LISANDRA BARBOSA MACEDO

GINGA, CATARINA

MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1930

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LISANDRA BARBOSA MACEDO

GINGA, CATARINA

MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1930

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), como requisito parcial e último para a obtenção do título de Mestre em História do Tempo Presente.

Orientadora: Profª. Drª. Márcia Ramos de Oliveira.

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

LISANDRA BARBOSA MACEDO

GINGA, CATARINA

MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1930

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Banca Examinadora:

Orientadora:

_____

Profª. Drª. Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

_____

Prof. Dr. Marcos Napolitano
Universidade de São Paulo

Membro:

_____

Profª. Drª. Janice Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina

Suplente:

_____

Prof. Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso
Universidade do Estado de Santa Catarina

Suplente:

_____

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes
Universidade de São Paulo

Florianópolis, SC, 18 de março de 2011.

LISANDRA BARBOSA MACEDO

GINGA, CATARINA! MANIFESTAÇÕES DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1930

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Doutora Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____

Doutora Janice Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____

Doutor Marcos Francisco Napolitano de Eugenio
Universidade de São Paulo

Florianópolis, 18 de março de 2011

Aos meus respectivos avôs paterno e materno, Marcos Macedo e Nelson Barbosa; que entre sapatos e revistas, cantavam suas existências através de serestas ao som do banjo e do violão, proporcionando assim a canção que hoje compõe a trilha sonora de minha nostalgia.

AGRADECIMENTOS

Agradecer as pessoas que acompanham ou auxiliam nossa trajetória acadêmica é uma das partes mais gratificantes, porém não menos difícil.

Difícil pela retrospectiva que fazemos no momento da escrita. Buscar nas lembranças as pessoas que contribuíram para que meu retorno à academia, após alguns anos afastada, não fosse um caminho a ser trilhado sozinha.

Difícil também porque, por mais que nos esforçamos em retribuir os incentivos, as dicas e a compreensão pelos momentos de ausência, acabamos muitas vezes por esquecer alguns nomes.

Porém faz-se necessário salientar alguns nomes e que fizeram parte dessa trajetória, sem as quais seria impossível ou muito difícil empreender esta pesquisa.

Agradeço à direção geral da FAED, representado pela Profª Dra. Marlene de Fáveri, e à coordenação do programa de pós-graduação em História da UDESC, em especial aos coordenadores Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn e Prof. Dr. Luiz Felipe Falcão.

À professora e minha orientadora Dra. Márcia Ramos de Oliveira, por também ter acreditado em meu projeto de pesquisa desde o início, pelas observações, sugestões e também pelas emoções compartilhadas a cada nova descoberta ou desdobramento deste trabalho. Hoje, com tantas disputas, que provocam frias e distantes relações acadêmicas, encontrar profissionais com tanta sensibilidade, sem, com isso, deixar de ser profissionais fazem, no mínimo, com que nos sintamos mais humanos e desejosos de cumprir com seus objetivos, produzindo bons trabalhos.

Ao professor Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso, pela recepção na ocasião do meu retorno à academia como mestranda, pelas contribuições e por acreditar em meu trabalho. Ainda que alguns protocolos e direcionamentos acadêmicos tenham contribuído para que nossas trajetórias tenham tomado rumos diferentes, reconheço sua contribuição e seu apreço, pois ao longo de minha vida acadêmica sempre esteve presente.

Aos demais professores, servidores e bolsistas do curso de pós-graduação em História da FAED-UDESC, como a secretaria e coordenação do PPGH, o NEAB e o LIS, também deixo meu agradecimento.

Aos colegas mestrandos da turma 2009, que provavelmente na ocasião da defesa deste trabalho, já serão mestres, e alguns amigos feitos ao longo do curso, através das

disciplinas cursadas como alunos especiais, como Letícia Brum, Alberto Gonçalves, Scheyla Tizzato e Marcelo da Silva, apesar do pouco tempo de convívio, entre uma aula e um simpósio, entre um almoço ou *happy hour*, me apoiando também como instrumentista, ouvindo minhas dúvidas e minhas lamentações pela falta de tempo, da mesma forma que também confiaram a mim seus anseios, projetos e desejos;

À professora Dra. Cristiana Tramonte, pela pronta disponibilidade em trocar idéias, informações e sugestões ainda no início da minha trajetória no mestrado.

Agradeço aos meus familiares, a começar pelos meus avôs, paterno e materno, aos quais dedico este trabalho. À minha avó Eunice, por despertar em mim o gosto pelas canções populares de seu tempo, ao relatar suas experiências como esposa de músico e foliã nos festejos carnavalescos, evocando sentimentos nostálgicos e as lembranças mais saudosas de minha infância. É também inspiradora desta pesquisa.

Aos meus pais, Nilza e João, e minha irmã Litiane, pelo carinho e amor de sempre. Mais palavras certamente não dariam conta do sentimento de gratidão pela compreensão e pelo incentivo, quando em muitos momentos não pude estar presente. Eles sabem que minhas ações e pensamentos estão voltados para o bem estar e felicidade de cada um de vocês.

Ao Hilton, esposo, amigo e companheiro, por sempre acreditar em mim. Lembro até hoje quando, eu, que já havia desistido da vida acadêmica, escrevi um texto simples em uma página na internet e ele, ao ler, acreditou no meu potencial e desde então se tornou o maior responsável pelo meu retorno à academia. Também por ter feito de mim instrumentista, música e musicista, meu agradecimento sincero!

