

# “SAMBA É QUE NEM PASSARINHO!”

*Denise Espírito Santo*

*Este texto faz parte de um estudo maior sobre poesia em letra de canção e performance vocal nas culturas populares e urbanas, mais especificamente nos redutos negros da cidade do Rio de Janeiro em pleno período de transformações sociais, políticas e culturais no início do século XX. Parte deste estudo foi utilizada dentro de uma proposta de aula-espetáculo para alunos do ensino fundamental de uma escola pública de Petrópolis. Naquela ocasião, o objetivo principal era trabalhar com alguns temas e questões culturais que poderiam integrar uma proposta pedagógica na área do ensino da arte inspirada pela Lei n. 10.639. Cabe dizer, que esta lei tornou obrigatório o ensino da diáspora africana, da história da África e das relações étnico-raciais no cotidiano escolar. Recentemente, a lei passou a abrigar também a contribuição da matriz indígena para uma reflexão sobre o caráter multicultural de nossa sociedade brasileira.*

**AUTORIA, CULTURA POPULAR, SAMBA, TRADIÇÃO,  
RIO DE JANEIRO**

“Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro” dizia Sinhô<sup>1</sup>, compositor carioca e protagonista de uma das mais acirradas disputas autorais nos primórdios da indústria fonográfica no Brasil. Em suas incursões nos principais redutos daquela localidade conhecida como a Pequena África, na sua mais popular casa de samba – a Casa da Tia Ciata – Sinhô ouvia atentamente os sambas que iam nascendo do improviso do partido alto e, valendo-se de sua memória privilegiada e de uma falta de cerimônia, registrava-os depois como de sua autoria. Numa época em que noções de autoria e direitos autorais sequer existiam, sobretudo em relação às obras de cunho popular, os casos frequentes de apropriação indevida, fossem pela atribuição de autoria desconhecida ou criação coletiva, não configurariam um grave problema. Deste modo, para Sinhô e demais compositores e/ou intérpretes da época não constituía pecado servir-se destes artificios.

Pois foi um desses “passarinhos” que o compositor Donga apanhou com uma destreza somente comparada àquela de Sinhô. O samba *Pelo telefone* levou sua assinatura e de quebra se tornaria alvo da primeira disputa autoral no Brasil. Nascido como uma forma de criação coletiva na casa da Tia Ciata, onde os partideiros tinham por hábito colaborar na roda com um verso, uma rima ou uma estrofe, *Pelo telefone* assim tomava corpo, até que o bom ouvido de Donga percebeu nas linhas melódicas da canção uma popularidade invulgar, apressando-se a registrá-la em seu nome e garantindo para sua criação uma ampla difusão pelas ondas sonoras do rádio, o novo veículo que acabara de chegar ao Brasil.

O episódio merece atenção, pois aponta para uma mudança paradigmática da noção de autoria em pleno florescimento de uma indústria nacional do entretenimento, que haveria de consignar ao samba um lugar privilegiado dentre os ícones da cultura brasileira e, mais especificamente, sublinha as condições materiais de criação artística no universo das culturas populares numa cidade como o Rio de Janeiro recentemente atravessado pelo “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos. O compositor popular não possuía (talvez ainda não possua) um estatuto compatível com a crescente exposição que o samba passaria a ter em nossos meios musicais emergentes. Foi na voz de Sinhô que o samba *Pelo telefone* se consagrou no ano de 1917 como a primeira gravação que se tem notícia no país. A disputa por sua autoria ganhou repercussão no meio musical brasileiro e confirmou a sentença de Sinhô para quem o samba era que nem passarinho: – “Pegou, levou!”. Muitas décadas nos separam deste episódio histórico, no entanto, uma questão importante nos fica desta passagem: o modo pelo qual o caráter “performancial” dos compositores e intérpretes do samba coexistindo com a voz poética da tradição, se constituiriam como os pilares fundamentais para a formação de uma tradição musical que ainda hoje se faz presente nos mais variados nichos da cultura musical carioca.

