

“Samba é que nem passarinho!”

Denise Espírito Santo

Este texto faz parte de um estudo maior sobre as relações entre autoria e cultura musical em redutos negros da cidade do Rio de Janeiro em pleno período de transformação urbanística no início do século XX. Ano passado, esse estudo foi utilizado dentro de uma proposta de aula-espetáculo para alunos de uma escola pública em Petrópolis. O objetivo principal era trabalhar com alguns temas e questões que integram as proposições globais da lei 10.639. Cabe dizer, que a lei tornou obrigatório o ensino da diáspora africana, história da África e relações étnico-raciais no cotidiano escolar. Recentemente, a resolução passou a abrigar a contribuição da matriz indígena para uma reflexão sobre o caráter multicultural da sociedade brasileira.

“**S**amba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”, dizia Sinhô¹, 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 conhecida casa de samba – a Casa da Tia Ciata, Sinhô ouvia atentamente os sambas que iam nascendo do partido alto e, valendo-se de sua memória privilegiada, registrava-os depois, sem muita cerimônia, como de sua autoria. Numa época em que a noção de autoria e a questão dos direitos autorais sequer existiam, sobretudo em relação às obras de cunho popular, os casos freqüentes de apropriação indevida, fossem pela atribuição de autoria desconhecida ou criação

¹. Sinhô, cujo verdadeiro nome era José Barbosa da Silva, compositor e instrumentista, nasceu no Rio de Janeiro em 18/09/1888, vindo a falecer na mesma cidade em 04/08/1930.

coletiva, não configurariam um grave problema para Sinhô e demais compositores e/ou intérpretes que se serviam destes artifícios.

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 o alvo da primeira disputa autoral no Brasil. Nascido como uma forma de criação coletiva na Casa da Tia Ciata, onde os pagodeiros tinham por hábito colaborar na roda com uma rima, um verso ou uma estrofe, “Pelo telefone” assim tomava corpo, até que um dia o bom ouvido de Donga percebeu nas linhas melódicas da canção uma popularidade singular, apressando-se a registrá-la em seu nome e garantindo para sua cria 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 significativa no âmbito da noção de autoria nos primórdios da indústria fonográfica no Brasil, e mais especificamente, sublinha as condições materiais de produção do universo das culturas populares na cidade do Rio de Janeiro às vésperas do “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos. O compositor não possuía (talvez ainda não possuía) um estatuto compatível com uma maior exposição que o samba passaria a ter desde então. Foi na voz de Sinhô que o samba “Pelo telefone” se consagrou no ano de 1917 como a primeira gravação que se teve 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!”. Pouco mais de 70 anos nos separam desta gravação, no entanto, uma questão importante nos fica desta passagem: o modo pelo qual a memória e a *performance* vocal dos intérpretes do samba constituiriam 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 presença fiel nas muitas rodas e partidos altos dos subúrbios da cidade, tem na sua própria memória a principal fonte de

inspiração, através da qual mantém e transmite a quase totalidade desta tradição musical. Isto permitiria captar os acordes que nos versos da canção popular servem de mote para uma centena de músicas, que vivem justamente deste re-processamento de frases melódicas inteiras, de trechos que são re-elaborados conhecendo novas versões. 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.”²

sobre a autor(a):

Professora adjunta de ensino da arte do Instituto de Artes da UERJ. Leciona também no curso de produção cultural do IFERJ. Dramaturga e diretora teatral com vários espetáculos montados na cidade, sua pesquisa se orienta para o desenvolvimento de novas proposições no campo da arte e da educação, procurando fortalecer algumas interfaces entre o audiovisual e a escola. Pesquisadora do GRPESQ Estudos Culturais em Educação e Arte (IM/UFRRJ – IA/UERJ).

². Fernando Pamplona, As baterias em acelerado compasso de agonia. Caderno B do Jornal do Brasil, 14/02/03.