

## **NACIONALISMO MUSICAL: O SAMBA COMO ARMA DE COMBATE AO FADO NO BRASIL DOS ANOS 1930\***

**ADALBERTO PARANHOS\***

Assim como em outros quadrantes do mundo, os anos 1930 no Brasil corriam saturados de nacionalismos de todos os tipos. Em maior ou menor medida, a música popular brasileira também transpirava esse clima. Foi nesse contexto que se processou a nacionalização do samba, que passou a ser tomado como o ícone musical do país.

Tal imagem perdura até os dias de hoje, atravessando os tempos apesar de todos os contra-tempos no terreno da música popular brasileira. Denominador comum da propalada identidade cultural nacional no segmento da música, o samba urbano<sup>1</sup>, como numa corrida de obstáculos, teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal estigmatizado como “coisa de pretos e vagabundos” e receber as honras da sua consagração como símbolo de toda uma nação. Essa história, cujo ponto de partida pode ser recuado pelo menos até a virada dos séculos XIX e XX, foi permeada, de cabo a rabo, por idas e vindas, marchas e contramarchas, descrevendo dialeticamente uma trajetória que desconhece qualquer traçado uniforme ou linear.

Sem ignorar que múltiplos sujeitos sociais intervieram nesse processo (VIANNA, 1995), enfatizarei neste texto, sob a inspiração metodológica de E. P. Thompson, com sua proposta de uma “*history from below*” (a história a partir de baixo) (THOMPSON, 1998 e 2001, e HOBSBAWM, 1998), uma pequena parte da importante ação dos sambistas – compositores e intérpretes – na invenção do Brasil como terra do samba, retomando, dessa maneira, as pegadas de um estudo anterior de alcance mais abrangente (PARANHOS, 1999).

As notas e as rotas trilhadas pelo “samba carioca” se conectaram ao cenário mais geral do desenvolvimento industrial capitalista que adquiria força no Brasil dos anos 1930 e 1940. Embora

---

\* Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em História Social pela PUC-SP. Minhas pesquisas mais recentes, que cruzam história, política, cultura e música popular, contam com auxílio do CNPq e da Fapemig.

<sup>1</sup> Refiro-me aqui notadamente ao “samba carioca”, em particular ao novo samba urbano carioca calcado naquilo que Carlos Sandroni designou “paradigma de Estácio”, por alusão ao bairro de Estácio de Sá, encravado nas proximidades da zona central do Rio de Janeiro, que se destacou, a partir dos últimos anos da década de 1920, como ponto de irradiação de um samba que seus cultores concebiam como mais “marchado” (SANDRONI, 2001:32-37).

me dispense de abordar em detalhes as transformações econômico-sociais que estavam em andamento, aponto, de passagem, algumas mudanças fundamentais que levaram o samba a incorporar outras atitudes e outros tons. Como música popular industrializada, sua expansão girou na órbita do crescimento da incipiente indústria de entretenimento ou, como queira, da indústria cultural (incluída a consolidação das empresas fonográficas, da mercadoria disco e do rádio comercial). Para tanto jogaram um papel decisivo a urbanização e a diversificação social experimentada pelo país nas primeiras décadas do século XX.

Não constitui novidade referir-se à conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, inclusive no caso do samba. Uma extensa bibliografia já se ocupou disso, e não pretendo repisar fatos e argumentos facilmente acessíveis aos interessados no assunto. O que me proponho fazer aqui consiste simplesmente em ressaltar mais um ângulo de visão do mesmo tema. Trarei à tona umas tantas lutas simbólicas que agitavam o *front* interno da música popular brasileira, num momento em que a afirmação do samba como elemento capital da singularidade musical da nação dependia, na ótica de muitos sambistas, de um combate diuturno à influência exercida por ritmos tidos e havidos como alienígenas, entre os quais o fado.

O panorama musical do Brasil dos anos 1930 era, obviamente, um “campo de lutas” ou um “campo de força(s)”, como diriam Bourdieu (2002) e Thompson (1998), com disputas e concorrências que embalavam suas “lutas de representações”, para usar uma expressão *à la* Chartier (1990). E o samba despontava como o gênero campeão em registros sonoros, como atesta um exame atento da *Discografia brasileira 78 rpm* (SANTOS, 1982).<sup>2</sup>

Nessas circunstâncias, um compositor em especial, o carioca Orestes Barbosa<sup>3</sup> – misto de jornalista, poeta e boêmio –, sobressaiu-se na luta contra o fado. Ele, que já foi descrito como nacionalista “até a raiz dos seus poucos cabelos” (MÁXIMO e DIDIER, 1990:149), primava por ser acima de tudo antilusitano. Parceiro de Noel Rosa em algumas canções<sup>4</sup>, Orestes celebrizou-se, na história da música popular brasileira, como o autor da letra de “Chão de estrelas” (sobre melodia de Silvio Caldas), na qual se encontra, segundo o poeta Manuel Bandeira (DIDIER, 2005:549), talvez o

<sup>2</sup> Para medir a aceitação popular do samba pela régua do sucesso, ver SEVERIANO e MELLO, 1997:99-186.

<sup>3</sup> A obra mais completa sobre a vida, paixão e morte de Orestes Barbosa é a de DIDIER, 2005. Ver, complementarmente, dois fascículos da Abril Cultural (1978 e 1983), acompanhados de dois LPs, que lhe foram dedicados no todo e em parte.

<sup>4</sup> Quatro no total, conforme os melhores biógrafos de Noel Rosa, das quais a mais famosa é o samba “Positivismo” (MÁXIMO e Didier, 1990).

mais belo verso escrito até então no idioma português (“tu pisavas nos astros distraída”).