O sambista, quando pertencente à ala dos compositores das escolas de samba, ou fiel partideiro das rodas de partido alto dos subúrbios da cidade, possui uma escuta própria, interna, às vezes imaterial que, se não é a única, é, muito provavelmente, a principal responsável pela transmissão e sobrevivência deste patrimônio cultural – o samba. Isto nos permite especular sobre os procedimentos na composição musical da reelabora-

ção de uma centena de canções apelando-se para estruturas harmônicas já devidamente decodificadas em nosso repertório popular. Da reapresentação de frases melódicas inteiras e da versificação típica deste conjunto de sambas clássicos que tem por fim definir uma tradição musical que procura acoplar sempre novas referências e influências que o tornam um híbrido musical. Segundo Fernando Pamplona, conhecido pesquisador e carnavalesco, esta prática seria uma forma de “exercício cotidiano” para o sambista.

O compositor tirava seu samba num fundo de quintal, num pagode de boteco, no capô de um caminhão, em qualquer lugar, quando a coisa pintava, e apresentava na escola. Acompanhado por um simples pandeiro, cantava seu samba com pastoras em sua volta lendo a letra batida à máquina com carbono. Nelson Sargento diz que elas não liam: ‘Era tudo analfabeta’. Elas liam eram os lábios do compositor, que tinha a oportunidade de ver a reação da escola... quando ia compor o samba-enredo, sua cabeça já estava cheia de melodia, e ele não precisava recorrer a fórmulas como hoje.<sup>2</sup>

Neste aspecto, um filme de Leon Hirszman rodado em 1976 e intitulado *Partido Alto*, que contou com a presença do mestre Candeia, revelou-se extremamente oportuno para essa nossa tentativa de fixarmos uma relação entre a *performance* vocal do sambista e a reescritura da tradição musical do samba. Segundo Candeia, o partido alto representa uma das primeiras formas musicais que, nascidas do improviso, teria dado origem ao samba em suas variantes modernas. Em depoimento ao cineasta, Candeia afirma que o partido alto – um tipo de samba de compasso mais lento, composto originalmente de uma única estrofe – por força da sua própria necessidade de se ajustar ao tempo ágil do improviso, contribuiu para uma transformação substantiva deste gênero musical ao acoplar uma segunda parte que exigiria uma forma musical mais fechada e definida e, portanto, uma letra mais adaptada ao desenho melódico da canção: “O samba de partido também tem aquela forma de improvisação, a improvisação que vai nascendo, não só sobre o tema, o refrão, mas também sobre o ambiente, sobre um clima que vai se criando aos poucos”.<sup>3</sup>

Mais adiante, ouvimos de um dos presentes deste pagode na casa de Manacéa que o partido alto é um samba derivado de uma modalidade musical conhecida como batucada, que teria vindo da Bahia para o Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início do século XX. Concluímos que as variantes percebidas no samba ao longo dessas primeiras décadas, que coincidem com sua maior projeção em nosso cenário cultural, teriam fortes ligações com o enfraquecimento de uma fórmula instituinte do partido alto, isto é, um tipo de autoria coletiva, e que a colagem do samba com outras sonoridades passaria a exigir de seus compositores outra formalização que mudaria significativamente as características tanto vocais quanto performanciais dos intérpretes do samba, existentes nas muitas comunidades que formaram o reduto desta cultura musical na cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, a presença dos primeiros intérpretes de samba nas principais casas consagradas ao gênero, viria colaborar para a disseminação de algumas formas musicais de raízes africanas fora do seu próprio gueto, alcançando de maneira, ainda discreta, ou-

tros redutos da cidade declaradamente burgueses. No entanto, há que se considerar a singularíssima presença de um compositor como Sinhô em rodas de poetas e intelectuais que o admiravam, proporcionando em certa medida uma abertura maior para a escuta desta música junto às camadas eruditas. O intercâmbio, quando acontecia sem prejuízo para o lado das culturas populares, era responsável por momentos sublimes em nossa cultura musical em se tratando dos modos de entrelaçamento entre matrizes musicais diversas, tal como se pode observar em obras notáveis como as de Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola e Nelson Cavaquinho.

O que se pode depreender destes momentos de sintonia entre as camadas médias e urbanas da cidade com os terreiros e casas de santo localizados nas zonas mais afastadas, é a origem de uma fusão duradoura entre os ritmos e batuques africanos com outras sonoridades, tais como o maxixe, o tango, as modinhas, polcas e valsas, estas últimas, notadamente estrangeiras aos nossos ouvidos, mas que trataram de se aclimatar ao gingado e à forte marcação da música cantada e dançada sob os trópicos. O convívio entre poetas, músicos e compositores numa cidade em acelerado processo de transformação (lembramos aqui da onda de demolições e novas construções na cidade do Rio de Janeiro empreendidas pelo prefeito Pereira Passos que se por um lado respondia a uma idéia de modernidade e saneamento, por outro, tornaria as áreas centrais da cidade cada vez mais proibitivas para as populações carentes) representaria um primeiro estágio de fusão entre dois mundos culturais aparentemente antagônicos e fechados: a favela e a cidade (mais tarde a favela se tornaria um lugar emblemático desta fusão e entrecruzamento entre os diferentes estratos sociais e culturais presentes na cidade).

Foram memoráveis neste sentido, os encontros entre Manuel Bandeira e Sinhô e o interesse cada vez maior do primeiro pela música popular<sup>4</sup>, confirmando uma identificação do poeta pernambucano, radicado no Rio de Janeiro, com esta cultura musical que haveria inclusive de marcar profundamente a sua escrita poética. Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos poetas brasileiros cuja obra mereceu o maior número de versões musicais. Isto indicaria uma busca constante das novas gerações de músicos, poetas e compositores por um novo estatuto para a poesia que fizesse a ponte com a letra da canção, para além de um registro puramente “literário”. Bandeira teve alguns dos seus poemas musicados por personalidades como Ari Barroso, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Jaime Ovalle, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali e Villa-Lobos para citar alguns mais conhecidos. Recentemente, uma cantora que explorou a poesia de Bandeira em suas próprias composições foi Adriana Calcanhoto<sup>5</sup>.

É possível que a grande tradição do samba se deva predominantemente a uma prática de transmissão vocal que até hoje alimenta a verdadeira cidadania do sambista. Podemos atribuir ao caráter oral de nossa cultura o fundamento de uma herança e presença singularíssimas: as africanidades e seus modos de representação figurados em nosso imaginário, um sentimento particular e universal que teve impressionante relevância para a disseminação, em terras tropicais, dos modos de ser, viver, aprender e se relacionar típicos de sociedades moldadas pela diáspora africana.

Nas rodas de samba, a poesia alça vô na voz do sambista e se mistura a uma outra voz – a da tradição que fala através dele. Na cultura musical do sambista, o que vale é o seu bom preparo musical para se fazer ouvir no embalo das rodas de samba e marcar sua presença como uma espécie de trovador urbano que possui seus fundamentos em outras tradições culturais do passado.

Muitas histórias nos falam sobre esses processos de criação autoral onde uma espécie de voz interior dita a melodia do samba e como o compositor se apropria desses desenhos harmônicos que serão ajustados à sua obra. Como uma forma de cultura musical que atravessa gerações inteiras, o samba não deixa de possuir seus equivalentes em outros espécimes da tradição oral como as canções de trabalho, a poesia trovadoresca dos menestréis e o teatro religioso dos jesuítas; todas elas contribuíram para o conhecimento de narrativas que ainda hoje estão presentes no imaginário do povo brasileiro.

Paul Zumthor, conhecido pesquisador das relações entre poesia e oralidade na Idade Média, chamou a atenção para uma notável correspondência entre os aspectos da oralidade que se constituíram como predominantes nas culturas letradas e numa série de produções da literatura das classes dominantes. Ele ainda defende o fato de uma voz poética determinar as formas e gêneros mais ligados ao cânone literário. Para isso, Zumthor nos lembra inclusive que a noção de literatura é historicamente demarcada em nossas sociedades modernas, pois segundo ele: “ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje”. (ZUMTHOR, 2007) O autor investiga como a permanência de gêneros consagrados às culturas tradicionais que sobreviveram à escrita, deve em parte sua própria sobrevivência às formas de transmissão vocal destas mesmas tradições. No caso do Brasil, o legado de uma cultura da retórica e da catequese que se destinava à conversão dos gentios, utilizou-se em larga escala deste aspecto performancial entre nossos primeiros sacerdotes e jesuítas. Num segundo momento, a forte presença africana reforçaria o caráter de oralidade de nossa cultura.

A sensibilidade para ouvir e captar essa música inominável que ganha o espaço através de suas conexões terrenas nos inspira a buscar algumas correspondências com a obra de outros compositores que se valeram destes procedimentos de criação artística. Mauro Duarte, cuja obra foi recentemente lançada em cd é um deles. Nascido em Matias Barbosa, Minas Gerais, cidadezinha perto de Juiz de Fora, no ano de 1930, veio a falecer no Rio de Janeiro em sua casa no bairro de Botafogo, no ano de 1989. Da mais alta nobreza do samba carioca, originário de um núcleo artístico e musical que surgiria no início dos anos 60, no bairro de Botafogo, zona sul carioca, Mauro fez carreira ao lado de gente muito talentosa como Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Clara Nunes, Noca da Portela, Nelson Sargento, Elton Medeiros entre outros. Nas inesquecíveis rodas de samba em sua casa, no número 27 da Rua São Clemente (onde as reminiscências de minha infância me levaram, sobretudo, a me interessar profundamente pelo samba e sua cultura tão presentes na história da cidade do Rio de Janeiro), uma centena de sambas, pelo menos, foram compostos, muitos dos quais ainda inéditos e à espera de novos intérpretes. Dos mais conhecidos, devido principalmente às gravações de Clara Nunes, fo-

ram: *Canto das três raças* (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro); *Portela na avenida* (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro); *Menino Deus* (Mauro Duarte Paulo César Pinheiro); *Tributo aos orixás* (Mauro Duarte e Rui Tavares); *Contentamento* (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro) e *Lama* (Mauro Duarte).

O grupo de sambistas pertencentes ao núcleo de Botafogo iniciou sua trajetória contando já com uma rica tradição musical colada aos seus ouvidos: a dos blocos carnavalescos e dos chorões que em número surpreendente podiam ser encontrados durante os dias de folia em diversos pontos da Gávea e outros bairros próximos, mais precisamente nas imediações da fábrica de tecidos (atual Praça do Jóquei). No carnaval, os foliões desciam as ruas em torno do Jardim Botânico e encontrando-se com outros grupos rivais, davam início aos desafios musicais que poderiam render uma noite inteira.<sup>6</sup>

Esse núcleo de cultura sambista na zona sul da cidade foi único e singular e influenciou toda uma legião de novos artistas brasileiros. Na década de 60, o carnaval carioca seria renovado com os sambas de qualidade de blocos como os Foliões de Botafogo, que por mais de uma vez contou com a colaboração dos versos de Mauro Duarte. Mauro foi ainda compositor da Portela e participou da formação do grupo *Os cinco crioulos*, reunindo na época as figuras de Anescar Pereira Filho (Anescarzinho do Salgueiro), Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento e Jair Costa (Jair do Cavaquinho). Em 1970, conheceu Clara Nunes que gravou do compositor a música *Tributo aos Orixás*, parceria de Mauro com Rui Tavares. Deste encontro com a cantora mineira, originou-se uma sólida amizade que forneceu inspiração para uma dezena de outras composições que ingressariam definitivamente em seu repertório.

Por ocasião do falecimento de Clara Nunes, Mauro Duarte compôs, em parceria com João Nogueira e Paulo César Pinheiro, um tributo à Clara guerreira intitulado *Um ser de luz*. Gravado por Alcione em meados dos anos 80, “Um ser de luz” foi o samba escolhido para homenagear a cantora. Seguindo a risca uma linha melódica que se tornaria constante na obra musical de Mauro Duarte (o samba em tom menor, que indicava uma grande afinidade com a obra de outro mestre Nelson Cavaquinho), *Um ser de luz* passaria para aquela galeria das pérolas da música popular brasileira. Suas características melódicas indicam um pouco sobre o processo de criação que até pouco vínhamos falando: da natureza do samba “soprado” pela voz da tradição. É exemplar neste sentido, uma história que nos contou a filha de Mauro, Márcia Duarte, por ocasião do nascimento da música. Era o velório de Clara Nunes e lá se encontravam os compositores Mauro Duarte e João Nogueira, ambos consternados pelo falecimento prematuro da cantora. Mauro Duarte começou a ouvir uma melodia que insistia em lhe soprar ao pé do ouvido um pequeno verso que viria a se tornar depois o refrão da canção: “voa meu sabiá, canta meu sabiá, adeus meu sabiá, até um dia”. Tanto insistiu com o amigo João Nogueira, que deixaram o velório e seguiram direto para o bar mais próximo. Após muitos tragos, saía o samba em sua forma mais ou menos definitiva, até que a sensibilidade do poeta Paulo César Pinheiro, marido de Clara Nunes na época, viesse a lhe dar o toque final. *Um ser de luz* é provavelmente um dos mais belos sambas do nosso repertório popular e evocá-lo aqui

não deixaria de ser oportuno para lembrarmos da harmonia entre letra e música que só a tríade de poetas representada aqui por esses bambas (Mauro Duarte, João Nogueira e Paulo César Pinheiro) seria capaz de criar.

Um dia um ser de luz nasceu / Numa cidade do interior / E o menino Deus abençoou / De manto branco ao se batizar / Se transformou num sabiá / Dona dos versos de um trovador / E a rainha do seu lugar / Sua voz então / A se espalhar corria chão / Cruzava o mar levada pelo ar / Onde chegava espantava a dor / Com a força do seu cantar / Mas aconteceu um dia / Foi que o menino Deus chamou / E ela se foi pra cantar / Para além do luar / Onde moram as estrelas / E a gente fica a cantar / Vendo o céu clarear / Na esperança de vê-la sabiá / Sabiá que falta faz sua alegria / Sem você / Meu samba agora é só melancolia / Canta meu sabiá! Voa meu sabiá! Adeus meu sabiá! / Até um dia.

A julgar pelo número de composições que o baú de Mauro Duarte guardou a sete chaves, para surpresa de sua família (alguns cadernos e fitas cassetes foram descobertos há alguns anos atrás na casa de sua mulher, Néia Duarte) revelando uma série de composições inacabadas que Mauro pretendia enviar para alguns amigos, dentre eles o próprio Paulo César Pinheiro.

A prática da autoria coletiva característica de formas musicais como o partido alto, me parece retornar aqui num contexto de *creative commons*, de toda uma variedade de documentos visuais e sonoros disponibilizados em série pelos novos meios de difusão digital, que se alternam entre mp3s, *downloads* e *samplers*. Não estaríamos recuperando, no âmbito de nossas vivências estéticas o sentimento da autoria coletiva, superando de certa forma o espectro ainda romântico do artista como gênio, vate ou condor, para falarmos à moda antiga? Na era da reprodutibilidade técnica, onde a aura dos objetos desapareceu para sempre – segundo o célebre estudo de Walter Benjamin –, selaríamos, portanto, novos paradigmas em se tratando da criação e da autoria artísticas? E o samba, este gênero musical híbrido por natureza, aqui identificado em uma de suas primeiríssimas modalidades – o partido alto – não estaria desperdiçando justamente aquilo que o consagrou? Essa voz poética subtraída de uma memória coletiva capaz de colar à nossa própria pele os sentimentos que nos modelam. Na roda do partido alto existe um modo de liberdade, de comunhão, de brincadeira e de jogo inefáveis; mas, considerando as muitas vezes que consagram a existência e a permanência do samba e de sua arte, vemos que haverá para o sambista sempre o verso de improviso a refletir as verdades sentidas de cada um.

## NOTAS

- 1 Sinhô, cujo verdadeiro nome era José Barbosa da Silva, foi compositor e instrumentista nascido no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1888; veio a falecer nesta mesma cidade em 04 de agosto de 1930.
- 2 PAMPLONA, Fernando. As baterias em acelerado compasso de agonia. Caderno B do Jornal do Brasil, 14 de fevereiro de 2003.
- 3 Candeia em depoimento ao cineasta Leon Hirszman no filme *Partido Alto* (Embrafilme, 1976).

4 Sobre o encontro entre o poeta e o compositor, ver o excelente trabalho de Gardel (2005).

5 *Marítimo*, disco de Adriana Calcanhoto, de 1998, faz referências à produção de Manuel Bandeira *A cinza das horas*, na composição *Vambora*.

6 Recorro às informações transmitidas por uma avó que viu a cidade do Rio de Janeiro se transformar ao longo de todo o século XX. Dona Júlia Clementina do Areal nasceu em maio de 1900 e teve o privilégio de, enquanto testemunha ocular dos principais acontecimentos históricos desta cidade, me transmitir seus ensinamentos e as histórias colecionadas ao longo de uma vida, assim como de ter encontrado em mim uma escuta sempre muito atenta em recolher essas histórias e trazê-las como um dos maiores legados de minha infância.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2005

PAMPLONA, Fernando. As baterias em acelerado compasso de agonia. *Jornal do Brasil*, 14 de fevereiro de 2003, Caderno B.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac&Naif. 2007.

---

**Denise Espírito Santo** é Professora Adjunta de ensino da arte do Instituto de Artes da UERJ. Doutora em Teoria Literária pela UFRJ e Mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ.