



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A CIDADE DO SAMBA – PAISAGEM MUSICAL E CONSTRUÇÃO
IMAGINÁRIA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO DE 1930 A 1945**

Denise Adorno de Britto Guimarães*

As origens do moderno samba carioca são motivo de divergência desde o início do século XX. Nas letras das canções os artistas já disputavam se o “verdadeiro” samba era aquele que havia saído do morro ou o da região da Praça Onze, o da cidade ou o da periferia, do Café Nice ou das casas das Tias baianas. O que já era consenso na primeira metade do século XX era que o samba (ou certo tipo de samba) já se tornava a música popular urbana e mestiça característica da então capital federal.

Ainda que no Rio de Janeiro das primeiras décadas de 1900 circulasse uma variedade enorme de canções estrangeiras e a música popular local também fosse diversificada, já era possível identificar um movimento musical nas periferias da cidade que começava a se expandir e a atrair públicos de outras camadas sociais. Com características fortes dos batuques africanos, mas incorporando a ele elementos da modinha luso-brasileira, do lundu afro-brasileiro e até mesmo dos gêneros que compunham a paisagem musical da cidade, o samba surgia e se diferenciava em síncope, batida, instrumentação e vivência.

Antes mesmo do início das gravações elétricas no Brasil, em 1927 - um marco para o mercado de música nacional – os gêneros chamados então por samba, marcha e

* Mestranda no Programa de História Social da UFRJ. Orientadora.: Profª Drª Andrea Casa Nova Maia.

carnaval já eram representativos na paisagem musical carioca. Artistas como Sinhô, Caninha e Freire Júnior eram os principais responsáveis por essas canções. Mas, ainda assim, entre os anos de 1925 e 1930, conforme nos mostra Zuza Homem de Mello e Jairo Severino no primeiro volume de *A canção no tempo* e José Ramos Tinhorão em *História Social da Música Popular Brasileira*, a capital contava com um grande número de gravações de destaque em outros gêneros como a valsa, a canção, a toada, a embolada, a canção sertaneja, a modinha, o coco, o tango brasileiro e a valsa-choro.

No período que vai de 1931 a 1940 o samba e a marcha juntos passaram a ser os gêneros mais gravados, responsáveis por um total de 3401 fonogramas, o equivalente a 50,71% do repertório nacional (SEVERIANO; MELLO, p. 84). Já em princípios da Era Vargas o samba se mostrava como o gênero de maior apelo mercadológico na cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, no país. A chamada Época de Ouro, de 1930 a 1942, revelaria grandes nomes da música brasileira com sucessos ainda hoje conhecidos (como Ismael Silva, Assis Valente, Ary Barroso, Noel Rosa, João de Barro, Mário Reis, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carmen Miranda, Marília Batista, Dalva de Oliveira, Geraldo Pereira, Atilfo Alves e tantos outros). Todos com vasto repertório de samba.

É possível destacar três razões principais para que o samba ganhasse destaque em tão diversa paisagem musical: a indústria da música, a consolidação do samba moderno e a apropriação cultural feita por parte do Estado. O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a ter um mercado de música consolidado e para que gravadoras e rádios pudessem se efetivar, o *casting* era buscado entre artistas locais. O baixo custo e o interesse desses artistas em terem suas canções fixadas e de se inserirem no mercado que começava a surgir foram alguns dos fatores que levaram os sambistas ao centro da indústria musical brasileira.

A definição mais apurada das características do samba moderno (que já não era mais maxixe ou chula) a partir da criação da “Escola de Samba” Deixa Falar pela chamada “Turma do Estácio” também foi um importante fator para a expansão do gênero. Com um formato fixo de primeira e segunda partes, o andamento mais corrido que permitia marchar pelas ruas e os novos sons percussivos, o samba do Estácio se distanciava dos sambas de partido alto da geração anterior, com fortes influências baianas. Para Tinhorão os descendentes dos negros baianos migrados para o Rio de Janeiro entre finais do século XIX e início do século XX lideraram a paisagem musical até o final dos anos 1920. A

partir dos anos 30 e do crescimento das Escolas de Samba influenciadas pelo samba moderno, o samba deixava de ser baiano e passava a ser carioca.

Os interesses do Estado varguista, principalmente no pós-37, na apropriação e ressignificação do gênero musical em símbolo da Nação neste momento de construção narrativa da identidade nacional já foram estudados ao longo das últimas décadas sob diferentes perspectivas. Aqui nos interessa a consequência deste processo para o gênero musical: maior reconhecimento e legitimidade cultural que lhe conferiram destaque na paisagem musical brasileira. Os incentivos dados ao samba carioca nesta ressignificação foram importantes para intensificar o processo que já ocorria, conforme aponta Hermano Vianna, de expansão do samba para além das regiões periféricas da cidade.¹

A centralidade política e do mercado de música na cidade do Rio de Janeiro fez com que o samba nacionalizado fosse aquele que saía da capital. Era o moderno samba carioca que ganhava notoriedade em discos, ondas de rádio e políticas públicas. Os artistas deste cancionário estavam, de certo modo, cientes da importância atribuída a eles e da circulação que seu produto musical alcançava no país. Em diversas canções entre os anos de 1930 e 1945 encontra-se referência à nacionalização do samba. Mas há também o reconhecimento de que este samba antes de ser nacional é carioca. Sua origem é o Rio de Janeiro, mais especificamente os bairros e redutos de samba da cidade. E os sambistas cariocas se cantavam como protagonistas desta cultura nacional, colocando a si, sua música e seu local de origem como personagens deste cancionário popular.

Deste modo, seria possível acrescentar um quarto fator aos já trabalhados, de algum modo, pela historiografia: a dimensão imaginária. O destaque do samba frente aos demais gêneros que compunham a paisagem musical carioca e brasileira no pós-30 se deve também às significações contidas nele. Ao falar de si, o samba se instituía como símbolo do Rio de Janeiro e como único motivo ou caminho de felicidade. Ele dizia de onde vinha e a quem pertencia, ou seja, ele construía suas próprias identificações.

¹ O trabalho de Vianna é importante no sentido de mostrar como a expansão do samba não teve como motor a força do Estado. O autor destaca em *O mistério do samba* o papel dos mediadores culturais desde o final do século XIX transitando entre os espaços de produção de cultura popular mestiça, os espaços de cultura erudita e, ainda, as elites políticas e intelectuais da cidade. Para Vianna, a aceitação do samba não se deu por decreto tendo início com o governo Vargas, mas em uma longa troca cultural cuja (tentativa de) apropriação por parte do Estado é um dos fatores impulsionadores e também uma consequência de longo e bem sucedido processo.

As disputas de territorialidade e legitimidade do moderno samba carioca e o contorno dos espaços do gênero musical são aquilo que se pretende analisar neste trabalho. Tendo como fonte as canções do primeiro governo Vargas, o interesse desta reflexão ainda em andamento é desenvolver o quarto fator, compreendendo como as significações dadas à cidade (ou a regiões específicas dela) ajudaram a construir a identificação do Rio de Janeiro como cidade do samba.

OS DO MORRO E OS DA CIDADE

A inserção do samba no mercado de música através dos contratos com os artistas populares nas novas gravadoras e, principalmente, dos intérpretes de uma classe média da cidade (que naquele tempo atuavam como mediadores culturais) cada vez mais reconhecidos pelo público fez com que o gênero estivesse presente nos mais diversos ambientes da cidade. Não sendo mais exclusividade dos morros, dos descendentes das baianas, das regiões do Estácio, Mangue e Zona Portuária, o samba havia sido apropriado pelas classes mais abastadas e era não apenas escutado, como também produzido por elas.

É preciso atentar para o fato de que, embora associado à cultura negra ou mestiça, o samba chegava aos discos e aos programas de rádio majoritariamente nas vozes de intérpretes brancos. Compositores negros das classes baixas do Rio de Janeiro também tiveram contratos nesse mercado de música (foi o caso, por exemplo, de Heitor dos Prazeres, Paulo da Portela, o grupo Gente do Morro e Pixinguinha), mas os grandes sucessos ficaram com Mário Reis, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Noel Rosa, Lamartine Babo, Carmen Miranda, Aracy de Almeida e tantos outros.

A percepção de que o samba se “embranquecia”, passava ele mesmo por uma “regeneração” ou “saneamento” (PARANHOS, 2005) e ganhava ares da cidade era registrada pelos artistas e pela imprensa. Relatados nos jornais como espaço de criminalidade, os morros mais citados nas canções eram aqueles que para a elite intelectual misturavam contravenção e batucada. Ainda que se reconhecesse a “tradição” do samba nos morros, o samba nacionalizado e civilizado, portanto, aquele que se deveria consumir não estava mais lá.²

² Os jornais cariocas Diário de Notícias e Diário da Noite nos primeiros anos da década de 1930 ao se referirem aos sambas dos morros sempre os relacionavam ao exótico e ao mundo do crime. A Mangueira, morro mais citado nas canções, aparece em diversas matérias com enfoque policial nos ambientes dos sambas, como na edição de 23 de agosto de 1930 do Diário da Noite com a notícia “Um

Mário Lago e Custódio Mesquita, compositores brancos e de classe média, em *Sambista da Cinelândia*³, enorme sucesso do ano de 1936, já compreendiam que a disputa estava encerrada e os tempos eram outros. A cidade aceitava o samba, reconhecia o papel do morro e o gênero já estava por todo lado, era a “sinfonia nacional”.

Sambista desce o morro
Vem pra Cinelândia, vem sambar
A cidade já aceita o samba
E na Cinelândia só se vê gente a cantar (sambista)
Hoje está tudo tão mudado e acabou-se a oposição
Escolas há por todo o lado, de pandeiro e violão
O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal
E o samba já foi proclamado sinfonia nacional.

Mas para os artistas que não pertenciam às classes médias a questão não estava resolvida com o reconhecimento do samba. O compositor Assis Valente, conhecido por suas canções críticas às elites e por seu nacionalismo popular, participou desta disputa de origem tanto questionando o que se fazia na cidade quanto enaltecendo o samba do morro. Em *Minha embaixada chegou*⁴, de 1934, Carmen Miranda canta as dores de uma música popular que teria descido o morro, onde tudo se relacionava ao samba, e se perdido conforme se vê no trecho a seguir:

Eu vi o nome da favela na luxuosa academia
Mas a favela pro doutor é morada de malandro que não tem nenhum valor
Não tem doutores na favela, mas na favela tem doutores
O professor se chama bamba, medicina é na macumba, cirurgia lá é samba
Já não se ouve a batucada, a serenata não há mais
E o violão deixou o morro e ficou pela cidade, onde o samba não se faz

‘samba’ no morro da Mangueira – A polícia recebeu a tiros” ou no Diário de Notícias de 16 de fevereiro de 1933 (às vésperas do primeiro carnaval com desfile de Escolas de Samba na Praça Onze, cuja campeã seria a Estação Primeira) em que a Mangueira é noticiada como “Foco de criminalidade”, vadiagem e malandrice, onde célebres criminosos “se promiscuiam com a corja de inveterados malandros” em macumbas, candomblés e sambas.

³ “Sambista da Cinelândia” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1936.

⁴ “Minha embaixada chegou” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1934.

Na marcha *Isso não se atura*⁵, de 1941, também na voz de Carmen Miranda, Assis Valente traz novamente a questão do sambista da cidade, referindo-se aos artistas de classe média frequentadores do Café Nice que, de tão distantes do cancionero popular da periferia, não teria mais contato até mesmo com a “morena” – a essência do samba –, inferiorizando aquela expressão musical que a despeito deles já era conhecida e reconhecida mundo à fora.

O sambista do café eu não quero falar mal
Só se lembra da morena quando chega o carnaval
Diz que o samba cá do morro já nasceu de pé quebrado
Mesmo assim nosso capenga corre o mundo e é cantado

Nos versos seguintes o compositor aponta outra questão também bastante presente no cancionero do período e também relacionada às diferenciações sociais do mundo do samba: a abordagem policial. Seja na figura do “tintureiro” (o camburão) ou da própria polícia citada, a força da lei para o artista não parecia pesar de modo equilibrado entre quem fazia samba no café e quem fazia na rua.

Batucada na avenida a polícia não consente
Aparece o tintureiro e seu guarda leva a gente
Já vi moço na cidade com fraqueza na farinha
Retocado e perfumado, parecendo uma mocinha
Eu já fui numa macumba e no fim o pau comeu
Mas foi entre gente fina e a polícia não prendeu

Noel Rosa – branco, sambista da cidade, pertencente à classe média escolarizada – também se aventurou pelas disputas de legitimidade do samba e reconhecia quando os festejos eram cultura popular e quando eram caso de polícia. Em *Eu vou pra Vila*⁶, samba de 1930, Almirante e o Bando de Tangarás já cantavam como o tratamento dispensado aos bairros de classe média era outro: “A polícia em toda a zona / proibiu a batucada / Eu

⁵ “Isso não se atura” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Columbia, 1941.

⁶ “Eu vou pra Vila” (Noel Rosa), Bando de Tangarás. 78 rpm, Parlophon, 1930.

vou pra Vila / onde a polícia é camarada”. Em *Se a sorte me ajudar*⁷, de 1934, o poeta da Vila em parceria com Germano Augusto retoma a questão de forma mais clara⁸:

Quem faz seus versos e no morro faz visagem
Leva sempre desvantagem, dorme sempre no distrito
Entretanto quem é rico e faz samba na Avenida
Quando abusa da bebida todo mundo acha bonito

A legitimidade do gênero musical pela disputa de origem e localização parecia importar mais àqueles que se relacionavam ao passado não-comercial, celebrativo, escondido e popular do samba. A construção de memória do gênero e a disputa por fazer dele o “verdadeiro”, amparado em uma aparente ancestralidade que, em realidade, correspondia aos anos de 1920, foi trabalhada pelo antropólogo Hermano Vianna:

O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a ‘alma’ brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua descoberta, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes. (VIANNA: 2007, p. 153)

A mediação cultural entre expressões artísticas de classes sociais e grupos raciais distintos não era uma novidade da Era Vargas e, embora houvesse de fato uma perseguição ao sambista, o gênero em si não era criminalizado. O problema aos olhos do Estado estava nas práticas e em certos grupos sociais relacionados a certo tipo de samba: aquele que não era da cidade e dos salões. Para um artista como Noel Rosa a querela se resolvia ao constatar que o samba, na realidade, não vinha do morro ou da cidade, sendo a expressão das emoções e das qualidades do sambista: ele nasce do coração.

A conciliação podia vir também com o reconhecimento de que a gente da cidade compreendia o valor do samba dos morros e, para se qualificar, sambava também. É o

⁷ “Se a sorte me ajudar” (Germano Augusto), Aurora Miranda e João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934.

⁸ *Se a sorte me ajudar* é uma das canções em que o registro oficial não consta o nome de Noel Rosa, embora seus biógrafos a apresentem como composição dele. Noel era conhecido por suas parcerias e por vender sambas em um momento em que os direitos autorais da música como produto ainda não estavam resolvidos. VER DIDIER, Carlos; MAXIMO, João. *Noel Rosa: Uma biografia*. LGE, 1990.

caso da composição de Sinval Silva, gravada por Carmen Miranda, *Alvorada*⁹. Nela, embora a cidade não seja desprezada, o samba pertence a outros espaços:

Vem raiando a aurora

Vai clareando o dia, vai

E vem o sol raiando lá no céu

Para findar nossa alegria

A cuíca lá no alto, ronca a noite inteira

Embalando aquela gente, lá do morro de Mangueira

E o samba se prolonga, até alta madrugada

Mas o dia vem raiando, vai cessando a batucada

Pra gozar a mocidade, fiz um samba no terreiro

E tinha gente da Favela, de Mangueira e do Salgueiro

E até mesmo da cidade, tinha gente que é doutor

E que sambavam de verdade, pra mostrar o seu valor

A CIDADE NO SAMBA

Reconhecido o samba carioca como a música nacional, o Rio de Janeiro se tornava personagem deste cancionário popular. Embora o entendimento do processo de nacionalização do gênero tenha dado notoriedade aos artistas das classes médias da cidade como sambistas, a construção de memória do movimento privilegiava as regiões periféricas como percussoras dele. Ainda que se cantasse que o samba era de todo o Rio de Janeiro ou a música brasileira, quando se falava sobre espaços do samba – tanto de sociabilidade quanto de produção e vivência – as demarcações identificavam os diferentes morros da cidade.

São muitos os exemplos de canções que entre os anos de 1930 a 1945 enumeram os morros onde se fazia samba, sendo os principais o morro da Mangueira, da Favela e do Salgueiro. Entre os bairros de samba, os mais citados são Estácio de Sá, Oswaldo Cruz (muitas vezes indiretamente em referência à Escola de Samba da região, a Portela) e Vila Isabel. A região da Praça Onze também foi sempre muito reconhecida nos sambas do período que inclui o momento de autorização dos desfiles carnavalescos (1933) e a reforma urbana (1941) que descaracterizou a praça e pôs fim aos desfiles naquele local.

⁹ “Alvorada” (Sinval Silva), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1936.

O bairro de Vila Isabel passou a ser considerado terra de samba em função de Noel Rosa. Composições como *Feitiço da Vila*¹⁰ e *Eu vou pra Vila* apresentavam o local como pertencente ao *mundo do samba*. Em *Palpite infeliz*¹¹, resposta de Noel à polêmica com o compositor Wilson Batista que questionava a legitimidade do bairro enquanto terra de samba, o poeta da Vila rende homenagem a outros espaços deste cancionário (Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz) lembrando que a Vila “só quer mostrar que faz samba também”. A partir de Noel e de seu grande reconhecimento mercadológico, midiático e entre os artistas de música popular, a Vila Isabel ainda que fosse um bairro de classe média passou a ser cantada em canções de outros compositores. Mas os espaços de onde se reconhecia a saída de sambistas de sucesso ou a importância das agremiações carnavalescas foram os mais mencionados. Em *Já que está deixa ficar*¹², *Se o samba morrer*¹³, *Voz do morro*¹⁴, *Amélia na Praça Onze*¹⁵ e *Praça Onze*¹⁶, por exemplo, esses lugares ganham destaque e significações de terra de samba. O morro da Mangueira é o mais recorrente em canções do período, dado o destaque que a Escola de Samba, a primeira campeã, já tinha em todo o carnaval carioca. Em *Mangueira*¹⁷, de 1935, Assis Valente canta a união entre o morro, o samba e a alegria:

Não há nem pode haver
Como Mangueira não há
O samba vem de lá, alegria também
Morena faceira, só Mangueira tem
Mangueira está sempre em primeiro lugar
A onde a cadência do samba rompeu
Deixa São Carlos falar, deixa o Salgueiro dizer
Morena que até nem é bom se falar
Na qualidade ela é superior
É carinhosa no amar, filha do samba e do amor

¹⁰ “Feitiço da Vila” (Noel Rosa e Vadico), João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934.

¹¹ “Palpite infeliz” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1935.

¹² “Já que está deixa ficar” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Columbia, 1941.

¹³ “Se o samba morrer” (Bide e Valfrido Silva), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, 1933.

¹⁴ “Voz do morro” (Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1942.

¹⁵ “Amélia na Praça Onze” (Cícero Nunes e Herivelto Martins), Linda Batista. 78 rpm, Victor, 1942.

¹⁶ “Praça Onze” (Grande Otelo e Herivelto Martins), Castro Barbosa e Trio de Ouro. 78 rpm, Columbia, 1941.

¹⁷ “Mangueira” (Assis Valente e Zequinha Reis), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, 1935.

O mesmo compositor no ano seguinte, em 1936, lança *Cansado de sambar*¹⁸ em que os locais de bamba são demarcados, com apontamentos para os significados do samba para os sambistas e para a representação que a ele era atribuída:

Cansado de sambar, cansado de sambar
Tenho o corpo (cansado de sambar) noite e dia
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, que não queria
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, não, não
Eu nasci na Praça Onze, dou a vida pra sambar
Já sambei lá na Favela, Salgueiro e Portela, Estácio de Sá
Vou sambar lá no Catete pro seu presidente me condecorar

As referências constantes a esses espaços serviam tanto ao reconhecimento do local de pertencimento destes artistas como produtores da cultura que se consumia em todo o país e se dizia ser a representante da Nação, quanto à ressignificação destes ambientes que só ganhavam destaque em questões relacionadas à criminalidade. Nestes sambas, os morros e as periferias não são cantados como palco para contravenções e “vadiagem”, mas como lugar de sambista – gente feliz –, onde saíam as canções que os doutores e as madames da cidade gostavam de dançar.

Embora a identificação do Rio de Janeiro com o samba já fosse feita pela imprensa, pelo mercado de música, pelo Estado (em propaganda, legislação e políticas públicas) e pelos sambistas, os contornos e os significados não eram sempre os mesmos. No cançãoeiro, a cidade do samba é o Rio periférico, mestiço e popular. Através das canções os sambistas podiam redesenhar a cidade cantando a própria história do samba dando protagonismo aos seus espaços de sociabilidade.

RIO BAMBA: SIGNIFICAÇÕES E IMAGINÁRIO

O desenvolvimento da pesquisa “Em terra de samba e pandeiro: representações da Nação brasileira em canções populares de 1930 a 1945” levou à constatação do próprio

¹⁸ “Cansado de sambar” (Assis Valente), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, 1936.

“samba”, e de tudo aquilo que compõe o *mundo do samba*, como temática recorrente nas canções. Em todas elas o samba aparece associado às significações de felicidade e prazer.

Podemos dividir as referências entre canções que, de modo geral, exaltavam o samba como o bem maior ou a única felicidade do sambista (como, por exemplo, em *Alegria*¹⁹, *Se o samba morrer*²⁰, *Não há*²¹, *Batuca no chão*²², *Adeus batucada*²³ e *Me segure*²⁴), as que ironizam quem supostamente não gosta de samba ou os doutores e as madames da cidade (como em *Você nasceu pra ser granfina*²⁵, *Camisa listrada*²⁶, *Inimigo do samba*²⁷ e *Isso não se atura*), as que falam do trabalho (com o personagem negando o trabalho para se divertir no samba ou com aquele que trabalha sofrendo e tem no samba seu alívio) e as que dão voz à mulher. Neste último caso temos as mulheres que assumem as características da malandragem e negam os padrões de vida de então preferindo também o *mundo do samba* e aquelas que sofrem com os maridos sambistas. Para estas o samba é o grande mal, mas este entendimento só é possível porque a significação do samba é a do prazer negando as responsabilidades, ou seja, o sentido de felicidade e malandragem continua associado a ele (por exemplo, em *Vai trabalhar*²⁸ e *Inimigo do batente*²⁹).

O escrever e reescrever, cantar e recantar do sambista e suas características num espaço já considerado patrimônio da Nação era a construção do *mundo do samba* nele e por ele mesmo. Ao falar de si e se colocar como representante da felicidade ainda que estivesse à margem do que era socialmente valorizado ou reconhecido, o *mundo do samba* se criava como grupo social definido, cujas fronteiras estavam delimitadas, mas que, ao mesmo tempo, poderia servir como identificação de todo o povo brasileiro já que as

¹⁹ “Alegria” (Assis Valente e Durval Maia), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: Assis Valente, Abril Cultural, 1982.

²⁰ “Se o samba morrer” (Bide e Valfrido Silva), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, 1933.

²¹ “Não há” (Heitor dos Prazeres), Carmen Costa. 78 rpm, Victor, 1943.

²² “Batuca no chão” (Assis Valente e Ataulfo Alves), Ataulfo Alves. 78 rpm, Odeon, 1944.

²³ “Adeus batucada” (Sinval Silva), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1935.

²⁴ “Me segure” (Assis Valente), Quatro Ases e Um Coringa. 78 rpm, Odeon, 1943.

²⁵ “Você nasceu pra ser granfina (Laurindo de Almeida), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1939.

²⁶ “Camisa Listrada” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1937.

²⁷ “Inimigo do samba” (Ataulfo Alves e Jorge de Castro), Orlando Silva. 78 rpm, Odeon, 1942.

²⁸ “Vai trabalhar” (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942.

²⁹ “Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1939.

características que compartilhavam estavam ligadas à narrativa que instituiu o ser nacional. Ao destacar na ambiência do *mundo do samba* os espaços de sociabilidade do carioca, o sambista criava um Rio de Janeiro malandro – representação do país –, a cidade-bamba.

A paisagem musical da cidade, ainda que diversificada, tinha o samba como destaque, conforme visto anteriormente. Ao mesmo tempo em que o gênero passava a ser o mais gravado e mais tocado nas rádios e nas festas populares da cidade, o conteúdo trazido por ele tratava justamente do cotidiano desta cidade, falando também destas festas e do reconhecimento nacional atingido por ele. Tanto na dimensão real (a da paisagem musical) quanto na dimensão imaginária (das significações) o Rio de Janeiro se tornava a cidade do samba. Enquanto Estado e mercado trabalhavam para que esta identificação acontecesse, discursivamente os sambistas atuavam também neste processo, relacionando “os sentidos” de samba e Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 2: Retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro – São Paulo: Nova Fronteira, FAPERJ, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

DIDIER, Carlos; MAXIMO, João. *Noel Rosa: Uma biografia*. LGE, 1990.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Quem foi que inventou o Brasil?: a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas – 1917/1937*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado-Novo”*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

“Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos.” *Projeto História*, nº 20. São Paulo: Educ/FAPESP/FINEP, abr./2000.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1: 1901 - 1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SODRE, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro; Editora Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O século da Canção*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORAO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2007.