### Os estalos de uma língua ferina

Orestes Barbosa, conhecido por suas tiradas pontiagudas, não costumava desperdiçar oportunidade de falar mal dos portugueses. Sua língua ferina estalava ao embaralhar fatos históricos com assuntos do cotidiano e ao eleger os donos de casas de pequeno comércio (como as vendas e os botequins) provenientes de Portugal como um dos seus alvos prediletos. Como quem dá de ombros para a história dos “grandes vultos” lusitanos da era das navegações, ele proclamava, em 1933, deixando escorrer uma dose de fel pelos cantos da boca: “Por minha parte, com a autoridade de brasileiro nato, garanto que não quero, nem nunca quis saber quem foi Vasco da Gama. Eu quero saber é quem põe água no leite...” (BARBOSA, 1978:34). Na mesma toada, o poeta fizera pouco, oito anos antes, de Pedro Álvares Cabral: “um grande navegador, que a caminho das Índias vem dar com os costados na Bahia, eu passo...” (BARBOSA, 1925:13)

Não era à toa que Orestes crivava de críticas Portugal e os portugueses. Eles, no seu entender – diferentemente de outros povos, a exemplo dos italianos<sup>5</sup> –, eram sinônimos de atraso de vida. A despeito das aparências em contrário, nem sempre, no entanto, o compositor desancara tudo o que vira na “terrinha”, observação que se aplica igualmente ao fado. Em livro no qual desfia relatos de viagem a Portugal, em 1923, ele se reportava ao caráter multifacetado desse gênero musical, meio pelo qual, a seu ver, os portugueses não apenas cantavam suas emoções como resolviam seus problemas: “a alma dolente, é no fado que o português resolve tudo”. Para Orestes, o fado, “voz ritmada do povo”, se desdobrava em múltiplos aspectos, podendo ser classificado como sentimental, agressivo, histórico, filosófico, irônico, político, e cobria um amplo arco temático, indo dos fados “envinagrados” aos “gastrônomos” (BARBOSA, 1923:99-100).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ele enaltecia, com todas as letras, o espírito empreendedor de capitalistas de outras nações e, em plena Primeira República, já tendia a identificar progresso com industrialização, concepção que se impregnaria o vocabulário econômico-político-social brasileiro de décadas posteriores. De acordo com Orestes, enquanto outros estrangeiros, como os italianos, “dão passos largos no comércio e nas indústrias”, assumindo um comportamento “moderno”, “o português ficou na venda e no botequim” (BARBOSA, 1925:107).

<sup>6</sup> Entre os exemplos fornecidos sobre as várias modalidades e temas de fados, são relacionados os “envinagrados” (“Quando eu era pequenino/ Já dizia minha mãe:/ Tu tens cara de assassino/ E o teu pai tinha tambãe!”) e os “gastrônomos” (“Rapazes, quando eu morrer/ Leva-me devagarinho/ Ponde em cima do caixão/ Azeitona, pão e vinho”) (BARBOSA, 1925:104 e 109). Mais tarde, ele acrescentaria que até na hora da morte se explicitava a distância abissal existen-

A temperatura de suas avaliações, porém, iria se elevar nos anos seguintes. Para isso concorreu, ao que tudo indica, a recepção pouco calorosa, azeda mesmo – para dizer o mínimo –, que as crônicas enfeixadas em *Portugal de perto!* tiveram naquele país, a ponto de resultarem na cassação do diploma que lhe fora outorgado como sócio-correspondente da Associação dos Trabalhadores de Imprensa. Sua aversão a Portugal e aos lusitanos ganhou corpo sobretudo em *O português no Brasil*, livro publicado em 1925. A epígrafe desta obra é, por si só, bastante esclarecedora. Ela reproduz as últimas palavras atribuídas a Felipe dos Santos, a maior liderança da Revolta de Vila Rica (atual Ouro Preto), a qual se insurgiu, em 1720, contra a exploração econômica e o controle metropolitano nas regiões auríferas de Minas Gerais, o que o teria conduzido, no desfecho desse episódio, ao enforcamento e ao esquartejamento, num ato típico do teatro político da violência patrocinado pelo jugo português. “Morro sem arrependimentos, certo de que a canalha que nos avilta será esmagada pelo patriotismo dos brasileiros!” como que serviriam de epitáfio para Felipe dos Santos (BARBOSA, 1925:7).<sup>7</sup>

Orestes não se dispunha a firmar qualquer pacto com os lugares-comuns de fundo mítico e mistificador construídos em torno da “Pátria-mãe”, da “Pátria-irmã” e da suposta “amizade luso-brasileira”, uma “mentira”, mera “*tapeação*” (idem: 9 e 92). Por sinal, no primeiro parágrafo do prefácio do livro ele apontava suas armas: “Este livro, escrito sem ódio e sem amor, tem como objetivo único mostrar aos brasileiros o perigo que há em deixar o português solto, sem freio, no Brasil” (idem: 9). Em *O português no Brasil*, Orestes oferecia ao leitor “provas” em profusão para a compreensão do seu antilusitanismo. Sim, para ele, impunha-se o dever de “provar”, “demonstrar” uma tese, sustentada por juízos de valor que se amparavam em “fatos”, estes concebidos sob um olhar positivista. Sua obra seria, em suma, uma coleção de “páginas de estatística e história” (idem: 51). Longe de se reduzir a uma peça retórica “de um jacobinismo delirante” ou de “uma patriotada de *cavação*”, o poeta afirmava que sua prosa, em forma de reportagem, expunha “os dados desapassionados da estatística”. Daí não acolher injúrias, pois “só registrei fatos visíveis e provados” (idem: 10-11).<sup>8</sup>

---

te entre o malandro carioca e o português. Um “malandro do morro” entoava em seu samba: “Amigos, quando eu morrer/ Não quero choro nem nada:/ Eu quero é ouvir um samba/ Ao romper da madrugada” (BARBOSA, 1978:80).

<sup>7</sup> Há versões contrastantes sobre esse acontecimento da história colonial brasileira. A que é encampada por Orestes dá conta de seu “esquartejamento vivo pelos portugueses”. *Idem*.

<sup>8</sup> Na concepção do autor, ao tomar por base o movimento anual na Casa de Detenção do Rio de Janeiro em 1924, uma prova dos nove contra o elemento luso aparecia na contribuição marcante da colônia portuguesa ao mundo do crime. E

Ao farejar, por todos os lados, os problemas acarretados ao Brasil pelo português, Orestes se apegava ainda a dados, de caráter geral, contidos nos boletins semanais do setor de Estatística Demográfico-Sanitária, principalmente do serviço da Inspeção de Fiscalização dos Gêneros Alimentícios. E, por conta própria, estabelecia estreita associação entre a inutilização de gêneros alimentícios por motivo de saúde pública e a ação nefasta dos lusitanos. Sua conclusão era categórica: “não podendo mais matar o brasileiro no pelourinho, no tronco, na forca, nem no calabouço, o português mata falsificando a alimentação” (idem: 39).

Por essas e outras, ele despejava toda sua ira sobre a cabeça dos portugueses. Suas palavras soavam como um grito de guerra – “guerra justíssima” (idem: 127)– ao que procedia de Portugal, quer se tratasse de ideias ou de gentes. Pudera, para Orestes, a presença dos lusos no Brasil equivalia a uma ação de lesa-pátria, ante a qual convinha que todos os brasileiros se pusessem em guarda, porque somente “quando o português for corrido, de uma vez, do comércio, da indústria, das letras, da política, do jornalismo e do funcionalismo, o Brasil será o país que nós sonhamos muito antes de 1822” (idem). Anos depois, ele condenaria o destino do ouro arrancado ao solo brasileiro: “o nosso ouro! [...] Virou ouro do Porto, cidade que nunca teve mina de coisa nenhuma. [...] O nosso ouro, que o lusitano levou todo” (idem: 77)<sup>9</sup>

Como se raciocinasse em círculo, Orestes Barbosa chegava sempre ao seu ponto de partida. As histórias por ele costuradas se apoiavam sobre um fundamento comum: o português, que o jornalista enxergava com lentes de aumento, fora e continuava sendo o estorvo número um para o avanço do processo de civilização brasileira. O lusitano encarnava o “maior empecilho”, “um entrave”, “o maior inimigo” ao progresso do país, tragado que era pelo “rotinismo desolador” (BARBOSA, 1925:9, 87 e 127).

Entre os muitos exemplos que arrolava, tanto daqui como d’além-mar, todos eles convergiam para uma conclusão que funcionava também como o motor de sua reflexão: Portugal, em contraste com o Brasil, “ainda não tem civilização” (idem: 43). Em seu texto mais extenso de *O português no Brasil*, quem ia para a berlinda era Lisboa. E ela, a lendária capital portuguesa tão decantada nos fados, se mostrava, aos olhos de Orestes, como uma carne viva exposta à devoração

---

ele sentenciava: “o português tem, afinal, o primeiro lugar em alguma coisa no Brasil: na estatística criminal” (idem: 53).

crítica. Quase todas as referências que o autor aciona se prestam para destilar seu sarcasmo (idem: 23-28). Com toda sua contundência, ele tomava partido em favor da higienização, da civilização e da modernidade, ou melhor, do oposto ao que Lisboa representaria. A Orestes repugnava o cheiro exalado pela cidade, a começar pelas suas principais ruas: “a cidade toda cheira a peixe, a peixe vivo e a peixe frito”, preparado nas calçadas por “mulheres imundas” cobertas por um monte de saias que “esconde[m] o sujo” (idem: 23 e 117). O ridículo dos nomes de logradouros públicos (como Rua do Ventoso de Cima, Rua do Ventoso de Baixo, Largo do Catarro), restaurantes dos bairros de Alfama e de Mouraria, onde se amarravam talheres com correntes, bem como os mictórios sem tapamento nas ruas, nada disso escapava à sua língua afiada. A sentença condenatória dos hábitos e costumes portugueses é, portanto, uma decorrência lógica do seu modo de encarar Lisboa, que vivia mergulhada num “atraso de impressionar” (idem: 23).

Que não se pense, entretanto, que esses problemas atingissem em cheio tão-somente Lisboa ou Portugal. Os imigrantes portugueses, que formavam, no Rio de Janeiro de Orestes Barbosa, a colônia estrangeira mais numerosa, transportaram para cá, na visão do compositor, os seus vícios de origem. Para ele, como escreveu em “Biba a Baríola!”, em 1904, quando eclodiu a Revolta da Vacina, o português não pestanejou: resistiu às medidas médico-higienistas adotadas pelas autoridades governamentais, por ser “contra a vacina” e “a favor da varíola”... (idem: 103). De igual maneira, opôs-se à modernização do espaço urbano da capital do Brasil. Em síntese, segundo Orestes, “foi uma luta o governo Rodrigues Alves. Oswaldo Cruz fazia o saneamento da cidade. Pereira Passos remodelava a capital. O português, a favor da varíola, combatia Oswaldo Cruz, e o prefeito Passos, para conseguir as demolições, teve de lançar mão da força federal” (idem: 88). O dedo (sujo) dos portugueses era visto em quase tudo. Traindo determinadas inclinações conservadoras do seu pensamento, Orestes embarcava na teoria da planta exótica<sup>10</sup>, um álibi para a repressão ao movimento operário da época: culpava “agitadores profissionais” de diferentes nações, especialmente de Portugal, por incentivarem a anarquia por estas bandas e corromperem

---

<sup>9</sup> Em última análise, essa linha de pensamento crítico pode ser vinculada, ao menos parcialmente, à tese consagrada por Caio Prado Júnior (1972:13-23), ao se reportar à colonização nestes trópicos sob o impulso da expansão ultramarina europeia, como uma empresa voltada para a exploração comercial

<sup>10</sup> O clichê ideológico da planta exótica foi utilizado à larga pelo Estado e pelas classes dominantes no Brasil. Conforme essa visão rasa da política, as lutas de classe, o anarquismo, o comunismo – esses “males” provenientes de outras terras e de outras gentes para inocular o vírus da agitação na sociedade brasileira – eram contrários à índole pacífica do nosso povo, que, apenas graças a processos de inculcação e manipulação ideológica, poderia ser arrastado por tais ideias consideradas perniciosas. Sobre o assunto, ver, entre outros, MAGNANI, 1982:14-18).

ideologicamente o trabalhador nacional (BARBOSA, 1925:63).

Nesse contexto, ao colocar o fado sob sua alça de mira, o poeta disparava suas críticas de forma a não restar pedra sobre pedra. Ele detectava a existência, por assim dizer, de uma linha de continuidade entre Portugal, atraso e fado. É bem verdade que, como viria a ser endossado posteriormente, pelo menos em parte, por pesquisadores de música popular, Orestes, em *Samba*, a despeito de contrapor tal gênero – concebido como carioca na sua essência – ao fado, admitia que este nascera no Brasil: “foi a lamúria do forasteiro quem o criou. Mas ele era tão português, que não ficou aqui” (BARBOSA, 1978:14).<sup>11</sup>

Como quem tapa os ouvidos diante dos enfados do fado, o compositor partia logo para a esculhambação: “O fado é um arrote! O fado só fala em miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘Minha mãe/ Minha mãe/ Minha mãe.’ Rimando com *tambãe*” (BARBOSA, 1978:80-81). No levantamento que realizei sobre fados gravados e lançados no Brasil ao longo dos anos 1930, canções como “Minha mãe” (de Marques Coelho), com Isalinda Seramota, “Carta à minha mãezinha” (de Júlio Gonçalves Dias) e “Minha mãezinha” (de J. Fernandes), ambas com Manuel Monteiro, “Amor da mãe” (de C. Ramos e A. Neves), com Maria Albertina, “Carta a minha mãe” (de Antônio Pires e H. Pessoa), com Américo Ferreira, “Mãe do soldado” (de A. Santelmo e Carlos Campos), com José Lemos, e “Carinhos de mãe” (de Abel D’Almeida), com Nicolau Gomes Cunha, por certo só reforçavam a opinião de Orestes Barbosa. E não é preciso maior exercício de imaginação para supor qual seria sua avaliação do fado “A morte da ceguinha” (de J. G. Fernandes e L. Marques), interpretado por Manuel Monteiro...

### Os manueis e os joaquins do fado no Brasil

Durante a década de 1930 ninguém registrou tantos fados em discos no Brasil quanto um Manuel (Monteiro) e um Joaquim (Pimentel). O cetro de o rei do fado pertence, sem dúvida, a Manuel Monteiro, que, quem diria, viraria verbete no *Dicionário Houaiss/Ilustrado: Música*

---

<sup>11</sup> Ver, a propósito, TINHORÃO, 1988, 1994 e 2001). Visto como descendente do mesmo tronco do qual brotou o lundu, o fado é identificado como “dança de origem negro-brasileira destinada a virar canção em Portugal” (TINHORÃO, 2001:138). Por outro lado, o pesquisador português José Machado Pais (2001:236, 228 e 238) reafirma que, “se o fado é um símbolo da identidade lusa, a história do fado mostra-nos que as suas raízes se encontram num Brasil africano”. Ao complexificar a análise desse fenômeno musical, o autor salienta, no entanto, que ele é o resultado de um tráfego de musicalidades múltiplas, produto “de um verdadeiro caldeamento musical”, o que explicaria o fato de ele ter “várias pátrias”. Retrocedendo no tempo, ver, sobre o assunto, o capítulo II de uma obra clássica do luso Tinop, escrita em 1903, para quem o fado “tem uma origem marítima” (CARVALHO, 2003:42).

*Popular Brasileira* (ALBIN, 2006:494). Nascido em Cimbres, Portugal, em 1909, ainda adolescente ele se transferiu, com sua família, para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1990.

Sua estreia na vida artística ocorreu, em 1933, no Programa Luso-brasileiro, da Rádio Educadora. Naqueles tempos não eram raros programas do tipo, destinados em particular à colônia portuguesa radicada na capital da República. A carreira do cantor (excepcionalmente compositor) decolou sobretudo entre 1933 e 1935, a julgar pela quantidade de fonogramas gravados nesse curto período, 37 ao todo.<sup>12</sup> Tido como o primeiro intérprete lusitano a ser bem-sucedido em terras brasileiras, acendeu, como não poderia deixar de ser, a fúria de Orestes Barbosa contra ele. Tanto que, segundo consta, numa de suas exposições no Programa Casé, o redator de anúncios desse programa – que não era outro senão Orestes – investiu, com um punhal, na direção de Manuel Monteiro. Este, para evitar o pior, viu-se na contingência de interromper sua apresentação e sair em desabalada corrida...(DIDIER, 2005: 341 e 372).

No rol de gêneros que compunham o cardápio musical de Manuel Monteiro sobressaíam os fados, seguidos de viras e marchas, sem falar de canções carnavalescas de autoria de compositores nacionais. Seu “primeiro grande sucesso foi o fado ‘Santa Cruz’ [de Caramés e Domingos Santos]” (ALBIN, 2006:494), lançado em 1933. Manuel se converteu numa referência nada desprezível no cenário artístico da época. Prova disso é que, em 1935, foi uma das estrelas do film musical *Alô, alô, Brasil*, dividindo espaço, no elenco, com pesos-pesados da música popular brasileira, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Silvio Caldas, Mário Reis, Ari Barroso, Almirante, Custódio Mesquita e Aurora Miranda.<sup>13</sup> Por sinal, o cartaz desse filme anunciava que dele “fazem parte os melhores elementos artísticos do rádio”. Por esse meio, uma vez mais, os artistas saíam das sombras dos estúdios de gravação ou dos holofotes confinados aos programas de auditório ou aos locais de suas apresentações nessa ou naquela cidade para serem visualizados por plateias mais amplas, num processo em que se dava rosto à voz. Essas películas, recheadas de músicas do começo ao fim, desempenhavam a função de uma espécie de plataforma de lançamento de canções, iscas atiradas ao grande público. E Manuel Monteiro, impulsionado pelo filme, emplacou um sucesso retumbante, a marcha “Salada portuguesa” (de Vicente Paiva e Paulo Barbosa), mais conhecida pelo nome de

<sup>12</sup> Esta e outras informações subsequentes dessa natureza foram contabilizadas por mim com base no que figura no v. 2 de SANTOS, 1982.

<sup>13</sup> Embora se achem, em diversas fontes, dados desencontrados sobre *Alô, Alô, Brasil*, ele chegou às telas, de fato, no início de 1935. Ver, por exemplo, o noticiário jornalístico (*Correio Paulistano*, São Paulo, 13 fev. 1935) e a informação

“Caninha verde”.

Na contabilização que efetuei dos fados transpostos para os discos entre 1930 e 1939, eles alcançaram a cifra de 172 fonogramas<sup>14</sup>, levando-se em conta a identificação dos gêneros musicais referidos nas etiquetas dos 78 rpm. Aí predominava, com larga folga, a nomenclatura fado, se bem que, vez por outra, surgissem também as denominações fado-canção (6) e fado-marcha (3).<sup>15</sup> Quem puxava a fila dos fadistas era Manuel Monteiro, com 45 fonogramas, vindo a seguir Joaquim Pimentel, intérprete e compositor eventual (com 29), cuja carreira no mundo dos discos deslanchou entre 1935 e 1939. No terceiro posto (com 20) despontava José Lemos, enquanto cabia à cantora (compositora bissexta) Isalinda Seramota (com 15) o quarto lugar.

Uma imensa gama de cantores, cantoras, grupos musicais e instrumentistas (vários deles dedicados à guitarra, instrumento tradicional usado no fado) completava essa relação. Listados aqui em ordem alfabética, eram eles: A. F. da Conceição, Amélia Borges Rodrigues, Ana de Albuquerque Melo, Anita Gonçalves, Antônio Lopes, Artur Castro, Benício Barbosa, Berta Cardoso, Carlos Campos, Céu da Câmara, Desafiadores do Norte, Esmeralda Ferreira, Eugênio Noronha, Fábila Gil, Francisco Pezzi, H. da Conceição, Henrique Costa, Henrique Xavier Pinheiro, Horácio Rodrigues, Ivone Guedes, João Fernandes, Joaquim Seabra, José Galante, Maria Albertina, Maria do Carmo, Mirandella, Nicolau Gomes Cunha, Santos Carvalho, Stella Gil e Zaíra de Oliveira.

Como se vê, o fado estava longe de passar em brancas nuvens na produção fonográfica do Brasil. Pelo contrário, num momento em que, disparado, o fox ou o *fox-trot* era o gênero “estrangeiro” mais gravado, seguido pelo tango, o fado (excetuadas as valsas, compostas, em sua maioria, por autores brasileiros) ocupava um honroso terceiro lugar em número de gravações.<sup>16</sup> Essa ressonância da música portuguesa<sup>17</sup> fora do espaço no qual se aclimatara irritava

---

disponível em <<http://carmen.miranda.nim.br/aloalo2.htm/>>. Acesso em 15 de agosto de 2011.

<sup>14</sup> Excluí deliberadamente desse cálculo umas poucas reproduções das mesmas gravações.

<sup>15</sup> Não ignoro, contudo, que, por mais que as etiquetas dos discos 78 rpm pudessem fornecer indicadores seguros para o enquadramento das canções sob um ou outro gênero musical, nem sempre elas eram plenamente confiáveis. A respeito dessa questão, de fundo metodológico, ver PARANHOS, 1999: 224. Acrescente-se a isso que, apesar do valiosíssimo trabalho empreendido pelos organizadores da *Discografia brasileira 78 rpm*, em determinados casos – mesmo que estatisticamente pouco relevantes – não lhes foi possível obter os dados (completos ou não) sobre todos os discos gravados/lançados nos anos 1930.

<sup>16</sup> Refiro-me obviamente a gêneros de procedência “estrangeira”, pois nesse período prevaleciam, sem a menor dúvida, os gêneros “nacionais”, como o samba, hegemônico, ao qual se seguiam as marchas, as “canções” etc. A propósito, ver PARANHOS, 1999: 205).

<sup>17</sup> Sobre a ressonância do fado ao longo do século XX em Santos, cidade portuária de expressiva presença de imigrantes

profundamente Orestes Barbosa.

Como guardião de uma política nacionalista de eterna vigilância, ele se indignava contra a “macaqueação”. Macaquear era, aliás, um verbo corrente no vocabulário empregado por Orestes – como o fora e o seria por outros defensores de nacionalismos à brasileira em ocasiões distintas<sup>18</sup> – para dar vazão à sua ojeriza ao “servilismo” para com o estrangeiro. Isso, todavia, não o impedia de recomendar: “copiemos dele[s] os processos de nacionalismo” (BARBOSA, 1978:69 e 107). Ele caía, assim, em contradição? Não é exatamente o caso. O compositor se mirava nos exemplos de outros países, como os Estados Unidos e a Argentina, por não haverem se tornado reféns nem da Inglaterra, nem da Espanha, respectivamente. O que suscitava a admiração dele era que essas nações corriam em raia própria, inclusive na área das artes, e se impuseram, musicalmente, por intermédio do fox e do tango. Esses exemplos, sim, eram dignos de imitação. Daí ser enfático: “É preciso criar a orquestra típica do samba, diferente da do tango e do fox. A Argentina e os americanos do norte fizeram assim...” (idem: 69).<sup>19</sup>

De Portugal não existiria coisa alguma no que os brasileiros devessem se espelhar. De lá, para Orestes, praticamente não provinha nada merecesse ser exaltado. E se alguém lhe perguntasse sobre um dos símbolos do samba, Carmen Miranda, natural de Marco de Canaveses, Portugal, ele tinha a resposta na ponta da língua: como se Carmen houvesse nascido portuguesa por acidente geográfico, Orestes a definia como “uma sambista carioca”. Ela desembarcara no Brasil com um ano de vida e teria sentido de perto, no corpo e na alma, a capacidade do Rio de Janeiro em forjar as pessoas à sua imagem e semelhança. De acordo com o autor de *Samba*, “ela, em verdade, é uma autêntica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou, dando-nos mais um exemplo da força trituradora do Rio, que refina, como numa usina, os elementos aportados ao nosso torrão”.(BARBOSA, 1978: 59).<sup>20</sup>

---

lusos, ver VALENTE, 2008.

<sup>18</sup> Por exemplo, o crítico literário Silvio Romero, ao focar o segundo reinado no Brasil, ou profissionais dos meios de comunicação engajados na crítica ao caráter pretensamente antinacional da Bossa Nova. Ver, sobre o assunto, PARANHOS, 1990:8-9.

<sup>19</sup> Nesse particular, Orestes Barbosa não falava sozinho. Tal proposta era bem acolhida por artistas de proa da cena musical brasileira. Um deles era Noel Rosa, como se lê em entrevista a *O Debate*, de Belo Horizonte, concedida em 9 de março de 1935. Nos seus termos, o fox-trot e o tango “representam duas raças distintas. Têm orquestras típicas. O samba ainda não a possui. Quando houver aqui uma orquestra típica de samba, o brasileiro poderá dizer que o seu país tem a sua música original” (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990: 357).

<sup>20</sup> A “força trituradora” do Rio de Janeiro seria responsável, igualmente, por uma série de proezas, como a conversão do lutador de boxe Kid Pepe (nome de guerra de Giuseppe Gelsomino) num típico malandro carioca, que, por sinal, assu-

Na sua cruzada antilusitana, ele ainda questionava os dogmas linguísticos portugueses, por entender que “temos o dever de guerrear a tradição”, como, por exemplo, a colocação dos pronomes, considerada uma “imbecilidade” (idem: 34 e 33) portuguesa, com certeza. Que Camões, que Vieira, que nada! Para Orestes, se “língua é convenção”, “o que o povo aceita é que é o certo” (idem: 69 e 72). Ele não vestia a carapuça ante a acusação, tantas vezes repetida, de que os sambistas promoviam a corrupção do nosso idioma.<sup>21</sup> Em sua defesa, proclamava, em alto e bom som: “nada mais necessário do que corromper a língua de Portugal”. Essa seria a forma combater o bom combate nos domínios da linguagem. E, para conferir mais força à sua posição, invocava o escritor brasileiro Monteiro Lobato, que reconhecia a importância da “corrupção popular” do português, num processo semelhante ao que abriu caminho para que este corrompesse o latim (BARBOSA, 1978:89).

Essas observações estavam em linha de sintonia com Macunaína, personagem gerado, em livro de 1928, pelo modernista Mário de Andrade (s./d.: 115), que já percebera e procurava apre(e)nder as “duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”. A preocupação básica desse autor, no caso, se nutria do desejo de captar a fala que nascia do Brasil popular, do “Brasil brasileiro”, como que a saborear o coco que o coqueiro dá. Nessa perspectiva, a sintaxe era submetida a um processo de abasileiramento em busca de uma “língua brasileira”. E essa sintaxe, musicalmente falando, seja para Orestes, seja para Noel Rosa e outros mais, era o samba.

### **“É brasileiro, já passou de português”**

A batalha desencadeada por Orestes Barbosa contra o fado constituía parte de um todo. Outros compositores e intérpretes se engajaram, à sua moda, na luta contra as “más influências” oriundas do exterior. Estas se associavam ao peso econômico-político-cultural do império estadunidense, num momento em que sua música – amplificada pelo cinema falado e pelas

---

miu o papel (muitas vezes contestado, diga-se de passagem) de compositor de sambas. Ele até parecia “um filho do Salgueiro”. Com os ciganos, teria acontecido o mesmo, como atestava sua cota de contribuição ao samba (idem: 66 e 83).

<sup>21</sup> Avançando no tempo, frise-se que defensores do vernáculo se arvoraram em vigilantes da ordem linguística. Matérias inseridas nas seções de música e radiodifusão da revista *Cultura Política*, publicada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do “Estado Novo” entre 1941 e 1945, batiam nessa tecla. Martins Castelo (1941:331 e 1942:300), Um dos seus articulistas desfechou ataque à “gíria corruptora da língua nacional”. Ele abominava a “degradação” representada pela “baixa linguagem”. Manifestações desse teor, como as qualificou o romancista Marques Rebelo (2002:179), eram próprias de “zeladores de gramatiquices” e de “perseguidores de letristas da música popular”.

empresas fonográficas – testemunhava para onde caminhava a humanidade: a emergência de uma nova potência hegemônica no mundo capitalista. No plano cultural, a reação nacionalista ao fox adquiriu maior expressão na década de 1930.

Se para determinados artistas (como Custódio Mesquita e Lamartine Babo) era perfeitamente aceitável que o sambista e o compositor de fox habitassem uma mesma pessoa, para outros (como Noel Rosa e Assis Valente) essa dualidade era intragável. Se de ambos os lados da trincheira da música popular brasileira era possível recolher manifestações em defesa do samba como ícone musical da identidade nacional, a adesão a um ritmo de procedência estrangeira os dividia, apesar de poderem até atuar como parceiros, como se verificou, por exemplo, com Noel Rosa e Custódio Mesquita.

Com a reverberação no país de gêneros musicais tidos como norte-americanos, a penetração do fox se acentuou desde os anos 1920. A tal ponto que, em meio à gravação de uma boa quantidade de foxes nacionais ou estrangeiros (muitos destes como versões), Orestes Barbosa – sim, ninguém menos do que ele – se tornou coautor de diversos fox-canções e de *fox-trots*, sem contar “Flor do asfalto” (de J. Tomás e Orestes Barbosa, com Castro Barbosa), um “fox-samba” que data de 1931. Armado esse cenário, compreende-se, então, por que, já em 1930, num samba amaxiado de Randoval Montenegro, Carmen Miranda aparecia na pele de uma nacionalista que, em “Eu gosto da minha terra”, declarava seu amor ao samba e desdenhava o *fox-trot*, esse intruso: “[...] Sou brasileira, reparem/ No meu olhar, que ele diz/ E meu sabor denuncia/ Que eu sou filha deste país// Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci pra isso/ O *fox-trot* não se compara/ Com o nosso samba, que é coisa rara { ...}”

E por aí ia esse precursor do “samba-exaltação”, a transbordar de felicidade com as belezas naturais do Brasil.

Sem compartilhar de qualquer ufanismo tolo – supondo-se a possibilidade de existir ufanismo que não seja tolo –, Noel Rosa não se permitia arrebatamentos ou derramamentos grandiloquentes. O Brasil lhe deu régua e compasso para desenhar o “Brasil de tanga”, o país da “prontidão” (dos duros). De olhos voltados para o corpo a corpo do dia a dia, seu universo é povoado pela mulher, pelo pandeiro, batuque, violão, prestamista e vigarista, como em “Coisas nossas”, que ele cantava com sua voz pequena e em tom coloquial: “[...] Malandro que não bebe, Que não come/ Que não abandona o samba/ Pois o samba mata a fome/ [...] E o bonde que parece

uma carroça/ Coisa nossa, muito nossa! {...}”

Fica claro que Noel se distanciava bastante da pregação de um nacionalismo impostado, ao estilo do governo Vargas e de seus ideólogos e acólitos, que valorizavam, em primeiríssimo lugar, a unidade nacional sob a batuta de um Estado forte, o “Estado Nacional”, mola propulsora do combate ao “divisionismo” e às temíveis lutas de classe.<sup>22</sup> Mas ele se afinava com as restrições ao modismo do *fox-trot* e condenava, em geral, o que lhe parecia americanizado, do mesmo modo como achava deplorável ver brasileiros cantando em outros idiomas. Ora, para Noel, do ponto de vista musical, nada havia de mais tipicamente brasileiro que o samba.

Seu nacionalismo recendia a um nacionalismo popular. Nas palavras de seus biógrafos, “os estrangeirismos simplesmente não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição”. Sob a ótica de Noel, o Brasil “está aqui perto, na cidade do interior, no morro, na esquina. Ou mesmo no botequim, na gafeira, na pensão de mulheres, no carnaval, na roda de jogo, nos lugares enfim onde todos os brasileiros se igualam. Seu nacionalismo tem esse sentido. De gostar das ‘coisas nossas’. De preferir o samba ao *fox-trot*” (MÁXIMO e DIDIER, 1990:242). E tudo isso foi sintetizado de maneira magistral por Noel Rosa numa composição de 1933, “Não tem tradução” (com Francisco Alves), assentada numa sofisticada estrutura melódica. Em sua investida contra aqueles que, “dando pinote”, apenas queriam “dançar o *fox-trot*”, Noel punha as cartas na mesa:

[...] *Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania de exibição/ Não se lembra que o samba/ Não tem tradução/ No idioma francês/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português// Amor, lá no morro, é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são 'I love you'/ Esse negócio de 'alô', 'alô, boy'/ 'Alô, Johnny'/ Só pode ser conversa de telefone*

Compreensivelmente, esse samba arrancou expressões de entusiasmo de Orestes Barbosa, que não economizou elogios ao seu criador: “uma maravilha de talento e de nacionalismo” (BARBOSA, 1978:52). Daí confessar ao seu parceiro Nássara que não hesitaria em trocar toda a sua obra por um verso de “Não tem tradução” – “é brasileiro, já passou de português” –, que provava, por a mais b, que “aquele sem-queixo é demais! Um gênio!” (idem: 244).<sup>23</sup>

Lamartine Babo, como já salientei, não era precisamente um nacionalista. Compositor

<sup>22</sup> Para uma análise crítica do nacionalismo apregoado pelo governo Vargas e seus defensores, ver PARANHOS, 2007.

aberto a todo tipo de música, nem por isso deixou de criar e interpretar, em 1931, uma obra-prima do *nonsense*, o fox-charge em tom de deboche “Canção pra inglês ver”, como se fora uma “canção do Oeste”, com som de banjo no acompanhamento. A moral da história poderia ser resumida numa pergunta: quem entoava uma canção em inglês ou em francês terá alguma noção do que está cantando? O autor brincava com essa situação: “[...] *Morguet five Underwood/ I Shell/ No bonde Silva Manuel/ Manuel/ Manuel/ I love you/ To have Steven via Catumbi/ Independence lá no Paraguai/ Studebaker... Jaceguai!/ Yes, my glasse/ Salada de alface [...]*”.

Nacionalista assumido, Assis Valente se insurgia contra esse estado de coisas. Numa marcha gravada por Carmen Miranda em 1932 e lançada no ano seguinte, “*Good-bye*”, ele aconselhava: “*Good-bye, boy, good-bye, boy/ Deixa a mania do inglês/ Fica tão feio pra você/ Moreno frajola/ Que nunca frequentou/ As aulas da escola [...]*”.

Aliás, na sua estreia em disco, com “*Tem francesa no morro*”, Assis Valente confiara a Araci Cortes – dublê de cantora e estrela do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930 – a missão de demonstrar, com muita graça, que samba e “morrô” (ou seria “morreau”?) não rimavam com França: “[...] *Vian/ Petite francesa/ Dancê/ Le classique/ Em cima de mesa [...]*”. Alguns anos mais tarde, em “*Oui... oui...*”, Floriano Pinho, pela voz de Sônia Carvalho, tornaria a insistir: “[...] *As francesas sambando/ Eu fiquei a sorrir/ Marcação de bailado/ À moda chic de Paris!/ [...]* No Brasil o samba é patenteado/ E nós, os brasileiros, somos diplomados [...]”.

Mesmo artistas que compuseram foxes ou versões de foxes – muitas delas de filmes musicais estadunidenses –, como João de Barro e Alberto Ribeiro, autores de notáveis marchas carnavalescas de sucesso, elegiam o samba como produto nacional. Em “*Touradas em Madri*” (gravada em 1937 e lançada em 1938) quem ia para o trono, no Brasil, era o samba, como cantava Almirante, numa marchinha que foi acusada de tratar-se de um *paso doble*:

*Eu fui às touradas em Madri  
Pa-ra-ra-tchim-bum-bum-bum  
E quase não volto mais aqui-i-i  
Pra ver Peri-i-i, beijar Ceci*

*Eu conheci uma espanhola  
Natural da Catalunha*

<sup>23</sup> No fascículo referente a *Orestes Barbosa – Nova história da música popular brasileira* – se garante que Noel compôs “Não tem tradução” depois de uma conversa com Orestes na redação de *A Jornada*, jornal de existência efêmera fundado por este e por Nássara.

*Queria que eu tocasse castanhola  
E pegasse o touro à unha*

*Caramba  
Caracoles  
Sou do samba  
Não me amoles  
Pro Brasil eu vou fugir  
Isso é conversa mole  
Para boi dormir*

Quando se amplia a escala de observação da trajetória percorrida pelo samba, é possível perceber, como procurei evidenciar em outro trabalho, que o enaltecimento desse gênero corria paralelamente a uma série de outros processos em curso. Um deles apontava para as trocas culturais realizadas entre as classes populares e outros setores sociais, em especial as classes médias. O samba, ao extrapolar os territórios e os grupos sociais de onde se originou, era motivo de orgulho para os sambistas. Numa palavra, ele atuava como fator de afirmação e de identificação sociocultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação dos bens simbólicos. Pavimentava-se, assim, o caminho para a entronização do samba como símbolo cultural de toda a nação e não só desse ou daquele segmento étnico ou social (PARANHOS, 1999).

Testemunha ocular e ativo participante dessa história da nacionalização do samba, Orestes Barbosa prestava o seu depoimento (na voz de Araci Cortes) em “Verde e amarelo”, calcado em música de J. Tomás. Nesse samba amaxiado, de 1932, revelavam-se sinais de um novo tempo: “Vocês quando falam em samba/ Trazem a mulata na frente/ Mas há muito branco e bamba/ Que no samba é renitente/ Não me falem mal do samba/ Pois a verdade eu revelo/ O samba não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo [...]”.

Para sublinhar o clima nacionalista, essa gravação é entrecortada por acordes do Hino Nacional Brasileiro. E mais: nos versos seguintes (“Nesta terra de palmeiras/ Onde canta o sabiá/ As almas das brasileiras/ São da flor do resedá”), configurando um exemplo de dialogismo e/ou de intertextualidade, há uma citação do célebre poema *Canção do exílio*, do poeta romântico/nacionalista Gonçalves Dias. Nada aí é casual: o arremate recorda a coloração amarela da flor do resedá.

O Brasil como que se enchia de cores, a julgar até pela denominação de algumas formações musicais, como o Grupo Verde e Amarelo, a Dupla Preto e Branco e a Dupla Verde-Amarela. Todo esse contexto era sintoma da mestiçagem que passou a ser cantada e decantada

como nunca se viu por estas terras. Sua trilogia pode ser encontrada, por exemplo, na seqüência das marchas compostas por um dos maiores nomes dos carnavais brasileiros, o branco Lamartine Babo, originário da classe média. Em “O teu cabelo não nega” (dos Irmãos Valença e Lamartine Babo, com Castro Barbosa), lançada em 1932, a mulata era reverenciada. No ano seguinte, ela cederia seu lugar à “Linda morena” (com Mário Reis). Em 1934, Lalá cantaria “Dá cá o pé... loura” .

Em resumo, o que se tematizava musicalmente não era senão o caráter “misto”, “multirracial” da sociedade brasileira. A miscigenação, ora execrada, ora enaltecida, permanecia no centro de debates intelectuais que punham à mostra como a problemática da identidade nacional se ligava umbilicalmente à temática racial. E esse policromatismo, base sobre a qual se erigiu o mito da democracia racial brasileira, foi associado, com frequência, à celebração da conciliação de classes (de alto a baixo na nossa sociedade) em torno do samba. De quebra, os temas da mestiçagem e do conagraçamento/colaboração de classes foram retrabalhados pelos ideólogos de Estado , tendo em vista a exaltação da democracia racial e da democracia social pretensamente existentes no país.(idem).

## Último acorde

O que foi exposto até aqui diz respeito a muitos “*rounds*” das lutas de representações que colocaram frente a frente o samba, de um lado, o fado, o *fox-trot* e outras manifestações culturais, de outro. Isso permite a quem envereda por pesquisas dessa natureza captar a interconexão dialética do um e do outro e/ou a analogia dos contrários. Afinal, é a partir das concepções que se produziram sobre os seus outros que o samba foi identificado pelos próprios sambistas como portador da suposta singularidade musical brasileira num processo de fabricação/invenção de uma tradição musical.

Sob esse aspecto, o cientista social José Machado Pais, ao escrever sobre os fados do fado, lança luz sobre certos prismas da questão das identidades nacionais. Para ele, tais identidades não se constroem tomando como ponto de apoio uma “insularidade isolada. Antes, de uma insularidade que não se pode entender senão por alusão ao arquipélago a que suas distintas singularidades se reportam”. Vem daí que “cada vértice (ou ilha) dessa identidade, ao mirar-se ao espelho, o que vê é a imagem alheia que lhe é tão essencial para definição da própria imagem ou identidade”.(PAIS,

2001:216-217).

### Referências bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo (coord.). 2006. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu.
- ANDRADE, Mário de. S./d. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro (ed. orig. 1928).
- BARBOSA, Orestes. 1923. *Portugal de perto!* (Crônicas). Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos (ed.).
- \_\_\_\_\_. 1925. *O português no Brasil*. Rio de Janeiro: edição do autor.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte (ed. orig.: 1933).
- BOURDIEU, Pierre. 2002. Le mort saisit le vif. As relações entre a história reificada e a história incorporada. In: *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CARVALHO(Tinop), Pinto de. 2003. *História do fado*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote.
- CASTELO, Martins. 1941. Rádio – VI. *Cultura Política*, n. 6, ago.
- \_\_\_\_\_. 1942. Rádio – XI. *Cultura Política*, n. 11, jan.
- CHARTIER, Roger. 1990. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.
- CUSTÓDIO MESQUITA & ORESTES BARBOSA – *História da música popular brasileira*. 1983. São Paulo: Abril Cultural..
- DIDIER, Carlos. 2005. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir.
- HOBSBAWM, Eric. 1998. A história de baixo para cima. In: *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAGNANI, Silvia Lang. 1982. *O movimento anarquista em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. 1990. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora UnB/Linha Gráfica.
- ORESTES BARBOSA – *Nova história da música popular brasileira*. 1978. São Paulo: Abril Cultural.
- PAIS, José Machado. 2001. O enigma do ‘fado’ e a identidade luso-afro-brasileira. In: *Vida cotidiana*

na: enigmas e revelações. São Paulo: Cortez.

PARANHOS, Adalberto. 1990. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira. *História & Perspectivas*, n. 3., Uberlândia, UFU, jul.-dez.

\_\_\_\_\_. 1999. O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'. In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999 (disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>>).

\_\_\_\_\_. 2007. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo.

PRADO JÚNIOR, Caio. 1972. *História econômica do Brasil*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ.

REBELO, Marques. 2002. *A mudança – tomo 1 de O espelho partido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANTOS, Alcino *et al.* 1982. *Discografia brasileira 78 rpm*, v. 2 e 3. Rio de Janeiro: Funarte.

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

THOMPSON, E. P. 1998. Patrícios e plebeus. In: *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 2001. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp.

TINHORÃO, José Ramos. 1988. A razão das umbigadas: o lundu, a fofa e o fado nos séculos XVIII e XIX. In: *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art.

\_\_\_\_\_. 1994. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa – o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

\_\_\_\_\_. 2001. Intercâmbio Brasil-Portugal na área da cultura popular. In: *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34.

VALENTE, Heloísa (org.). 2008. *Canção d'além-mar: o fado e a cidade de Santos*. Santos: Realejo/Musimid.

VIANNA, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL