.
53. “Cabocla de Caxangá”, de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Bahiano, Eduardo das Neves e Grupo da Casa Edison, disco Odeon 120521 (1912-5). Sobre o sucesso e a autoria da música, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., pp. 37-8.
54. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 36-8; José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa, op. cit., pp. 26-7; Luiza Maria Braga Martins, *Os Oito Batutas: História e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014, pp. 13-4.
55. José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa, op. cit., p. 26.
56. “O Grupo de Caxangá”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 23 fev. 1914.
57. José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa, op. cit., p. 26.
58. “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Eduardo das Neves, disco Odeon 120911 (1912-4).
59. Para o perfil do empresário, ver William de S. N. Martins, “Paschoal Segreto: Ministro das diversões do Rio de Janeiro” (*Cidade Nova*, Rio de Janeiro, n. 1, 2007).
60. “Artes e artistas — São José”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 abr. 1916.
61. “Artes e artistas — São José — Uma novidade”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 6, 18 abr. 1916.
62. Ibid.
63. Almirante, *No tempo de Noel Rosa: O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. São Paulo: Sonora, 2013, p. 18.
64. Anúncio publicado no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 8, 5 jan. 1910).
65. “Coisas que estão na moda”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 19 fev. 1917.
66. Ibid.
67. M. Benício, “São João — Viva o nosso padroeiro”. *O Fluminense*, Niterói, p. 1, 24 jun. 1917.
68. Eustórgio Wanderlei, “Brinquedos e cantos infantis”. *Almanaque Tico-Tico para 1911*, Rio de Janeiro, 1911, pp. 45-6.

4. TOMARA QUE TU APANHES

1. O encontro foi narrado por Francisco Guimarães (Vagalume), na seção “Carnaval”, do *Jornal do Brasil*, em 8 de janeiro de 1917, p. 10.
2. Para o perfil biográfico de Vagalume, conferir o verbete específico em Biagio Baccarin, op. cit., pp. 775-6. Sobre Peru dos Pés Frios, ver Jota Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982), pp. 35-7.
3. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., pp. 97-9; Ary Vasconcelos, *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964, 2 v., p. 1916.
4. “Carnaval”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 8 jan. 1917.
5. O estudo clássico sobre o gênero é o livro de Jota Efegê *Maxixe: A dança excomungada* (Rio de Janeiro: Conquista, 1974).
6. Ver nota 4.
7. “Pelo telefone”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 4, 3 nov. 1916.
8. Flávio Silva, “Pelo telefone, e a história do samba”. *Revista Cultura*, Brasília, ano 8, n. 20, jan./jun. 1978. Disponível em: <www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/pelo-telefone-e-historia-

do-samba>. Acesso em: 8 dez. 2015. Ver também Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., pp. 53-4; Jorge Caldeira, *A construção do samba* (São Paulo: Mameluco, 2007), pp. 11-24.

9. “Pelo telefone”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 jan. 1917.
10. Ibid.
11. “A festa de ontem na avenida”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 21 jan. 1917.
12. “Pelo telefone”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 27 jan. 1917.
13. “Pelo telefone”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 6, 31 jan. 1917.
14. José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013, p. 144. Cícero Sandroni, *Feitiço decente*, op. cit., pp. 120-32.
15. “Pelo telefone”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 27 jan. 1917.
16. “Pelo telefone”, de E. Santos (Donga), interpretada pela Banda Odeon, disco Odeon 121313. “Pelo telefone”, com Bahiano e coro, disco Odeon 121322.
17. José Adriano Fenerick, op. cit., pp. 158-60; Ernani Maller, “O disco no Brasil e suas implicações no samba”. Disponível em: <www.artigonal.com/cronicas-artigos/o-disco-no-brasil-e-suas-implicacoes-no-samba-4994039.html>. Acesso em: 7 dez. 2015.
18. Ibid.; ibid.
19. “Alguns sambas foram gravados antes de ‘Pelo telefone’”. *História do samba. Rio de Janeiro: Globo, 1997*, fascículo 1, p. 1.
20. Jorge Caldeira, op. cit., p. 18.
21. “Três pancadas no S. José”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 2 fev. 1917; “Pingos e respingos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 4 fev. 1917.
22. Almirante, op. cit., pp. 43-4.
23. “O conflito do Palace Club”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 29 out. 1916; “Os escândalos da jogatina”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 31 out. 1916.
24. *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 out. 1916.
25. “O jogo é franco!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 maio 1913.
26. “Depois da bacanal”. *ABC*, Rio de Janeiro, p. 6, 24 fev. 1917.
27. Roberto Moura, op. cit., p. 121. Ary Vasconcelos, op. cit., p. 20. Jorge Caldeira, op. cit., p. 14. Muniz Sodré, op. cit., pp. 69-76.
28. “Fala gente!...”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 4 fev. 1917.
29. Ibid.
30. “Uma carta do Mauro”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 6, 15 fev. 1917.
31. “Donga recusa-se a travar polêmica com Almirante por causa de ‘Pelo telefone’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 18 abr. 1969.
32. “Almirante afirma que Donga se apropriou do primeiro samba enganando parceiros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 17 abr. 1969; Júlio Hungria, “‘Pelo telefone’, um samba e muitos autores”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 14 jun. 1969; José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral, “‘Pelo telefone’ deu nome a Donga, mas muitos nomes entraram na mesma linha”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 3, 5 jan. 1962. A polêmica recrudescceu quando Almirante concedeu entrevista ao pesquisador Ary Vasconcelos, publicada na revista *Música e Letra*. Almirante também eternizou a polêmica no livro *No tempo de Noel Rosa*, op. cit., pp. 39-54.
33. “Donga responde a Almirante afirmando que é o autor do samba ‘Pelo telefone’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 4 jun. 1969.
34. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 8 mar. 1917.
35. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 fev. 1917.
36. Almirante, op. cit., pp. 46-7.
37. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 11 fev. 1917.
38. Almirante, op. cit., p. 46; Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 40.

39. Para o local dos ensaios, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 9, 12 fev. 1917). Para o anúncio do perfume Kananga do Japão, *O Globo* (Rio de Janeiro, p. 3, 12 mar. 1878).
40. Carlos Heitor Cony, “Dercy”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 jul. 2008.
41. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 15 jan. 1916.
42. “Kananga do Japão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 23 jan. 1916.
43. Anúncio publicado no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 8, 3 abr. 1915; p. 14, 31 dez. 1914).
44. “O malhador”, de Donga e Mauro de Almeida, interpretado por Bahiano e coro, disco Odeon 121442.
45. “O malhador”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 4, 11 jan. 1918.
46. “Quem são eles?”, de Sinhô, interpretada por Bahiano, disco Odeon 121445.
47. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., p. 110.
48. Sérgio Cabral, “Sinhô (II)”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 ago. 1962; José Ramos Tinhorão, “Sinhô: da polêmica ao apogeu”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4^o Caderno, p. 4, 23 out. 1966; José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., pp. 118-9; Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 30-1.
49. Edigar de Alencar, *ibid.*, pp. 31 e 73.
50. “Nota carnavalesca”. *O Malho*, Rio de Janeiro, p. 6, 9 fev. 1918.
51. “Ela lá e eu aqui! — E a Justiça quebrou o concerto — A primeira diligência sobre direitos autorais feita depois da vigência do Código Civil”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 10 mar. 1918.
52. *Ibid.*
53. *Código Civil dos Estados Unidos do Brasil*, Lei nº 3071, de 1^o de janeiro de 1916.
54. “Notas e informações”. *A Razão*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 ago. 1918.
55. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 22.
56. “Fica calmo que aparece...”, partitura, samba de Ernesto dos Santos. Acervo de Alexandre Dias.
57. “Quem são eles?”, de Sinhô, interpretado por Bahiano e coro, disco Odeon 121445.

5. DA PRAÇA ONZE A PARIS

1. *Anuário Administrativo, Agrícola, Profissional, Mercantil e Industrial da República dos Estados Unidos do Brasil*, v. 1, Distrito Federal, 1916, p. 1320. A informação de que no andar térreo do imóvel funcionava uma marcenaria é confirmada por Bucy Moreira, em entrevista a Francisco Duarte, citada por Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar do Estácio: De 1928 a 1931* (Rio de Janeiro: IMS, 2010), p. 149.
2. A descrição do prédio foi feita com base na fotografia publicada em “Um candomblé municipal: Até engenheiros da prefeitura gostam da macumba” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 25 abr. 1928).
3. Nei Lopes, op. cit., verbete “Assumano”, p. 79. Para mais informações sobre o personagem, Juliana Barreto Farias, “Assumano Mina do Brasil: Personagens e Áfricas ocultas, 1892-1927”, em Juliana Barreto Farias, Flávio Gomes e Carlos Eugênio Líbano Soares, *No labirinto das nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX* (Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005), pp. 265-97.
4. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 41.
5. Jota Efegê. “Mistérios da mandinga”, *Crítica*, Rio de Janeiro, p. 6. 18 jan. 1929.
6. *Ibid.*; Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 41.

7. Brasil Gerson, op. cit., pp. 191-6.
8. Ibid.
9. Anúncio de J. L. Sattamini publicado no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 2, 28 jun. 1901).
10. Juliana Barreto Farias, “Cultura, identidade e religião afro-brasileiras na cidade do Rio de Janeiro (1870-1930): Cenários e personagens”. In: X Encontro Regional de História, 2002, Rio de Janeiro. *Anais do X Encontro Regional de História — ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002; Jota Efege, “Mistérios da mandinga”, op. cit.; “Um candomblé municipal: Até engenheiros da prefeitura gostam da macumba”. *Gazeta de Notícias*, 25 abr. 1928; Brasil Gerson, op. cit., p. 195; Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 42; Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar do Estácio*, op. cit., p. 149.
11. Roberto Moura, op. cit., pp. 102-3.
12. Ibid., p. 102; Nelson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados — Rio de Janeiro, 1928-1949*, op. cit., pp. 47-8.
13. Beatriz Coelho Silva, *Negros e judeus na praça Onze: A história que não ficou na memória*. Rio de Janeiro: Bookstart, 2015; Samuel Malamud, *Recordando a praça Onze*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.
14. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 42.
15. José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., p. 114.
16. “Ecos do Carnaval: Os sambas deste ano”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 11 mar. 1919.
17. Ibid.
18. “Confessa meu bem”, de Sinhô, por Eduardo das Neves, disco Odeon 121528.
19. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., v. 1, pp. 113-4.
20. Vasco Mariz, op. cit., p. 70; Jota Efege, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1, op. cit., p. 132; Ary Vasconcelos, op. cit., p. 68; Biagio Baccarin, op. cit., verbete “Sinhô”, p. 719.
21. José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., p. 118.
22. José Adriano Fenerick, op. cit., pp. 145-6.
23. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 39-45; Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., v. 1, pp. 117-9; Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., pp. 56-7.
24. Ibid.
25. “Geni”, interpretada por Eduardo das Neves, disco Odeon 121179.
26. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 68-9.
27. “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1920, p. 9.
28. A revista *Pé de anjo* estreou em 28 de abril de 1920 e permaneceu em cartaz até 26 de julho; depois retornou em agosto e setembro, novamente em outubro e, em novembro e dezembro, no Teatro Lírico. Salviano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado!: Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 201.
29. Francisco Guimarães (Vagalume), op. cit., pp. 56-7; Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 65-6.
30. Salviano Cavalcanti de Paiva, op. cit., pp. 203-4.
31. Paulo Donadio, “Tem rei no mar”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 34, jul. 2008. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tem-rei-no-mar>. Acesso em: 7 dez. 2015.
32. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 47-8.
33. Ibid.
34. Ibid., pp. 104-5.
35. “O pé de anjo”, marcha carnavalesca de J. B. da Silva, com Francisco Alves e o Grupo dos Africanos, Disco Popular 1008; “Fala, meu louro”, samba de J. B. da Silva com Francisco Alves e o

Grupo dos Africanos, Disco Popular 1009; “Alivia estes olhos”, samba de J. B. da Silva com Francisco Alves e o Grupo dos Africanos, Disco Popular 1010.

36. Ary Vasconcelos, op. cit., pp. 147-53; Ronaldo Conde Aguiar, *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, pp. 25-30; Walter Teixeira Alves, *Discografia de Francisco Alves*. São Paulo: Lebasponete, 1988, pp. 9-13.

37. José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., pp. 117-38.

38. “A canção carnavalesca — Sinhô, o rei do samba carioca”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 7 fev. 1921.

39. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 55.

40. “Os nossos morros estão a exigir a atenção dos que se interessam pela saúde pública e pela estética da cidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 nov. 1922.

41. “Caneca de couro”, maxixe de Sinhô, com Fernando, disco Odeon 122783.

42. Vasco Mariz, op. cit., p. 77.

43. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 61-2.

44. *Ibid.*

45. “A pombinha”, de Donga e Pixinguinha, com Baiano, disco Odeon 121533.

46. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 41-2.

47. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 21-2; Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 44-5; Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogum bexiguento*, op. cit., p. 38.

48. Anúncios do Cine Palais, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 14, 15 jul. 1914; p. 14, 30 jun. 1918; p. 10, 1 set. 1918).

49. Anúncios do Cine Palais, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 10, 18 e 29 fev. 1914).

50. Anúncio do Cine Palais, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 10, 12 dez. 1918).

51. Anúncio do Cine Palais, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 12, 7 abr. 1919).

52. Anúncio do Cine Palais, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 8, 23 dez. 1918).

53. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 44.

54. Esta é a formação que consta no depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 21 e 47. Em Biagio Baccarin, op. cit., no verbete “Oito Batutas” (pp. 565-6), o responsável pela bandola e reco-reco chamava-se Luís de Oliveira e teria morrido logo após a estreia no Palais, sendo substituído por João Tomás. Em *O Paiz* (Rio de Janeiro, p. 4, 15 out. 1919), o músico é referido como Luís Silva.

55. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 45.

56. Anúncio do Cine Palais, *O Paiz* (Rio de Janeiro, p. 10, 7 abr. 1919).

57. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 45.

58. *Ibid.*, pp. 45-6.

59. Depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 22-3.

60. Segundo Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 49, as seis músicas (aqui com as numerações que constam no acervo do Instituto Moreira Salles) seriam: “Os Oito Batutas” (Pixinguinha), disco Odeon 121610; “Fica calmo que aparece” (Donga), disco Odeon 121611; “Agonia lenta” (B. Benencase), disco Odeon 121612; “Os dois que se gostam” (Pixinguinha), disco Odeon 121613; “Nostalgia ao luar” (Pixinguinha), disco Odeon 121614; e “Os escoteiros” (Donga), disco Odeon 121615.

61. Sérgio Cabral, *ibid.*, p. 38.

62. “Dominante”, com o Bloco dos Parafusos, disco Odeon 121132; “Morro da Favela”, com o Grupo do Pixinguinha, disco Odeon 121324; “Morro do Pinto”, com o Grupo do Pixinguinha, disco Odeon 121325; e “Sofres porque queres”, com o Choro Pixinguinha, disco Odeon 121364. Henrique

Cazes, op. cit., p. 52, põe dúvidas sobre a autoria em pelo menos duas delas, “Morro do Pinto” e “Morro da Favela”. A referência a Otávio de Souza está no depoimento de Pixinguinha ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 22.

63. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 88-9.

64. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 52.

65. Izomar Lacerda, *Nós somos batutas: Uma antropologia do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. Florianópolis: CFCH-Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, p. 58. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

66. Ibid.

67. Ibid., p. 72.

68. “O préstito dos Tenentes”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 fev. 1921.

69. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 88-9.

70. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 63.

71. Sonia Maria Braucks Calazans Rodrigues, *Jararaca e Ratinho: A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, pp. 27-8; Sérgio Cabral, *ibid.*, p. 64.

72. “Os Oito Batutas”. *A Província*, Recife, p. 3, 6 jul. 1921.

73. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 65-6.

74. Izomar Lacerda, op. cit., p. 101.

75. O programa do “Festival Oito Batutas”, publicado originalmente em *A Noite*, foi reproduzido por Izomar Lacerda, op. cit., p. 106.

76. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 65-6.

77. Biagio Baccarin, op. cit., verbete “Duque”, p. 242.

78. Conforme citado por Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 71.

79. Sérgio Cabral, *ibid.*, p. 72.

80. *História da música popular brasileira*, v. 2, *Pixinguinha*, p. 7.

81. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 78-9.

82. Benjamin Costallat, “Os Oito Batutas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 22 jan. 1922.

83. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 90.

6. O REI DO SAMBA

1. “O domingo dos barraqueiros, na Penha”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 nov. 1921; “Fala baixo”, samba de Sinhô, com a Banda da Fábrica Popular, Disco Popular 1022; José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., pp. 121-7.

2. “Festa da Penha: O domingo dos barraqueiros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 9 nov. 1921; “Festa da Penha — Em benefício da Pro-Matre e do Instituto de Proteção à Infância”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 13 nov. 1921.

3. Ibid.; *ibid.*

4. Ibid.; *ibid.*

5. Anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, p. 4, 9 ago. 1921).

6. Anúncio publicado em *O Malho* (Rio de Janeiro, p. 16, 17 fev. 1917).

7. “Na Penha — Uma festa em benefício da Pro-Matre e do Instituto de Proteção à Infância”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 16 nov. 1921.

8. “Esta nega qué me dá”, samba de José Luiz de Moraes, com o grupo do Moringa, disco Odeon 121958.

9. “Quem vem atrás fecha a porta”, samba carnavalesco de Caninha, com Bahiano e Izaltina, disco Odeon 121729.

10. Para o perfil biográfico de Caninha, ver Ary Vasconcelos, op. cit., pp. 58-62; verbete “Caninha”, em Biagio Baccarin, op. cit., p. 140. Ver também Sérgio Cabral, “Morre com Caninha um pouco da história do samba” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 22 jun. 1961).
11. Ibid.; ibid.
12. Ary Vasconcelos, op. cit., p. 59.
13. Ver nota 10.
14. José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., p. 126.
15. “Marchas e sambas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 25 jan. 1923; “Músicas carnavalescas”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 8, 8 fev. 1929.
16. José Ramos Tinhorão, em *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., p. 127, atribui os versos a Carlos Bittencourt; Sérgio Cabral, em “Morre com Caninha um pouco da história do samba” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 22 jun. 1961), ao próprio Caninha.
17. Ver nota anterior.
18. *Le Petit Parisien*, Paris, p. 1, 11 fev. 1922.
19. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 77.
20. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., pp. 90-1.
21. “Dans les Dancings et Ailleurs”. *Le Gaulois*, Paris, p. 4, 12 fev. 1922.
22. “Les Batutas”. *Le Matin*, Paris, p. 5, 13 fev. 1922.
23. *Le Petit Parisien*, Paris, p. 6, 14 fev. 1922.
24. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 72; depoimento de João da Baiana ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 63.
25. Sérgio Cabral, ibid., p. 77.
26. Descrição baseada em foto publicada por Sérgio Cabral, ibid., p. 85.
27. Sérgio Cabral, ibid., p. 77.
28. Depoimento de Donga ao MIS, transcrito em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., p. 91.
29. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 82.
30. Ibid., p. 80.
31. Ibid., p. 81.
32. Henrique Cazes, op. cit., pp. 58-60.
33. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 80.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. “Sai da raia”, marcha de Sinhô, com Bahiano e coro, disco Odeon 122492.
37. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., p. 133.
38. Franklin Martins, *Quem foi que inventou o Brasil?: A música popular conta a história da República*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, v. 1, p. 79.
39. Ibid.
40. Ibid.
41. Ibid., pp. 79-82.
42. Ibid.
43. Sérgio Cabral, “Estão provocando!”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 18 fev. 1922.
44. *Careta*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1922.
45. Walter Costa Porto, *O voto no Brasil: Da Colônia à 6a República*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, pp. 178-9.
46. Franklin Martins, op. cit., p. 80.
47. Para a informação de que Sinhô se escondeu na casa da mãe, ver Ary Vasconcelos, op. cit., p. 68; e verbete “Sinhô” em Biagio Baccarin, op. cit., p. 719.

7. O ENTERRADO VIVO

1. Para os detalhes da chegada do *Lutetia* ao Rio de Janeiro, ver “O regresso de Santos Dumont da Europa” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 ago. 1922); e “A chegada do glorioso criador da aviação” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 3, 15 ago. 1922).

2. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogum bexiguento*, op. cit., p. 66.

3. “A música regional brasileira no Velho Mundo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 6, 14 ago. 1922.

4. “Vinte minutos na rua do Ouvidor”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 ago. 1922. A citação é uma paráfrase do texto original, que atribuiu aos entrevistados um discurso empolado, que não era próprio da fala popular.

5. “Duque e os Oito Batutas — Uma visita à *Gazeta*”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 16 ago. 1922.

6. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 80.

7. Hermes Fontes, “A modinha brasileira”. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1922.

8. “Consórcio desarmonioso”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4, 22 abr. 1922.

9. Para a discussão sobre o “tipicamente brasileiro” no cenário da fixação e consolidação do samba moderno, José Adriano Fenerick, op. cit., pp. 29-50.

10. A melhor e mais completa reconstituição da turnê dos Oito Batutas pela Argentina foi feita por Luís Fernando Hering Coelho, com base em fontes primárias, em *Os músicos transeuntes: De palavras e coisas em torno de uns Batutas* (Florianópolis: CFCH-Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Tese [Doutorado em Antropologia Social]).

11. *La Nación*, Buenos Aires, 7 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, *ibid.*, p. 28.

12. “Casas para o verão”, anúncio classificado publicado no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 21, 27 nov. 1925).

13. *Última Hora*, 7 dez. 1922. Para os detalhes do contrato, ver carta de Paschoal Segreto ao cônsul brasileiro em Buenos Aires em Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 16-8.

14. A formação citada aqui difere um pouco daquela fornecida por Sérgio Cabral em *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 89. O autor, aqui, preferiu considerar a lista montada por Luís Fernando Hering Coelho baseado nos arquivos do Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos com a lista dos passageiros que desembarcaram do *Duca d’Aosta* em 7 de dezembro de 1922.

15. *La Nación*, 8 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 39.

16. *La Nación*, 8 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 31.

17. *Crítica*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 39.

18. *La Nación*, Buenos Aires, 8 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 32.

19. *Última Hora*, 8 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 39.

20. Para a atuação ao lado de Os Guanabarinós, *La Nación*, 13 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 42. Para a informação sobre Evan Stachino, anúncio do Cine-Teatro Rialto, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 12, 9 set. 1922).

21. *Crítica*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 51. Sobre Chabelska, ver Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance* (Middleton: Wesleyan University Press, 2005), p. 74. Sobre Galantha, ver Enrique Honorio Destaville, *Esmée Bulnes: Maestra incansable* (Buenos Aires: Balletin Dance, 2010), p. 31.

22. *Última Hora*, 21 dez. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 51.

23. Carta de José Segreto ao cônsul brasileiro Alcindo Santos Silva, 14 abr. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 16.

24. Ibid.

25. Ibid.

26. Carta de Alcino Santos Silva a José Segreto, 26 de abril de 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 18.

27. Para a descrição do Eden Park, Rafael Oscar Ielpi, *Rosario, del 900 a la “década infame”* (v. 4. Rosario: Homo Sapiens, 2005), p. 158. Para o valor do ingresso, *La Capital*, 4 jan. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 57. Para o perfil de Rowland, ver Henry T. Sampson, *Black in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows* (v. 1. Lanham: Scarecrow, 2013), pp. 205-6.

28. *La Capital*, 4 e 14 jan. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 59.

29. *La Voz del Interior*. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 67.

30. *El Pueblo*, 4 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 70-1.

31. *El Día*, 20 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 80.

32. *Última Hora*, 17 fev. Citado por 1923, Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 79.

33. *El Pueblo*, 15 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 76.

34. *El Pueblo*, 21 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 83-4.

35. *El Pueblo*, 22 fev. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 84-5.

36. *El Pueblo*, 24 fev. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 89-90.

37. *El Pueblo*, 25 fev. 1922. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 91.

38. Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 89.

39. *El Argentino*, 23 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 87.

40. *El Argentino*, 25 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 90.

41. *El Día*, 23 fev. 1923. Citado por Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 87.

42. Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., pp. 94-6. Em 1944, o selo Revivendo relançou os vinte fonogramas em um único CD (RVCD 064). As fichas dos discos estão na p. 293 da tese citada.

43. Luís Fernando Hering Coelho, op. cit., p. 101.

44. Na transcrição do depoimento de Donga para o MIS publicada em Antônio Barroso Fernandes, op. cit., o trecho que fala de “questões de comércio” foi suprimido na edição final. A transcrição citada aqui acompanha Izomar Lacerda, op. cit., p. 163.

8. SAMBAS E PASSARINHOS

1. “Deixaram o Sinhô desarmado!”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 fev. 1926.

2. “O violão do Sinhô”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 24 fev. 1926.

3. “Deixaram o Sinhô desarmado!”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 fev. 1926.

4. Ver notas 1, 2 e 3.

5. Ary Vasconcelos, op. cit., p. 70.

6. “Sinhô, o violão e a sua obra”. *Weco*, Rio de Janeiro, pp. 19-20, jan. 1929. Citado por Luís Antônio Giron, *Mario Reis: O fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 50-1.

7. “Digna de um samba: Sinhô, o popularíssimo compositor, furtado no seu violão”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 24 fev. 1926; “Novamente na posse de seu pinho”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 24 fev. 1926; “O violão do Sinhô”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 24 fev. 1926.

8. Ibid.; ibid.; ibid.

9. “Digna de um samba: Sinhô, o popularíssimo compositor, furtado no seu violão”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 24 fev. 1926.

10. “Novamente na posse de seu pinho”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 24 fev. 1926.

11. “O violão do Sinhô”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 24 fev. 1926.
12. “Amor sem dinheiro”, de Sinhô, cantada por Fernando, disco Odeon 122922. “Tem papagaio no poleiro”, partitura impressa. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs, [19--]. Acervo do Instituto Moreira Salles.
13. Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., pp. 142, 159 e 172.
14. Walter Teixeira Alves, op. cit., pp. 31-3. “Cassino maxixe” e “Ora, vejam só”, de Sinhô, com Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana, disco Odeon 123272 e 123273.
15. Ary Vasconcelos, op. cit., pp. 81-3.
16. Manuel Viotti, *Novo dicionário da gíria brasileira*. São Paulo: Universitária, 1945, p. 133; Gumercindo Saraiva, *A gíria brasileira: Dos marginais às classes de elite*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 45.
17. “Os Oito Cotubas”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 18 abr. 1923.
18. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., pp. 98-101.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, pp. 107-11.
21. “Jandira Aymoré”. *A Pátria*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1926. Citado por Orlando de Barros, *Corações De Chocolate: A história da companhia negra de revistas (1926-27)* (Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005).
22. O melhor estudo historiográfico a respeito da Companhia Negra de Revista, fundada por De Chocolate, é o livro de Orlando de Barros, citado na nota anterior.
23. Orlando de Barros, op. cit., pp. 68-115.
24. “Cristo nasceu na Bahia”, de Duque e Sebastião Cirino, foi gravada por Artur Castro, acompanhado da American Jazz-Band de Silvio de Souza, disco Odeon 123124.
25. Ver nota 23.
26. As críticas na imprensa foram citadas por Orlando de Barros, op. cit., pp. 68-115.
27. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 110.
28. Orlando de Barros, op. cit., p. 120.
29. *Ibid.*, p. 118.
30. *Ibid.*, p. 120.
31. *Ibid.*, pp. 105-15.
32. *Ibid.*, pp. 116-46.
33. *Ibid.*, p. 145.
34. *Ibid.*, pp. 148-58.
35. *Ibid.*, p. 134.
36. *Ibid.*, pp. 158-84.
37. Sérgio Cabral, *Pixinguinha: Vida e obra*, op. cit., p. 112.
38. Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., p. 111; Luís Antônio Giron, op. cit., pp. 37-8.
39. A descrição de Mário Reis foi baseada em Luís Antônio Giron, op. cit., pp. 27-39 e 53-5.
40. *Ibid.*, p. 38.
41. Ver nota 39.
42. Humberto M. Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, op. cit., p. 224.
43. Luís Antônio Giron, op. cit., pp. 11-25.
44. *Ibid.*, p. 19.
45. *Ibid.*, p. 84.
46. “Albertina” (marcha) e “Passarinho do má” (samba), de Duque, com Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana, disco Odeon 1001.

47. “Não quero saber mais dela”, de Sinhô, com Francisco Alves e Rosa Negra, disco Odeon 10100; “A favela vai abaixo”, de Sinhô, com Francisco Alves, disco Odeon 10096.
48. Luís Antônio Giron, op. cit., p. 57.
49. Ibid., pp. 62-3.
50. “Que vale a nota sem o carinho da mulher?”, de Sinhô, com Mário Reis, disco Odeon 10224.
51. “Carinhos de vovô”, de Sinhô, com Mário Reis, disco Odeon 10224.
52. A gravação de Vicente Celestino está no disco Odeon 10250 e a de Francisco Alves, no Parlophon 12830.
53. Citado por Luís Antônio Giron, op. cit., p. 73.
54. “Jura”, de Sinhô, interpretado por Mário Reis, disco Odeon 10278. Ver Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 92.
55. Citado por Luís Antônio Giron, op. cit., p. 82.
56. “Gosto que me enrosco”, de Sinhô, interpretado por Mário Reis, disco Odeon 10278.
57. “Olha ele, cuidado”, de Heitor dos Prazeres, com Alfredo Albuquerque, disco Parlophon 12915.
58. “Rei dos meus sambas”, de Heitor dos Prazeres, partitura impressa. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [19--]. Acervo do Instituto Moreira Salles.
59. Para a gravação de “Rei dos meus sambas” e a indenização paga a Heitor dos Prazeres, ver Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit. pp. 70-1.

9. BUM BUM PATICUMBUM PRUGURUDUM

1. Cláudia Matos, *Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 202.
2. João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: Uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica; Ed. UnB, 1990, p. 84.
3. Processo 70.8665, 11 de outubro de 1928, Arquivo Nacional.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Orestes Barbosa, *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 1993, pp. 25-6.
9. Processo 70.8665, 11 de outubro de 1928, Arquivo Nacional.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Myrian Sepúlveda dos Santos, “Os porões da República: A colônia correcional de Dois Rios entre 1908 e 1930”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, jul./dez. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/topoi/v7n13/2237-101X-topoi-7-13-00445.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.
13. Processo 70.8665, 11 de outubro de 1928, Arquivo Nacional.
14. Ibid.
15. Maria Thereza Mello Soares, *São Ismael do Estácio: O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, pp. 7-10.
16. Ibid.
17. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, *Ismael Silva: Samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, pp. 77-8.
18. Maria Thereza Mello Soares, op. cit., p. 9.

19. Arthur de Oliveira Filho (Org.), *Bicho Novo, Carlos Cachaca. Ismael Silva: Pioneiros do samba*. Rio de Janeiro: MIS, 2002, pp. 153-4; Maria Thereza Mello Soares, op. cit., pp. 7-10; Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, op. cit., pp. 78-9; Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974, pp. 239-45.
20. Parafraaseado de trechos das obras citadas na nota anterior.
21. Idem.
22. Arthur de Oliveira Filho, op. cit., p. 157.
23. “A alegria que o tempo levou”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 20 jan. 1972; Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar no Estácio*, op. cit., pp. 178-83.
24. Antônio Teixeira Júnior, “Deixa Falar, primeiro recado do samba”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Grandes Reportagens, p. 1, 9 fev. 1970; Roberto Moura, op. cit., p. 72; Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar no Estácio*, op. cit., pp. 69-71.
25. Conferir verbete “Batucada”, em Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, op. cit., pp. 39-40. Para a descrição do samba-duro, ver também Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., pp. 32-3.
26. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 256.
27. Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar no Estácio*, op. cit., pp. 52-3; Jairo Severiano, *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2013, pp. 118-25; João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 138. Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, op. cit., pp. 133-5. Maurício Barros de Castro, *Zicartola*, Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 48.
28. Bernardo Vilhena e Maurício Barros de Castro, *Estácio: Vida e obras*. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013.
29. O conceito de “paradigma do Estácio” foi tomado emprestado de Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, op. cit. Sobre Mano Rubem, conferir o verbete respectivo em Biagio Baccarin, op. cit., p. 445, e Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 35.
30. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 248. “A malandragem”, Francisco Alves com a Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana, disco Odeon 10113.
31. Walter Teixeira Alves, op. cit., pp. 35-44.
32. “Me faz carinhos”, Francisco Alves com a Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana, disco Odeon 10100.
33. As frases, expressões e movimentos corporais de Ismael Silva foram reconstituídos e editados a partir de fontes escritas e audiovisuais que se complementam: Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 242, e as entrevistas de Ismael reproduzidas em programas como *Arquivo N*, da GloboNews (disponível em: <www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y>) e *mpb Especial*, da TV Cultura (disponível em: <www.youtube.com/watch?v=fCvhR5Gg20Q>).
34. Maria Thereza Mello Soares, op. cit., pp. 12-3; Jairo Severiano, *Uma história da música popular brasileira*, op. cit., pp. 119-20; Sérgio Cabral, op. cit., pp. 41-2.
35. Francisco Duarte, “Carnaval, primeiro grito: Vida e morte do Deixa Falar, o bloco que deixou escola”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10, 12 fev. 1979.
36. Antônio Teixeira Júnior, “Deixa Falar, primeiro recado do samba”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1970.
37. Francisco Duarte, “Carnaval, primeiro grito: Vida e morte do Deixa Falar, o bloco que deixou escola”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1979; Maria Thereza Mello Soares, op. cit., p. 99.
38. Ibid.; ibid.
39. Ibid.; ibid.
40. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 248.
41. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 325.

42. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 255.
43. Ibid., pp. 253-4.
44. Conferir o excelente estudo de Rafael Galante, *Da cupóia da cuíca: A diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro* (São Paulo: FFLCH-USP, 2015. Dissertação [Mestrado em História Social]). Ver também o verbete “Cuíca” em Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, op. cit., p. 85.
45. “Deixa Falar”. *Crítica*, Rio de Janeiro p. 5, 4 fev. 1930.
46. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 240.
47. Ibid.
48. Jota Efegê, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, op. cit., v. 1, p. 175.
49. “Bola! Bola! Bola... Preta!”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 22 fev. 1925.
50. Anúncio da Bola Preta publicado em *A Manhã* (Rio de Janeiro, p. 4, 26 fev. 1927).
51. “Pródromos da folia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 12, 5 jan. 1927.
52. “Nós eles?...”, anúncio publicado no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, p. 14, 6 mar. 1920).
53. “Bloco Deixa Falar: A sua inauguração sábado último”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 16, 13 fev. 1924.
54. Jota Efegê, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, op. cit., v. 1, p. 174.
55. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 241.
56. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, op. cit., p. 82.

10. OUTRAS TIAS, OUTROS QUINTAIS: OUTROS SAMBAS

1. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., p. 27.
2. “Esquema Carioca: Cartola”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 18, 20 jul. 1974.
3. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., pp. 22-9; depoimento de Cartola ao MIS, realizado em 3 de março de 1967 (Acervo Jairo Severiano).
4. Ibid.; id.
5. Ibid.; id.
6. Ibid.; id.
7. Ibid.; id.
8. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 7, 9 fev. 1918.
9. “Esquema Carioca: Cartola”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 18, 20 jul. 1974.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 11-30; Nilcemar Nogueira (Org.), op. cit., pp. 132-3.
13. Renato Lemos, *Inventores do Carnaval*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2015, pp. 116-20; Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 11-30.
14. “Esquema Carioca: Cartola”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 18, 20 jul. 1974.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 11-30; Marília T. Barboza da Silva e Artur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., pp. 32-6.
20. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 5 mar. 1916.

21. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 26-30 e 59-60.
22. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., p. 46.
23. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 26-30.
24. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 27-39.
25. Depoimento de Cartola ao MIS, realizado em 3 de março de 1967 (Acervo Jairo Severiano).
26. Id.
27. Marília T. Barboza da Silva e Artur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., p. 37.
28. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela: Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 43; Luiz Antônio Simas, op. cit., pp. 35-6.
29. Ibid.; ibid.
30. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 41.
31. Ibid., pp. 37-8.
32. Luiz Antônio Simas, op. cit., pp. 26-30; Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., pp. 39-40.
33. Ibid.; ibid.
34. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 46.
35. Luiz Antônio Simas, op. cit., p. 31; Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 40.
36. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 41.
37. Ibid., p. 42.
38. Ibid., p. 43.
39. Ibid.
40. Ibid., p. 44.
41. A data de fundação dos Arengueiros foi informada pelo jornal *Crítica* (Rio de Janeiro, p. 6, 4 jan. 1929).
42. Nilcemar Nogueira, op. cit., p. 133.
43. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., p. 39.
44. “Esquema Carioca: Cartola”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 18, 20 jul. 1974; Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., pp. 28 e 31-2.
45. “Esquema Carioca: Cartola”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 18, 20 jul. 1974.
46. *Crítica*, Rio de Janeiro, p. 6, 4 jan. 1928.
47. “Eu quero é nota”, samba de Artur Faria, com Francisco Alves, disco Odeon 10190, 1928.
48. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., p. 36.
49. Ibid., p. 37.
50. Ibid.
51. Ibid., pp. 37-8.
52. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 200.
53. Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola: Os tempos idos*, op. cit., pp. 37-8.
54. Ibid.
55. Ibid., p. 39.
56. Ibid., p. 41.
57. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Mangueira adota oficialmente 1928 como o ano de fundação, o que faria dela a primeira escola de samba a ser criada, antes mesmo da Deixa Falar, do

Estácio. Sérgio Cabral, contudo, em *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Fontana, 1974), defende o ano de 1929 como a data correta, baseado em correspondências custodiadas no arquivo de Almirante.

58. Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho, op. cit., p. 33.
59. Ibid., p. 34.
60. Depoimento de Cartola ao MIS, realizado em 3 de março de 1967 (Acervo Jairo Severiano).
61. Id.
62. “Estrela d’Alva”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 14 fev. 1928.
63. *A Nação*, Rio de Janeiro, p. 7, 1 mar. 1935.
64. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 55.
65. Ibid.
66. *História das escolas de samba*, fascículo 2. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, [1975], p. 20.
67. Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 55.

11. VOU MUDAR MINHA CONDUTA

1. Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 67.

2. Ibid.

3. “Na Pavuna”, de Almirante e Candoca da Anunciação, com o Bando de Tangarás, disco Odeon 13089. Para o sucesso da música no Carnaval, Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., v. 1, pp. 173-4.

4. Edigar de Alencar, *ibid.*

5. Para a biografia de João de Barro, ver Jairo Severiano, *Yes, nós temos Braguinha* (Rio de Janeiro: Funarte, 1997). Sobre Alvinho e Henrique, ver Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*, op. cit., pp. 49-63. Conferir também verbete “Bando de Tangarás” em Biagio Baccarin, op. cit., p. 66.

6. Ibid; *ibid*; *ibid*.

7. Para a data da morte de Eduardo Foréis Domingues, ver anúncio fúnebre publicado pelo *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, p. 7, 7 mar. 1924). Os dados biográficos de Almirante foram retirados de Sérgio Cabral, *ibid.*

8. A melhor biografia de Noel Rosa foi escrita por João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: Uma biografia*, op. cit., de onde foi retirada a maior parte das informações que constam no capítulo.

9. Ibid.

10. Ibid., p. 50.

11. Ibid.

12. Ibid., pp. 28-9.

13. Ibid., p. 47.

14. Ibid., p. 67.

15. Ibid., p. 47.

16. Ibid., pp. 32-3.

17. Ibid., pp. 95-6.

18. Ibid., pp. 65-6.

19. Para o encontro entre Noel e os Tangarás, ver Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*, op. cit., p. 61.

20. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 105.

21. Ibid.

22. Ibid., pp. 127-8.
23. “Eu vou pra Vila”, de Noel Rosa, com Almirante e o Bando de Tangarás, disco Odeon 13256.
24. Walter Prestes, “A alma que canta: Ouvindo a companheira de Sinhô e uma das últimas músicas do Rei do Samba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 7 ago. 1930.
25. Ibid. Para o “piano” de cartolina de Sinhô, João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 118.
26. “Eu ouço falar” foi gravada por Francisco Alves com a Orquestra Pan-American, para a Odeon, em 26 de junho de 1929, no disco 10825.
27. “Sinhô, no Municipal — Hoje, recital do Rei do Samba”. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 19 maio 1929; Mário de Andrade, “Táxi”. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 3, 11 maio 1929.
28. Franklin Martins, op. cit., p. 118.
29. Ver nota 24.
30. Ver nota 24.
31. José Ramos Tinhorão, *Música popular: Teatro & cinema*, op. cit., pp. 136-7; Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., pp. 112-5.
32. Manuel Bandeira, op. cit., pp. 109-10.
33. Ver nota 31.
34. “Com que roupa?”, de Noel Rosa, com o autor e o Bando Regional, disco Parlophon 13245.
35. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 105; Edigar de Alencar, *O Carnaval carioca através da música*, op. cit., v. 1, pp. 178-80.
36. Citado por João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 159.
37. Ibid., p. 121.
38. Ibid., p. 86.
39. “Café com música”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 16, 25 abr. 1931.
40. “Bastidores: Mais 24 horas e teremos ‘Café com música’ no Recreio”. Ibid., p. 14, 23 abr. 1931.
41. “Gago apaixonado”, de Noel Rosa, com o autor e seu grupo, disco Columbia 22023. “Quem dá mais?”, com Noel Rosa e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10931.
42. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 169.

12. VIDA MELHOR NÃO HÁ

1. A cena do encontro de Francisco Alves com Ismael Silva foi reconstituída com base em entrevistas e depoimentos do próprio Ismael. Ver, por exemplo, Maria Thereza Mello Soares, op. cit., pp. 49-50; e Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, op. cit., p. 80.
2. Ibid.; ibid.
3. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 210.
4. Ver nota 1.
5. Arthur de Oliveira Filho, op. cit., p. 162.
6. Verbete relativo a Nilton Bastos em Biagio Baccarin, op. cit., p. 81; Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar do Estácio*, op. cit., p. 179. Sobre a fase de Nilton como jogador de futebol, ver Sérgio Cabral, “Uma tarde com Mário Reis” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 15, 24 abr. 1974).
7. “Francisco Alves, Mário Reis e Lamartine Babo cantam os sambas do Carnaval de 1932”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 jan. 1932.
8. “Nem é bom falar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, com Francisco Alves, disco Odeon 10745. “Se você jurar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, com Francisco Alves e Mário Reis, disco Odeon 10747.
9. Evaldo Rui, “O Café do Compadre”. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, p. 38, out. 1954.

10. Para o termo “compositor”, ver Luiz Fernando Vianna, *Geografia carioca do samba* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004), p. 45. Sobre o Café Nice, que oficialmente se chamava Casa Nice, ver Nestor de Holanda, *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Conquista, 1969).
11. Citado por Jairo Severiano, *Uma história da música popular brasileira*, op. cit., p. 122.
12. Entrevista com Ismael Silva transcrita por Arthur de Oliveira Filho, op. cit., p. 169.
13. Maria Clementina Pereira Cunha, *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*, op. cit., p. 155; Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar do Estácio*, op. cit., p. 180.
14. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 210.
15. “Quem mandou, iaiá”, de Osvaldo Vasques e Benedito Lacerda, com Arnaldo Amaral, disco Columbia 22262. “Tenho uma nega”, de Osvaldo Vasques e Benedito Lacerda, disco Victor 33600. “Arrasta a sandália”, de Osvaldo Vasques e Aurélio Gomes, com Moreira da Silva, disco Columbia 22165.
16. Maria Clementina Pereira Cunha, *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*, op. cit., p. 164.
17. “É bom evitar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, disco Odeon 10837.
18. Humberto M. Franceschi, *Samba de sambar do Estácio*, op. cit., pp. 186-7.
19. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., pp. 141, 163 e 183.
20. “A. E. I. O. U.”, de Noel Rosa e Lamartine Babo, com Lamartine Babo, disco Victor 33503. “A. B. Surdo”, de Noel Rosa e Lamartine Babo, disco Parlophon 13273.
21. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., pp. 196-8. “Eu agora fiquei mal”, de Noel Rosa e Antenor Gargalhada, com Canuto, disco Parlophon 13349.
22. João Máximo e Carlos Didier, *ibid.*, p. 200.
23. “Rir”, de José de Oliveira, com Francisco Alves e Mário Reis, disco Odeon 10939. “Não faz, amor”, de Cartola e Francisco Alves, disco Odeon 10927.
24. *Id.*
25. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., pp. 191, 194, 200 e 212.
26. *Ibid.*, pp. 209-10.
27. *Ibid.* “Para me livrar do mal”, de Ismael Silva e Noel Rosa, com Francisco Alves, disco Odeon 10922.
28. Luís Antônio Giron, op. cit., p. 121.
29. *Ibid.*, pp. 85, 88, 114 e 286-92; Walter Teixeira Alves, op. cit., pp. 65-73.
30. Luís Antônio Giron, *ibid.*, p. 97.
31. *Ibid.*, p. 117.
32. “Deixa essa mulher chorar”, de Sílvio Fernandes, com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10715-A. “Quá-quá-quá”, de Lauro dos Santos, com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10715-B.
33. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 5, 7 dez. 1930.
34. Lúcio Rangel, texto de contracapa do disco *Os duetos de Francisco Alves e Mário Reis*, disco Odeon MODB 3075, lançado em 1955.
35. “Arrependido”, de Francisco Alves, Ismael Silva e Francisco Alves, com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10780-A. “O que será de mim”, de Francisco Alves, Ismael Silva e Francisco Alves, com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10780-B.
36. “É preciso discutir”, de Noel Rosa, com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, disco Odeon 10905.
37. Ruy Castro, *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74; Luís Antônio Giron, op. cit., p. 138.

38. Luís Antônio Giron, *ibid.*, p. 89.
39. “A música regional brasileira na Argentina”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 30 set. 1931.
40. Luís Antônio Giron, *op. cit.*, pp. 143-4.

13. “ORQUESTRAS BÁRBARAS DE CUÍCAS E TAMBORINS”

1. As informações sobre o primeiro desfile das escolas de samba cariocas foram obtidas nas matérias publicadas pelo jornal *O Globo*, nas edições de 4, 5 e 6 de fevereiro de 1932, transcritas por Sérgio Cabral em *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*, pp. 68-71. Também foi consultada a edição de 9 de fevereiro de 1932 do *Diário Carioca*.
2. Ver nota anterior.
3. Ruy Castro, *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 118.
4. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 68.
5. “Carnaval! Carnaval!”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 1, 7 fev. 1932.
6. “Em pleno reinado da alegria e da extravagância”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 7 fev. 1932.
7. “Desde ontem, estão os cariocas entregues às delícias da sua festa predileta”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 7 fev. 1930.
8. Citado por Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.* pp. 68-71.
9. *Ibid.*
10. O número de 23 escolas foi noticiado, no dia seguinte ao desfile, pelo *Diário Carioca*. Sérgio Cabral, em *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 71, diz que eram dezenove agremiações.
11. “O concurso de ‘motivos do samba’ revestiu-se de um cunho de invulgar ineditismo”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 1, 9 fev. 1932.
12. “O Carnaval na praça Onze”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 9 fev. 1932.
13. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 71.
14. *Ibid.* Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, *op. cit.*, pp. 62-3.
15. “Editais. Polícia Civil do Distrito Federal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 4 fev. 1932.
16. *Ibid.*
17. “Aviso aos moços bonitos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 14, 5 fev. 1932.
18. “O dia dos ranchos: O imponente desfile das pequenas sociedades organizado pelo *Jornal do Brasil*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 11 fev. 1932.
19. Humberto Franceschi, *Samba de sambar do Estácio*, *op. cit.*, pp. 167-83.
20. “Brigaram e ficaram feridos”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 jul. 1931.
21. “Um bando de perigosos ladrões opera no Mercado Municipal contra os pescadores”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 23 abr. 1915; “Os piratas do Mercado Novo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 2 dez. 1915.
22. Processos contra Buldogue da Praia no Arquivo Nacional: HCO-890 e HCO-1179, de 1911; e 6Z-10236, de 1927.
23. “Gastamos doze contos sem aparecer”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 11 fev. 1932.
24. “Ecos do Carnaval — Rancho Deixa Falar: A comissão de Carnaval e a sua atuação”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 13 fev. 1932; “Pelos ranchos — Deixa Falar: Algumas palavras de Antônio Faria”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 21, 14 fev. 1932; “O dia dos ranchos. [...] O balancete do Deixa Falar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 16 fev. 1932.
25. “O desfile e julgamento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 14, 15 fev. 1934.

26. “O assassinio de um valente: Com uma profunda facada no peito foi morto o conhecido desordeiro Bull-Dog”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 20 jun. 1933.
27. “Em pleno reinado da folia: O campeonato de samba”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 fev. 1933.
28. “Escolas de samba: Os conservatórios musicais dos morros onde não se ensina fuga e contraponto mas nascem melodias estranhas e bizarras”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1932. *Suplemento*, p. 7.
29. “Donga pergunta ao mundo carnavalesco: ‘Qual é o seu ponto de vista?’”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 9, 5 jan. 1933.
30. *Ibid.*, p. 11.
31. “A origem dos ranchos”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 fev. 1930.
32. “Em pleno reinado da folia: As escolas de samba e o grande certame de anteontem, na praça Onze”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 28 fev. 1933.
33. *Ibid.*; Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos, op. cit., p. 63.
34. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., pp. 72-84.
35. “As escolas de samba e o grande certame de anteontem, na praça Onze”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 28 fev. 1933; “A noite do samba”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 2, 2 mar. 1933.
36. “Depois da folia: Um nome tradicional do Carnaval que desaparece”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 11, 2 mar. 1933.
37. “Notas avulsas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 8 maio 1930.
38. “A Noite do Boi e a Tarde Baiana”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 10 ago. 1932.
39. “Depois da folia”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 11, 2 mar. 1933.
40. Jairo Severiano, *Uma história da música popular brasileira*, op. cit., pp. 107-11; Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, op. cit., pp. 85-9.

Fontes

DOCUMENTOS E ARQUIVOS

Acervo do Instituto Moreira Salles

Acervo Jairo Severiano

Arquivo Nacional

Almanach Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1899, Rio de Janeiro, 1899.

Anuário Administrativo, Agrícola, Profissional, Mercantil e Industrial da República dos Estados Unidos do Brasil. Distrito Federal, 1916. v. 1.

Biblioteca Nacional

Código Civil dos Estados Unidos do Brasil, 1 jan. 1916.

Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, 11 out. 1890.

Museu da Imagem e do Som (MIS)

OBRAS CONSULTADAS

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. 2 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. São Paulo: Sonora, 2013.

ALVES, Walter Teixeira. *Discografia de Francisco Alves*. São Paulo: Lebasponte, 1988.

ALVITO, Marcos. *Histórias do samba: De João da Baiana a Zeca Pagodinho*. Rio de Janeiro: Matrix, 2013.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da mpb*. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ATHAYDE, Raymundo Austregesilo de. *Pereira Passos, o reformador do Rio de Janeiro: Biografia e história*. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado & danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013.

BACCARIN, Biagio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: Samba e choro*. São Paulo: Art; Publifolha, 2000.

- BANDEIRA, Manuel. "O enterro de Sinhô". In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: Curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj; Uerj, 2012.
- BARBOSA, Orestes. *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 1993.
- _____. *Samba*. Rio de Janeiro: MEC; Funarte, 1978.
- BARROS, Orlando de. *Corações De Chocolate: A história da companhia negra de revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: Um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BRENNA, Giovanna Rosso del. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Index; Solar Grandjean de Montigny; PUC-Rio, 1985.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- _____. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANDEIA. *Escolas de samba: A árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador; SEEC, 1978.
- CARINO, João; CUNHA, Diogo. *Geografia da música carioca*. Rio de Janeiro: Muriqui, 2014.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada: Tambor de crioula, bambelô, coco, samba de roda, partido-alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: Samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CASTRO, Ruy. *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAURIO, Rita. *Brasil musical: Viagem a jato pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1989.
- CAVALCANTI, Nireu. "Memórias de alegria: O Rio de Janeiro na folia dos ranchos". In: THIESEN, Icléia; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SANTANA, Marco Aurélio (Orgs.). *Vozes do porto: Memória e história oral*. Rio de Janeiro: DPA; Unirio, 2005.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: De palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Florianópolis: CFCH-Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social).
- CONY, Carlos Heitor. "Dercy". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 jul. 2008.
- COSTA, Haroldo. *100 anos e Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- _____. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.
- COSTA, Nelson Barros da (Org.). *O charme dessa nação: Música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.
- _____. *Música popular, linguagem e sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: O samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão: Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX”. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, pp. 179-210, 2008.
- _____. *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2015.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DONADIO, Paulo. “Tem rei no mar”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 34, jul. 2008. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tem-rei-no-mar>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- DUTRA, Anésio Pereira. *Ranchos: Estilo e época (contribuição ao estudo dos ranchos no Carnaval carioca)*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1985.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 5 v. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola: Documentário do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2 v. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, 1980.
- _____. *Figuras e coisas do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- _____. *Maxixe: A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *O império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fapesp, 1999.
- FAR, Alessandra El. “A disseminação do livro popular nas últimas duas décadas do século XIX e a trajetória editorial de Pedro Quaresma, proprietário da Livraria do Povo”. I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Disponível em: <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/alessandraelfar.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- FARIAS, Juliana Barreto. “Assumano Mina do Brasil: Personagens e Áfricas ocultas, 1892-1927”. In: FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio; SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *No labirinto das nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- _____. “Cultura, identidade e religião afro-brasileiras na cidade do Rio de Janeiro (1870-1930): Cenários e personagens”. X Encontro Regional de História, 2002, Rio de Janeiro. *Anais do X Encontro Regional de História — ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERNANDES, Antônio Barroso. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados — Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2001.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- _____. *Samba de sambar do Estácio: De 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.
- GALANTE, Rafael. *Da cupóia da cuíca: A diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro*. São Paulo: FFLCH-USP, 2015. Dissertação (Mestrado em História Social).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Perseu Abramo, 2009.
- GARAFOLA, Lynn. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middleton: Wesleyan University Press, 2005.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1954.
- GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: O fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Typographia São Benedicto, 1933.
- História da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970-2. 48 fascículos.
- História das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, [1975]. 8 fascículos.
- História do samba*. Rio de Janeiro, Globo, 1997. 41 fascículos.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- HONORIO DESTAVILLE, Enrique. *Esmée Bulnes: Maestra incansable*. Buenos Aires: Balletin Dance, 2010.
- IELPI, Rafael Oscar. *Rosario, del 900 a la “década infame”*. Rosario: Homo Sapiens, 2005. v. 4.
- JÓRIO, Amaury; ARAÚJO, Hiram. *Escolas de samba em desfile: Vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- LACERDA, Izomar. *Nós somos batutas: Uma antropologia do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. Florianópolis: CFCH-Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).
- LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco: Arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- LEMONS, Renato. *Inventores do Carnaval*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2015.
- LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *Pereira Passos: Notas de viagens*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- _____. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- _____. *Sambeabá: O samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MALAMUD, Samuel. *Recordando a praça Onze*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.
- MALLER, Ernani. “O disco no Brasil e suas implicações no samba”. Disponível em: <www.artigonal.com/cronicas-artigos/o-disco-no-brasil-e-suas-implicacoes-no-samba-4994039.html>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: Erudita, folclórica popular*. 2 v. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1948.
- _____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1981.
- MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?: A música popular conta a história da República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.
- MARTINS, Luiza Maria Braga. *Os Oito Batutas: História e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014.
- MARTINS, William de S. N. “Paschoal Segreto: Ministro das diversões do Rio de Janeiro”. *Cidade Nova*, Rio de Janeiro, n. 1, 2007.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João. *Sinhô*. São Paulo: Publifolha, 2010. Coleção Raízes da Música Popular Brasileira.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: Uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica; Ed. UnB, 1990.
- MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- _____. *No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MORAIS JUNIOR, Luiz Carlos de. *O sol nasceu para todos: A história secreta do samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2011.

- MUNIZ Jr., J. *Do batuque à escola de samba (subsídios para a história do samba)*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- _____. *Sambistas imortais: Dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba (1850-1914)*. São Paulo: Impres; Ypiranga, 1976.
- NOGUEIRA, Clara Miguel Asperti. *Cronistas do Rio: O processo de modernização do Rio de Janeiro nas crônicas de Olavo Bilac (Kosmos, 1904-1908) e Lima Barreto (Careta, 1915-1922)*. Assis, SP: FCLAS-Unesp, 2012. Tese (Doutorado em Letras).
- NOGUEIRA, Nilcemar (Org.). *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Brasília: Iphan, 2005.
- OLIVEIRA FILHO, Arthur de (Org.). *Bicho Novo, Carlos Cachaça. Ismael Silva: Pioneiros do samba*. Rio de Janeiro: MIS, 2002.
- PAIVA, Salviano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PASSARELI, Ulisses. “Tipologia dos reisados brasileiros: Estudo preliminar”. Casa Santos Reis. Disponível em: <csr.xpg.uol.com.br>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- PONTES, José Vieira (Org.). *Lyra popular brasileira completa e escolhida coleção de modinhas, recitativos e lundús, duetos, canções e poesias*. 6. ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1927. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02053000#page/438/mode/1up>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- PORTO, Walter Costa. *O voto no Brasil: Da Colônia à 6ª República*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: IMS, 2014.
- RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins; FALCON, Francisco José Calazans; NEVES Margarida de Souza. *A Guarda Nacional no Rio de Janeiro (1831-1918)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981.
- RODRIGUES, Sonia Maria Braucks Calazans. *Jararaca e Ratinho: A famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SAMPSON, Henry T. *Black in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows*. Lanham: Scarecrow, 2013. v. 1.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan; Unesco, 2006.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Os porões da República: A colônia correcional de Dois Rios entre 1908 e 1930”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, jul./dez. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/topoi/v7n13/2237-101X-topoi-7-13-00445.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- SARAIVA, Gumercindo. *A gíria brasileira: Dos marginais às classes de elite*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil: Eleições sob dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: Mentres insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 1.

- SILVA, Beatriz Coelho. *Negros e judeus na praça Onze: A história que não ficou na memória*. Rio de Janeiro: Bookstart, 2015.
- SILVA, Flávio. “Pelo telefone, e a história do samba”. *Revista Cultura*, Brasília, ano 8, n. 20, jan./jun. 1978. Disponível em: <www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/pelo-telefone-e-historia-do-samba>. Acesso em: 8 dez. 2015.
- SILVA, Marília T. Barboza da, CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Fala, Mangueira!*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: Os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música, 1983.
- SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- SIMAS, Luiz Antônio. *Tantas páginas belas: Histórias da Portela*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.
- SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: O enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: Das origens à Era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: Os capoeiras na corte imperial, 1850-1890*. Rio de Janeiro: Access, 1999.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: Estudos sobre o Carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: Edufu, 2008.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: Das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- “TEATROS do centro histórico do Rio de Janeiro”. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=140&cdP=5>>. Acesso em: 7 dez. 2015.
- TINHORÃO, José Ramos. “A memória milenar dos pastoris brasileiros”. In: *Cultura popular: Temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. “João Barbosa da Silva, Sinhô”. In: *Música popular: Teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Música popular: Um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *O samba agora vai...: A farsa da música popular no exterior*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil — Cantos, danças, folguedos: Origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- VALENÇA, José Rolim. *Modinha: Raízes da música do povo*. São Paulo: Dow, 1985.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. 2 v. São Paulo: Martins, 1964.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- VILHENA, Bernardo; CASTRO, Maurício Barros de. *Estácio: Vida e obras*. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013.
- VIOTTI, Manuel. *Novo dicionário da gíria brasileira*. São Paulo: Universitária, 1945.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

JORNAIS E REVISTAS

A Avenida (RJ)
ABC (RJ)
A Estação (RJ)
A Imprensa (RJ)
Almanaque Tico-Tico para 1911 (RJ)
A Manhã (RJ)
A Nação (RJ)
A Notícia (RJ)
A Razão (RJ)
A Rua (RJ)
Cidade do Rio (RJ)
Crítica (RJ)
Correio da Manhã (RJ)
Diário Carioca (RJ)
Diário da Noite (RJ)
Diário de Pernambuco (PE)
Don Quixote (RJ)
Gazeta de Noticias (RJ)
Kosmos (RJ)
Jornal do Brasil (RJ)
Le Gaulois (FR)
Le Matin (FR)
Le Petit Parisien (FR)
O Álbum (RJ)
O Carbonário (RJ)
O Fluminense (RJ)
O Imparcial (RJ)
O Malho (RJ)
O Paiz (RJ)
O Pequeno Jornal (BA)
O Tempo (RJ)
Revista da Música Popular (RJ)
Revista da Semana (RJ)
Revista do Rio de Janeiro (RJ)
Revista Ilustrada (RJ)
Tribuna da Imprensa (RJ)

Créditos das imagens

Todos os esforços foram feitos para determinar a origem das imagens deste livro. Nem sempre isso foi possível. Teremos prazer em creditar as fontes, caso se manifestem.

Os números de página desta seção referem-se à primeira edição impressa.

CADERNO 1

- p. 1: Escravos brasileiros no século XIX — a fotografia de Christiano Jr. São Paulo, Ex-Libris, 1988, prancha 74. Copyright © Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- p. 2: Album/ Fotoarena
- pp. 3 (acima; ao centro) e 11 (acima): João Martins Torres/ Acervo Instituto Moreira Salles
- p. 3 (abaixo): Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles
- pp. 4 (acima; abaixo, à esquerda), 7 (abaixo), 11 (abaixo) e 16: Acervo Iconographia
- pp. 4 (ao centro; abaixo, à direita), 6 (acima), 9 (acima), 13 (ao centro; abaixo) e 14: Acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro - FMIS/RJ
- pp. 5, 6 (abaixo, à esquerda), 7 (acima), 10 (acima, à direita; abaixo) e 15 (abaixo, à direita): Coleção José Ramos Tinhorão/ Acervo Instituto Moreira Salles
- pp. 6 (abaixo, à direita) e 15 (acima): DR
- pp. 8 e 9 (abaixo): Coleção Pixinguinha/ Acervo Instituto Moreira Salles
- p. 10 (acima, à esquerda): Calixto Cordeiro/ Acervo Iconographia
- p. 12: Acervo da família Heitor dos Prazeres
- p. 13 (acima): Augusto Malta/ Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles

CADERNO 2

- pp. 1, 3, 4 (abaixo, à direita), 5 (abaixo, à direita), 8 (abaixo), 10 (acima), 11 e 14 (abaixo): Acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro - FMIS/RJ
- pp. 2 (acima), 7 (acima) e 10 (abaixo, à direita): Acervo Iconographia
- p. 2 (abaixo): Carlos Bippus/ Acervo Instituto Moreira Salles
- p. 4 (acima; ao centro; abaixo, à esquerda): Reprodução de Rodrigo Alzuguir
- p. 5 (acima): Acervo da família Heitor dos Prazeres
- p. 5 (abaixo, à esquerda): Acervo da família Marçal

pp. 6, 7 (abaixo), 8 (acima) e 9 (acima, à esquerda): Coleção José Ramos Tinhorão / Acervo Instituto Moreira Salles

pp. 9 (acima, à direita) e 10 (abaixo, à esquerda): Nássara

p. 9 (abaixo): Augusto Malta/ Coleção Brascan Cem Anos Brasil/ Acervo Instituto Moreira Salles

pp. 12 e 13: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

p. 14 (acima): Coleção Pixinguinha/ Acervo Instituto Moreira Salles

pp. 15 e 16: Arquivo/ Agência O Globo

Copyright © 2017 by Lira Neto

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa e cadernos de fotos
Claudia Espínola de Carvalho

Preparação
Cacilda Guerra

Pesquisa iconográfica
Porviroscópio Projetos e Conteúdos

Pesquisadores
Vladimir Sacchetta e Antonio Venancio

Revisão
Huendel Viana e Clara Diament

ISBN 978-85-438-0853-6

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ S.A.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (11) 3707-3500
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br
facebook.com/companhiadasletras
instagram.com/companhiadasletras
twitter.com/ciadasletras



L I R A N E T O

GETÚLIO

1882-1930

*Dos anos de formação
à conquista do poder*

COMPANHIA DAS LETRAS

Getúlio (1882-1930)

Neto, Lira

9788580862300

664 páginas

[Compre agora e leia](#)

Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) é a figura histórica sobre a qual mais se escreveu no Brasil. No entanto, na copiosa bibliografia dedicada a ele, não havia até agora uma biografia completa, de cunho jornalístico e objetivo, que procurasse reconstituir em minúcias a trajetória pessoal e política do personagem do modo mais isento possível. A monumental trilogia Getúlio, de Lira Neto, da qual se lança agora o primeiro volume, vem suprir com sobras essa lacuna. Ao longo de dois anos e meio, o autor se debruçou sobre uma vastíssima gama de documentos - muitos deles inéditos ou pouco explorados - para ajudar a decifrar a "esfinge Getúlio" e mostrar como foi possível que convivessem no mesmo indivíduo o revolucionário, o ditador, o reformador social e o demagogo. Sem desdenhar nenhum tipo de fonte ou arquivo, Lira Neto se serviu de cartas pessoais e memorandos oficiais, de diários íntimos, autos judiciais, boletins de ocorrência, notícias de jornal, anúncios de publicidade, charges, hinos, marchinhas, livros de memórias, entrevistas, depoimentos etc. O resultado desse árduo trabalho, acompanhado de um mergulho na bibliografia histórica sobre o período, é um relato envolvente, por vezes eletrizante, ao qual o

talento narrativo do autor confere a vivacidade e o ritmo de um bom romance.

[Compre agora e leia](#)

TROPIC

COS

Eduardo
Giannetti

UTOPIA

COS

COMPANHIA DAS LETRAS

Trópicos utópicos

Giannetti, Eduardo

9788543806273

216 páginas

[Compre agora e leia](#)

Economista e autor dos best-sellers "Autoengano" e "O valor do amanhã", Eduardo Giannetti aborda com inteligência e originalidade o tema da identidade brasileira.

Eduardo Giannetti é conhecido por tratar de temas éticos e econômicos com clareza e precisão. A argumentação rigorosa e o texto límpido são as marcas de Trópicos utópicos. Aqui o assunto central é o da identidade nacional, ao qual o leitor é conduzido depois de passar por reflexões sobre a ciência, a tecnologia e o crescimento econômico.

Organizado em aforismos ou, como prefere chamar o autor, seções ou microensaios, o livro propõe uma abordagem original e inovadora da questão da identidade, que olha antes para o futuro que para o passado: é possível unir o Brasil em torno de um projeto próprio no mundo globalizado? Um livro para redescobrir o país e pensar em seus possíveis futuros.

[Compre agora e leia](#)



UMA
SENSAÇÃO
ESTRANHA

ROMANCE

ORHAN
PAMUK

COMPANHIA DAS LETRAS

Uma sensação estranha

Pamuk, Orhan

9788543808741

592 páginas

[Compre agora e leia](#)

A partir dos olhos de um vendedor ambulante, Pamuk faz declaração de amor a Istambul em novo romance.

O principal personagem da obra de Orhan Pamuk não costuma ser uma pessoa, mas uma cidade: Istambul.

Em Uma sensação estranha não é diferente. A transformação da cidade ao longo de várias décadas é apresentada pelos olhos de um vendedor ambulante, Mevlut, que passeia pelas ruas com potes de iogurte, arroz, ervilha e boza — uma bebida turca típica, feita com trigo fermentado.

Nascido num pobre vilarejo, Mevlut sai de casa aos doze anos rumo à cidade grande. Ali começa uma série de tentativas falhadas de estudar, abrir negócios, engajar-se politicamente. Quando Mevlut chega à meia-idade, todos a seu redor estão de olho nas benesses fugazes de uma Turquia que se moderniza.

Em Uma sensação estranha, Pamuk pinta um quadro brilhante da vida entre os recém-chegados que transformaram Istambul ao longo dos últimos cinquenta anos.

[Compre agora e leia](#)

Dorrit Harazim




COMPANHIA DAS LETRAS

O instante certo

Harazim, Dorrit

9788543806242

384 páginas

[Compre agora e leia](#)

Com olhar arguto e sensível, a jornalista Dorrit Harazim fala de algumas das mais importantes fotografias da história.

Há cliques que alteraram o rumo da história e os costumes da sociedade. Neste O instante certo, a premiada jornalista Dorrit Harazim conta as histórias de alguns dos mais célebres fotogramas já tirados. Assim, registros da Guerra Civil Americana servem de base para analisar os avanços tecnológicos da fotografia; uma foto na cidade de Selma conta a história do movimento pelos direitos civis; e uma mudança na lei trabalhista brasileira tem como fruto um dos mais profícuos retratistas do país.

Em seu primeiro livro, Harazin nos guia não apenas através das imagens, mas de um universo de histórias interligadas, acasos e aqueles breves momentos de genialidade que só a fotografia pode captar.

[Compre agora e leia](#)


COMPANHIA DAS LETRAS

FERNANDO
HENRIQUE
CARDOSO

DIÁRIOS
DA 1999-2000
PRESIDÊNCIA



Diários da presidência - volume 3 (1999-2000)

Cardoso, Fernando Henrique

9788543808765

840 páginas

[Compre agora e leia](#)

No terceiro volume dos Diários da presidência, Fernando Henrique Cardoso registra sua visão pessoal sobre os principais acontecimentos do começo do segundo mandato.

Em 1º de janeiro de 1999, Fernando Henrique Cardoso inaugurou seu segundo mandato em meio a sérias tensões econômicas. O ambiente político, que era de relativa calma, mudaria radicalmente em poucos dias com a desvalorização forçada do real, ocasionada por um forte ataque especulativo.

As negociações com o FMI levaram ao endurecimento do ajuste fiscal iniciado em 1998, que foi mal recebido pela população. Alguns meses depois, com a recuperação da economia, a popularidade presidencial voltou a subir. Mas, de olho na sucessão de FHC e nas eleições municipais de 2000, a base aliada no Congresso passou a exigir cada vez mais cargos e verbas para se manter coesa, enquanto aumentava a estridência da oposição. No plano externo, o Brasil reforçou seu protagonismo na América do Sul. Ao mesmo tempo, o país continuou na trilha da inserção soberana no

capitalismo globalizado.

No volume 3 de seus Diários, Fernando Henrique mostra como se deu na prática, entre as contingências da política e da economia, sua luta pela "terceira via" do desenvolvimento com justiça social. Uma leitura que esmiúça os bastidores da política brasileira a partir do olhar arguto do ex-presidente.

[Compre agora e leia](#)