Aos meus sogros, tios, tias, primos, amigos e colegas de trabalho, pela compreensão nos momentos em que não puder comparecer aos eventos familiares e fazer “aquele som”, e até mesmo pelo pelas faltas ou atrasos no período de trabalho, justificadas sempre com a mesma palavra: mestrado!

Agradeço aos músicos, instrumentistas, cantores e demais pessoas ligadas à cultura do samba em Florianópolis, que prestaram seu testemunho para a produção das fontes orais ou indicaram fontes e sugestões, assim com o as instituições que disponibilizaram seus acervos.

E por fim, agradeço também àqueles que não acreditaram que seria possível, pois seus descréditos também foram fundamentais para que eu seguisse adiante, contornando todos os obstáculos. Aos que torceram contra: aí está!

“O samba abraça todo mundo,
sem barreiras e com o espírito muito
livre.”

Rafael Luiz Nunes
(sambista catarinense)

RESUMO

A presente dissertação procura identificar as manifestações do samba em Florianópolis, Santa Catarina, a partir dos espaços de lazer e entretenimento existentes nesta cidade na década de 1930, que é um período em que a capital catarinense ainda não possuía efetivo acesso à radiodifusão e à indústria fonográfica, que, por sua vez, já se estabeleciam em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Identificando essas manifestações, podemos perceber as influências e as particularidades em relação à musicalidade urbana que se configurou na então Capital Federal, local por onde a música popular ganhou espaço entre as populações mais favorecidas economicamente sendo as mesmas que dominavam o cenário artístico e intelectual neste mesmo período; é também por onde o samba deixou de ser uma manifestação étnica, folclórica e marginalizada, para se tornar uma categoria mercadológica e um meio de propagação das políticas culturais pautadas num discurso nacionalista. Trata-se de um tema interessante para se pensar como esse processo culminou no papel e nos espaços delegados ao samba na atualidade, por entre os músicos e comunidades do samba catarinense, que o promove e o mantém sob o discurso das tradições, tornando-o objeto de reflexões relevantes para a história do tempo presente.

Palavras-chave: Samba; História de Florianópolis; História do Tempo Presente

ABSTRACT

This thesis seeks to identify the manifestations of the samba in Florianopolis, Santa Catarina, from leisure and entertainment available in this city in the 1930s, which is a period when the capital of Santa Catarina has not had effective access to radio and industry music, which, in turn, have established themselves in cities like Rio de Janeiro and Sao Paulo. Identifying these events, we can see the influences and characteristics in relation to urban musicality that is set in the Federal Capital, where the local folk music has found a place among the populations most economically advantaged and the same scenario that dominated the artistic and intellectual in the same period, it is also where the samba is no longer a ethnic, folk and marginalized manifestation but to become a class of goods and a means of spreading cultural policies guided by a nationalist discourse. This is an interesting topic to think about how this process culminated in the role and spaces delegates to the samba at the moment, among the musicians and communities of Santa Catarina samba, which promotes and maintains under the discourse of the traditions, making the object reflections relevant to the story of our time.

Keywords: Samba; History of Florianópolis; History of Present Time

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Repertório de composições de sambas e marchas como repertório da Banda Amor à Arte.....72

Tabela 2 – Listagem de compositores da década de 1930, de acordo com documentos e fontes consultadas.....106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1 – O SAMBA DE MINHA TERRA: ALGUMAS REFLEXÕES 32

A terra onde o samba não existe 32

Ginga Catarina? 41

CAPÍTULO 2 – SAMBANDO NA CIDADE: MÚSICA E ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE 50

Nas transformações da cidade, surge o samba 50

O samba no lazer da população 63

CAPÍTULO 3 – PRÓDROMOS DO SAMBA: COMPOSITORES E MÚSICAS 87

Batucadas carnavalescas 87

Música de gente bamba 95

CAPÍTULO 4 – SAMBISTAS E SAMBEIROS: MEMÓRIA, HISTÓRIA E O TEMPO PRESENTE DO SAMBA 119

Memórias do samba 119

A presentificação do samba 127

CONSIDERAÇÕES FINAIS 132

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 140

ANEXOS 150

Roda de Samba - Hector Carybé (1911 - 1997) - Serigrafia

INTRODUÇÃO

> Um negro e uma negra dançam sozinhos, muitas vezes ao som de um instrumento chamado "Carimba", pelos portugueses (...). O homem que toca este instrumento serve-se de acompanhamento um canto que faz freqüentemente correr lágrimas dos olhos dos negros, de maneira que se vêem os negros dançando e chorando ao mesmo tempo. (HARO, 1996: 243)

A origem das manifestações do *samba* que ouvimos hoje está sempre associada à cultura popular das comunidades de origem africana no Brasil. Inúmeras fontes encontradas em diversas localidades permitiram que se conhecessem aspectos das manifestações culturais dessas populações que, sob o jugo de outras denominações ou significados, trazem elementos comuns que, numa abrangência maior, permitem a percepção de traços culturais ligados a estas comunidades, permitindo uma espécie de fio condutor que denota a presença dessas populações na constituição das mais diversas manifestações culturais encontradas.

O relato de Louis Choris, pintor e desenhista russo, em viagem a Santa Catarina, no ano de 1815 descreve os divertimentos dos cativos e libertos, situações interessantes para se perceber a musicalidade das populações de origem africana neste local. Essas informações nos dão margem a pensar não só as influências das práticas culturais de africanos e afrodescendentes nas manifestações da musica urbana brasileira do século XX, como as possibilidades de existência de uma musicalidade particularmente afro-catarinense[1]. Ainda que as matrizes africanas da música brasileira sejam matérias de discussão entre alguns intelectuais, sua presença é fundamental pra que se perceba a forma como os elementos musicais africanos se inseriram no cotidiano das populações brasileiras, dentre as mais diversas manifestações culturais existentes.

Nei Lopes, por exemplo, no artigo intitulado "A presença africana na música popular brasileira", analisa o processo de desafricanização por que tem passado a MPB, nas últimas décadas, em prol de uma música mais 'despreocupada', superficial, sem a polirritmia percussiva, que é um dos principais elementos musicais africanos, característicos de gêneros conhecidos como salsa, habanera, maxixe e samba, entre outros.

---

[1] Ver anexo nº 1 – gravura de Louis Choris retratando as danças encontradas em Santa Catarina.

A leitura dessas informações extraídas dos relatos de viajantes que aportaram em Santa Catarina, quando eu ainda pensava nas possibilidades de cursar uma pós-graduação, gerou uma questão que, diria, foi fundamental para que eu produzisse o projeto de pesquisa que originou esta dissertação: Existe um samba tipicamente catarinense? Afinal, a presença das mais diversas formas culturais das populações de matriz africana, no século XIX, cujos elementos são similares ao que encontramos, por exemplo, na Bahia (hoje popularizados sob a denominação de samba de roda, e ainda tantas outras manifestações encontradas Brasil afora como o jongo, o tambor de crioula e o cacumbi), não impediria que essas comunidades desenvolvessem e exercitassem sua musicalidade hibridizando-as ou não, com elementos culturais provenientes das interações e experiências com comunidades de diferentes etnias ou nações, que também se estabeleceram em Santa Catarina.

Ainda que os elementos culturais das populações de matriz africana sejam brevemente citados no que poderíamos classificar como os primeiros registros historiográficos catarinenses, consegue-se compreender que os divertimentos, a dança e a música de cativos e libertos também faziam parte do dia a dia dos (então) desterrenses. Oswaldo Cabral (1951), por exemplo, reserva uma página de sua pesquisa sobre a música em Santa Catarina aos elementos musicais dos negros. Eram manifestações que se destacavam, sobretudo, nas festas de final de ano ou festas religiosas, como a Festa do Divino Espírito Santo (CABRAL, 1951: 11). Apesar das expressões questionáveis, utilizadas por Cabral para se referir à música executada pela população, pois tendem a um julgamento um tanto quanto depreciativo, a descrição dessas festividades, assim como os relatos de viajantes e a historiografia catarinense do século XX fornecem algumas informações interessantes para constituirmos uma espécie de cartografia dos usos de instrumentos e da rítmica musical de origem africana.

Osvaldo Cabral diz que o período das festas pentecostais era “quando saía a rua uma rudimentaríssima, precária e desafinada música, como acompanhamento à bandeira do Espírito Santo (...). Cabral qualifica esta essa música (aqui parecendo indicar não a composição musical executada, em si, mas sim os músicos que acompanhavam o cortejo) como “braba, sem harmonia, sem gosto e sem compasso, um misto de rumores cacofônicos – a Folia do Divino”. Pelo aspecto grosseiro dos tocadores, os Foliões, contrastando com a bandeira de cores vivas e com [roupas] vermelhas dos Irmãos que

esmolavam.” (CABRAL, 1951: 11). Também se encontram em descrições etnográficas de viajantes estrangeiros em Santa Catarina, entre os séculos XVIII e XIX, algumas informações sobre os instrumentos musicais e a rítmica da música africana. No relato do viajante Seidler (HARO, 1996: 292) consta a informação de que, nos dias de festa, “os instrumentos musicais de que aí se servem são em regra extremamente simples o que não impede que toquem alguns deles com grande perícia. O mais importante deles consiste numa meia cabeça ou porongo, com hastezinhas de ferro, com o qual de todos e o que soa mais agradavelmente. Também usam uma tripa esticada sobre um arco, bem como tocam com as mãos uma espécie de tambor. Não se pode esperar grande harmonia de semelhante instrumental (...)”. O já citado Louis Choris fala de um instrumento chamado “Carimba”, pelos portugueses, e “Bansa”, pelos africanos, que é constituído de uma “tabuinha” com base longa, com batutas de ferro dispostas uma ao lado da outra, fixadas por um cavalete de ferro. (HARO, 1996: 243).

Dentre estas, há uma documentação que permite uma maior aproximação entre o universo musical africano dos cativos e libertos estabelecidos em Santa Catarina, e a instrumentação e rítmica do samba que foi consagrado nas primeiras décadas do século XX em outras regiões brasileiras, principalmente as situadas na Bahia e no Rio de Janeiro. Trata-se do relatório de viagem escrito pelo naturalista prussiano naturalizado russo Georg Heinrich Von Langsdorff, que em viagem à Ilha de Santa Catarina, em 1803, registrou aspectos da cultura da população local. Com relação à presença das populações de origem africana, Langsdorff descreve o que viu num “terreiro de danças na vila” (HARO, 1996: 169), que encontrou com facilidade pelo “som da música”, justificando-se, em seguida, que na falta de um termo melhor, chama de música o “barulho” dos instrumentos utilizados pelos africanos e afro-descendentes, pois não havia identificado nela os instrumentos de som ou de corda europeus. Langsdorff, a seguir, descreve a dança e a música que assiste nesse local:

> O rei ou o mestre do grupo dançante se destacava de todos os outros companheiros do baile pela estatura, as dimensões do corpo e os gestos. Como herói ele conduzia seu povo, que se reunia em círculo em torno dele. (...)Em lugar de músicos, havia um círculo de negros sentados ao chão em um canto e batiam com as mãos sobre uma pele de boi esticada sobre um toco de árvore – Este era o tambor. (...) Negros e negras, como foi dito, circundavam seu chefe e, conforme as habilidades dançavam no centro do círculo, fazendo os movimentos mais estranhos e peculiares; outros cantavam, ou melhor, emitiam alguns gritos africanos que eram incompreensíveis. Eles gingavam de uma maneira incomparável os quadris, girando-os horizontalmente em

> forma de círculo, enquanto que a parte superior do corpo permanecia quase que imóvel, equilibrando-se nas pernas que se movimentavam velozmente. O objetivo principal de tais danças consiste na representação de atos comuns da vida, por exemplo, da pesca, caça, guerra, etc.(HARO, 1996: 169)

Tal descrição se assemelha às descrições mais remotas sobre os batuques, presentes em cidades como Salvador, Recife ou Rio de Janeiro, e cujas representações na vida dessas pessoas também trazem traços em comum com os códigos culturais de outras comunidades de origem africana encontrada no Brasil. José Ramos Tinhorão (1988) afirma que essas danças, genericamente classificadas pelos portugueses como batuques, não se tratavam exatamente de bailes ou folguedos, mas sim de "uma diversidade de práticas religiosas, danças, rituais e formas de lazer (TINHORÃO, 1988: 45). Ainda de acordo com Tinhorão, as danças rituais (citando, entre elas, a umbigada, o coco, o lundu, jongo, tambor de crioula, entre tantos outros) consistem em *representações alegóricas* da vida cotidiana dos africanos, principalmente de determinados momentos da vida familiar ou social, associadas à sacralização que lhes é dada no momento da encenação.

Festividades semelhantes foram encontradas e pesquisadas em partes da Angola e do Congo, ao longo dos séculos XIX e XX. Nesses locais, a dança consiste na disposição dos integrantes em círculo, com um casal dançando no centro deste, finalizando com uma umbigada, ou seja, com o encostar dos umbigos do casal – denominado *semba*. Disseminou-se entre vários pesquisadores, como, por exemplo, o já citado Tinhorão (1988), a informação de que a palavra "samba" deriva de "semba", que significa, em quimbundo (dialeto angolano) "umbigada". Nei Lopes, em Sambeabá – o samba que não se aprende na escola (2003), traz uma informação mais detalhada sobre as origens e o significado da palavra samba, associando aos povos bantos e também remetendo suas origens nas danças ritualísticas da Angola e do Congo, mais especificamente, entre os bacongos, compartilhando com Tinhorão a informação de que o semba angolano influenciou e originou o samba brasileiro.

A disposição dos grupos, os instrumentos e sua execução, o canto, que são parecidos com as manifestações de lazer e cultura de outros grupos existentes nas cidades oitocentistas brasileiras, no entanto, não consiste exatamente numa novidade. A maioria dos cativos existentes na Ilha de Santa Catarina era proveniente principalmente dos portos e do mercado de tráfico de escravos baianos e cariocas. Os grupos étnicos, ou

as nações africanas de onde provêm esses cativos são, portanto, as mesmas em diversos pontos do Brasil[2].

Da descrição de Langsdorff e de outros viajantes na primeira metade do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, no entanto, são pouquíssimas as referências à presença das manifestações musicais das populações de origem africana, encontradas em registros escritos. Ainda sobre o século XIX, Cabral (1979: 205) fornece algumas pistas, ao recordar o lazer da população desterrense, citando a proibição de "batuques e serenatas" pelo código de posturas e, com base em informações publicadas em jornais locais, lamenta que o

> "negro cativo não podia nem ao menos ser músico... por incrível que pareça, um jornal de 1866 reclamava contra a fundação de uma sociedade musical de homens de cor, à qual pertenciam alguns escravos. Nem era admissível, dizia a folha... escravo não tinha direitos (textual) – o que era sabido – e não poderia sair à rua depois do toque de recolher" (CABRAL, 1979: 388)

As normativas que regem o código de posturas, citadas por Cabral, e suas reformulações que percorrem o século XIX, trazem à luz a presença das manifestações musicais dos africanos e afrodescendentes que, implicitamente é encontrada em suas linhas. Cristiana Tramonte, em seu trabalho intitulado "O Samba Conquista Passagem" (1996) levanta algumas informações sobre as posturas municipais e a proibição das populações de origem africana, cativos e ex-cativos, de se manifestarem culturalmente nas ruas de Desterro, através de suas danças e músicas, assim como também de participarem das atividades carnavalescas. Ao proibir batuques, reisados e serenatas, o código de posturas revela a presença da musicalidade de matriz africana que deveria se manifestar com freqüência, através das reuniões dos grupos e cativos, libertos e, na pós-abolição, ex-escravos e descendentes que davam continuidade às manifestações culturais de seus ancestrais, que, aliás, são muito respeitados e estão sempre sendo lembrados, principalmente nos rituais religiosos[3].

Parto desta breve explanação sobre a musicalidade africana encontrada em Florianópolis para pensar a existência de elementos dessa musicalidade na cultura

---

[2] Sobre a identificação e as experiências dos grupos africanos e afrodescententes na capital catarinense, recomendo o a tese de doutoramento do Prof. Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso, intitulada "Negros em Desterro: Negros em desterro. experiências de populações de origem africana em Florianópolis, 1860/1888" (USP, 2004).

[3] Para saber mais a respeito do culto aos ancestrais, como por exemplo, entre os nagôs, ver Juana Elbein dos Santos (1986); sobre ritos religiosos do candomblé e umbanda, ver Reginaldo Prandi (1996 e 2001).

artística de Santa Catarina. Foi justamente pensando na presença das populações de ascendência africana no cenário musical desta região, juntamente com leituras prévias sobre as origens e a trajetória do samba em âmbito nacional, que levou a uma questão que foi fundamental para originar este projeto de pesquisa: que samba existe em Santa Catarina?

Para tentar responder essa questão, procurei inicialmente perceber quem eram os sujeitos que estariam mais propensos ou próximos destas manifestações, tendo em vista as influências culturais dos povos africanos, que em toda a parte em que se estabeleceram, deixaram suas especificidades no que tange a manifestações culturais relacionadas especialmente à dança, à música e a religiosidade. Também procurei compreender o próprio processo de construção de um ideal sobre o samba, optando pela década de 1930, pois se trata de um período por onde percebemos alterações na concepção de samba e suas implicações enquanto manifestação artística legitimada pelas políticas culturais, pois é nesse período que o samba quando deixou de ser uma manifestação marginalizada, regionalizada ou classificada no âmbito do folclore, para fazer parte dos discursos que identificaram e legitimaram a nação brasileira. Como defende Wander Frota (2003:31), a década de 30 foi um período em que

> a diversão, a cultura popular e a indústria cultural musical deram-se as mãos no Brasil para realizar o que o Estado, nas circunstâncias em que estava no início dos anos 30, não podia auspiciar sozinho – até porque alguns elementos fugiam completamente do seu controle mais imediato, como é no caso dos progressos tecnológicos da indústria fonográfica e do rádio, que vinham todos de mão beijada do estrangeiro, e o próprio ambiente artístico-musical carioca. O que o Estado efetivamente pôde fazer naquela ocasião (e continua a fazê-lo até hoje, de uma forma ou outra) foi se beneficiar da união entre a diversão e a cultura de acordo com suas necessidades mais ou menos imediatas.

Sendo assim, a leitura de inúmeras pesquisas acadêmicas e produções artísticas que definem os elementos musicais africanos como fundamentais para a constituição do que chamaria de “samba moderno”. Vejo nesta expressão uma melhor forma para definir o samba de características rítmicas e melódicas, que foi sendo moldado ainda no Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, e que chegou até as rádios e à indústria fonográfica, se tornando hoje uma categoria artística dentro do mercado fonográfico. Conforme salienta José Adriano Fenerick (2002: 10), o samba moderno

> é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo de profanou, se individualizou, se transformou

> em coisa pra poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões – capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio – ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna "civilização brasileira".

É, portanto, o samba que caiu no gosto das classes mais abastadas e que procurou, nesse relacionamento de cunho comercial com os músicos das periferias (constituídas em sua maioria por descendentes de africanos detentores da musicalidade que definiria o samba), um "filão" para atrair o consumo, em um mercado que, neste período, estava em ascensão.

Buscar uma interpretação sobre os aspectos das manifestações do samba neste "pedacinho de terra, perdido no mar[4]", nos anos de 1930, é contribuir, também, para a compreensão da dimensão social do samba, não só no momento em que ele deixou de ser uma manifestação cultural peculiar a algumas comunidades, para se tornar uma representação simbólica da nação brasileira, como sua relevância nas experiências de vida dessas pessoas. É nessa perspectiva que o tema, pautado num recorte temporal que já não está exatamente tão próximo de nós, se insere nas discussões em que se baseiam as premissas da história do tempo presente.

---

[4] Uma referência à letra de Rancho de Amor à Ilha, marcha de autoria de Cláudio Alvim Barbosa. Esta marcha-rancho foi composta em 1965 para participar do concurso chamado "Uma canção para Florianópolis. A canção de Zininho tirou o primeiro lugar. A popularidade alcançada pelo Rancho de Amor à Ilha lhe rendeu o título de Hino Oficial de Florianópolis, sancionada pela Lei Municipal nº 877/68. A letra do hino-canção fala das belezas naturais da ilha de Florianópolis:

"Um pedacinho de terra,
perdido no mar!...
Num pedacinho de terra,
beleza sem par...
Jamais a natureza
reuniu tanta beleza
jamais algum poeta
teve tanto para cantar
Num pedacinho de terra
belezas sem par!
Ilha da moça faceira,
da velha rendeira tradicional
Ilha da velha figueira
onde em tarde fagueira
vou ler meu jornal.
Tua lagoa formosa
ternura de rosa
poema ao luar,
cristal onde a lua vaidosa
sestrosa, dengosa
vem se espelhar..."

Para maiores informações sobre o compositor Zininho e o Rancho de Amor à Ilha, recomendo a leitura do trabalho de conclusão de curso de Camila Barbosa Silva, intitulada "Quem canta seus males espanta" – Rancho de Amor à Ilha e o processo de criação de seu Hino-Canção (1960-1970) – UDESC (2008).

Entendo que a trajetória do samba em Florianópolis, mesmo com suas particularidades, faz parte de um processo mais global, que define o samba dentro do contexto cultural do país. Ao pensar a pesquisa sob esta perspectiva, procuro não incorrer aos riscos de uma história desarticulada, salientado por François Bédarida, que são possibilitados pelo

> surgimento de setores inteiramente novos, a multiplicação das fontes, a diversificação de abordagens e questionamentos, tudo isso contribuiu para criar uma nova paisagem na história. No que concerne à história do tempo presente, cabe acrescentar a complexidade crescente do real no mundo contemporâneo, o que complica como que por capricho a tarefa do pesquisador reforçando o processo geral de sofisticação crescente do conhecimento histórico. (BÉDARIDA in FERREIRA; AMADO, 2006: 224)

A pulverização dos temas e problemas desfaz as ambições de uma história totalizante, que permita uma visão mais abrangente dos problemas pesquisados, uma vez que a compreensão das dinâmicas que envolvem os processos e as relações humanas só pode ser percebida enquanto situações inseridas em contextos mais globais. Para Bédarida a visão de uma história totalizante "cumpre, a meu ver, reorientar a pesquisa para problemáticas mais globais, geradoras de esquemas explicativos capazes de servir à busca de sentido de nossos contemporâneos" (BÉDARIDA in FERREIRA; AMADO, 2006: 226).

Para entender que tipo de samba existe em Santa Catarina, e a partir disso, entender sua trajetória dentro de uma lógica de acontecimentos não isolados, e por isso passível de influências e perspectivas similares a encontradas em outras regiões brasileiras, compreendi que deveria recorrer a um recorte temporal que pudesse trazer a baila o cerne do envolvimento dos catarinenses com as práticas artísticas e sociais do samba, hoje tão enraizados nas manifestações culturais brasileiras. Por isso a escolha da década de 1930, que é quando, no âmbito nacional, "o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou gênero musical entre outros e passou a significar a própria idéia de brasilidade" (NAPOLITANO, 2007: 23).

Uma preocupação, no entanto, surgiu quando se definiu o recorte temporal desta pesquisa, já que a expressão "história do tempo presente" sugere pesquisas com recorte temporal mais recente. Neste caso, busquei a compreensão e a relevância do recorte temporal desta pesquisa nas perspectivas de François Dosse (2001: 92), que nos orienta a pensar que

> a leitura histórica acontecimento já não é redutível ao acontecimento estudado, mas é vista em seu vestígio, situado numa cadeia de acontecimentos. Todo o discurso sobre um acontecimento veicula, conota uma série de acontecimentos anteriores, o que confere toda a importância à trama discursiva que os liga, formando um enredo. Como se pode calcular, a história do tempo presente não enceta apenas a abertura de um período novo, em que o que está muito próximo se mostra ao olhar do historiador. Ela é também uma história diferente, que participa das orientações novas de um paradigma buscado na ruptura com o tempo único e linear e que pluraliza os modos de racionalidade.

Por isso a necessidade de estudar a problemática e a complexidade que envolve a trajetória do samba na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX, não apenas como uma tentativa de explicação que reordenaria a trajetória do samba dentro de uma linha evolutiva e cronológica, mas colocando esta pesquisa dentro das perspectivas da história do tempo presente, na medida em que seus argumentos situam o tema dentro de uma historicidade que redefine o acontecimento a partir da multiplicidade de situações e potenciais, percebendo-os em uma cadeia de acontecimentos que culminam nas ações que permeiam situações atuais.

Sob este aspecto, os critérios que delimitam o campo da história do tempo presente são mais complexos. Para René Rémond, "não se trata de uma história do instante, e é preciso denunciar a confusão entre uma história da proximidade e uma história da instantaneidade. Trata-se, portanto, de uma história da duração" (RÉMOND in FERREIRA; AMADO, 2006: 207). A questão da duração é um problema que deve ser visto com cuidado pelos historiadores do tempo presente, e a meu ver, parece estar muito mais relacionada às influências de determinados temas na composição do contexto do presente e de suas relações dentro de cadeias de acontecimentos, do que necessariamente por uma delimitação cronológica na qual estão inseridos.

Sendo assim, delimitados o tema e o problema da pesquisa, procurei mapear fontes que pudessem responder à questão que permeia esta pesquisa. Entendendo que se trata de um tema que permite diversas interpretações, de acordo com o tipo de documentação e leitura possível, foi percebida a necessidade de ampliar o rol de documentações possíveis, que, de acordo com as perspectivas da história cultural, e mais especificamente, da história do tempo presente, permitem uma dimensão mais abrangente das práticas culturais que estão inseridas nas relações humanas. Nas palavras de Sandra Jatahy Pesavento (2008: 96)

> [No campo da história cultural] o espectro das fontes se revela quase infinito. Uma idéia na cabeça, uma pergunta suspensa nos lábios, o mundo dos arquivos diante dos olhos e das mãos. Nessa medida, tudo pode vir a tornar-se fonte ou documento para a História, dependendo da pergunta que seja formulada.

Nesse universo de possibilidades, as fontes diversificadas possibilitam ao historiador "montar, combinar, compor, cruzar, revelar o detalhe, dar uma relevância ao secundário, eis o segredo de um método do qual a história se vale, para atingir os sentidos partilhados pelos homens de um outro tempo" (PESAVENTO, 2008:65).

Os registros sobre as manifestações do samba catarinense estão fragmentados e pouco explorados, e para isso, a leitura nas entrelinhas, como sugere Peter Burke (1992: 25) se torna parte integrante do processo de investigação, pois sugere ao historiador, antes de tudo, o exercício da paciência e da determinação em procurar constituir e interpretar, a partir destes vestígios, aspectos das manifestações musicais populares de Florianópolis.

Durante o planejamento desta pesquisa, pensou-se em recorrer às fontes que pudessem indicar, na medida em que a pesquisa fosse avançando, novas possibilidades de fontes, num verdadeiro exercício de investigação que se baseia na decodificação de vestígios e indícios encontrados, tendo por base uma noção de interpretação histórica dos fatos que desencadeiam uma temática, em todas as fases do processo de investigação. Ou seja, a interpretação, assim como a intenção de verdade, como salienta Paul Ricoeur, tem a mesma abrangência de aplicação, pois,

> ele designa muito precisamente uma dimensão notável da visada veritativa da história. Nesse sentido, há interpretação em todos os níveis da operação historiográfica, por exemplo, no nível documental com a seleção das fontes, no nível explicativo-compreensivo com a escolha entre modos explicativos concorrentes e, de forma mais espetacular, com as variações de escalas (RICOEUR, 2007: 248)

Por isso, no início da pesquisa houve uma preocupação com a procura pelas fontes, pois não se pensava em encontrar as respostas através de registros que trouxessem informações claras e que se explicassem por si só. No decorrer do curso, porém, as possibilidades foram se ampliando, de tal forma que as fontes tiveram que ser selecionadas, por questões de recorte temático e temporal.

Vale salientar, portanto, que pela abrangência do tema e também pela maneira como se pensou esta pesquisa, alguns aspectos relacionados aos espaços do samba na

cidade não foram contemplados, como por exemplo, a comunidade do Ribeirão da Ilha, localizada ao sul de Florianópolis. A existência de uma banda centenária, que é parte da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, e a existência de uma parcela significativa de afrodescendentes que compuseram a banda ou que estiveram dedicados a musica em outras instituições ou grupos, residentes no local, fornecem condições para pensar na configuração de uma musicalidade incidente. Porém, as propostas pensadas para a elaboração desta pesquisa, com relação ao recorte temporal e espacial, inviabilizaram outras abordagens possíveis, a partir das experiências inseridas em outros contextos, espaços e períodos. De qualquer forma, vale salientar que a existência de comunidades como a do Ribeirão da Ilha é importante para pensar, entre outras coisas, sobre o repertório e escuta musical, configurações musicais e formas de entretenimento dessas comunidades, que não estão localizadas na região central de Florianópolis, mas que estão dentro desse universo musical encontrado, surgindo, portanto, como possibilidade para elaboração de outros trabalhos, com questões, propósitos e recortes diferentes.

Buscou-se, primeiramente, a consulta em jornais, revistas e boletins impressos, documentos que encontrados no acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, da Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Dentre os documentos estão os jornais O Estado e A Gazeta de Florianópolis, Revista Atualidades, também de publicação local, boletins anuais da Força Pública, assim como o almanaque comemorativo do seu centenário, além de ofícios e correspondências de instituições musicais enviadas para o governo do Estado, dentre outros documentos impressos esparsos. Destaco também uma publicação voltada especificamente para composições carnavalescas, de autoria do poeta Trajano Margarida, com data de 1930, que se tornou um documento bastante relevante para compreender, a partir do conteúdo dos temas lançados como canções, um pouco do universo poético e das visões de mundo do compositor.

Como critério de seleção dos periódicos e publicações, foram analisados documentos datados não só da década de 1930, mas também nas décadas imediatamente anteriores e posteriores, primeiramente para entender a dimensão das práticas do samba em Florianópolis, a partir de sua popularização entre a imprensa e o lazer das camadas mais abastadas, até a sua consolidação como gênero nacional. Valendo-me da percepção de Wander Nunes Frota, entendo que

> o papel tradicional da imprensa no início do século como uma das únicas instâncias de consagração [da música popular] que, valendo-se

> de seu caráter eminentemente elitista (ou elitizado, já que via de regra era algo feito somente para as elites), mostrou-se a principio um tanto quanto insensível às influências musicais que se entrecruzavam no Rio de Janeiro nas primeiras três décadas deste século (XX). Mais que de repente, no entanto, houve uma guinada de 180 graus nessa tendência geral. [A imprensa] passou então a publicar comentários sobre certo tipo de música que não era exatamente aquelas tocadas nos salões das elites, porventura erudita ("...) mas sim 'uma música tal como se ouvia nas ruas'" (FROTA, 2003: 23).

Assim como a imprensa carioca, percebeu-se em análise prévia, que o samba foi surgindo dentro dos noticiários e nas colunas publicadas nos periódicos de Florianópolis de forma similar. Daí a necessidade de se buscar nestas documentações, alguns aspectos sobre a difusão do samba nesta região. Digo alguns aspectos, pois é importante lembrar que cada fonte, além de trazer em seu conteúdo a perspectiva de quem o produz, também não contempla seu significado pela totalidade, por causa das diferentes leituras e interpretações que ficam a critério de cada pesquisador.

Também tomaram parte nesta pesquisa, como fontes, arquivos de imagem e som, que hoje são fundamentais para se constituir uma história cultural da música. De acordo com Marcos Napolitano (2005: 32), "o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica".

Além disso, a tecnologia tem possibilitado, nas últimas décadas, o acesso à memória que tem sido cada vez mais valorizada pelas sociedades modernas, uma vez que a memória, de acordo com Andreas Huyssen (2000: 16) "se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta", ainda que, por mais que se trate de um fenômeno global, a reprodução e registro dessas memórias "em seu núcleo (...) permanecem ligados às histórias de nações ou estados específicos". Dessa forma, Huyssen salienta que é a "imprensa e a televisão, (...) os CD-Roms e a Internet – que faz a memória ficar cada vez mais disponível pra nós a cada dia" (HUYSSEN, 2000: 18).

Nesse caso, saliento o crescente interesse em documentar as particularidades e eventos ligados a regiões ou localidades específicas, como forma de manter viva a constituição cultural desses grupos dentro de aspectos sociais. A prova disto está na quantidade de pesquisas que permeiam documentários audiovisuais que promovam

aspectos ou personalidades que se destacaram no ambiente cultural de Florianópolis, cujas produções têm recebido amplo apoio por parte das universidades e das políticas culturais, que nos últimos anos sofreu ampla reformulação em suas diretrizes e que tem reservado verbas e lançado editais para promoção da cultural nacional e regional[5].

A maior parte das fontes de imagem e som selecionadas faz parte do acervo organizado e digitalizado pela Casa da Memória, instituição municipal vinculada à Fundação Franklin Cascaes. Nesses arquivos foram encontrados trechos de programas de rádio, de televisão, entrevistas e canções de artistas catarinenses, sendo em boa parte selecionadas pelo compositor Zininho, cujo acervo foi doado pela família após seu falecimento. Zininho é uma figura ímpar na história da música popular catarinense que certamente "bebeu" nas fontes musicais que se configuraram nas décadas de 1930 e 1940 para compor suas obras.

Além do acervo da Casa da Memória, também procurei localizar algumas produções audiovisuais previamente selecionadas, e cujo acesso foi permitido graças às parcerias e troca de informações com colegas, principalmente dentro do projeto de extensão do Laboratório de Imagem e Som da UDESC na qual participo, intitulado "Através do Samba: experiências em vídeo documentário", que teve como objetivo produzir um documentário audiovisual a partir da identificação das comunidades do samba existentes na atualidade em Florianópolis e região. Pensando nas especificidades de uma produção audiovisual voltada para a música, buscamos primeiramente identificar e mapear essas comunidades, produzindo uma espécie de geografia do samba local, o que muito me auxiliou para que pudesse perceber não só a localização dessas comunidades, mas relacioná-las no âmbito de suas considerações, apreensões e representações sobre o samba ocorridos nos primórdios das manifestações do samba no início do século, nesta mesma região.

Indo ao encontro das idéias de Huyssen (2000), sobre a memória e sua disponibilidade através dos diversos meios tecnológicos possíveis hoje, encontrei em documentos eletrônicos informações relevantes para a esta pesquisa, sendo que os registros eletrônicos são hoje a maior evidência das transformações nas formas de pesquisa e produção de conhecimento contemporâneo, especialmente no campo do audiovisual e, no caso desta pesquisa, sonoro. As consultas aos *sites* de dicionários ou

---

[5] Refiro-me ao Plano Nacional de Cultura, lançado pelo Ministério da Cultura, cujo conteúdo pode ser visto no site http://www.cultura.gov.br. Acesso em 03 de fevereiro de 2011.

institutos voltados à pesquisa sobre música popular brasileira, como o Dicionário Cravo Albin e o Instituto Moreira Salles, além de sites de instituições como A ASGFLO – Associação dos Sambistas da Grande Florianópolis, foram relevantes para a composição desta pesquisa, pois trazem importantes referências sobre cenário musical nacional, artistas, produtores culturais e sambistas que têm atuado no cenário musical em níveis nacional e regional. O acesso aos arquivos sonoros, disponibilizado através de sites de compartilhamento de arquivos e sites de busca, pôde me situar no âmbito da escuta musical, na sonoridade e nas formas rítmicas que permeavam as músicas e canções de samba em suas mais variadas dimensões (samba-canção, samba-enredo, samba batucado, marchinhas, entre outros). Também foi fundamental a utilização de programas de edição de partituras, que auxiliaram na conversão de partituras manuscritas, escritas no início do século XX para serem executadas pelas bandas catarinenses, em arquivos MIDI[6], permitindo a percepção sonora dos ritmos, melodias e arranjos distribuídos por instrumento musical.

Quanto ao acervo de partituras, sua localização foi possível através do contato com pesquisadores que atuam na análise do acervo musical da Sociedade Musical Amor à Arte, cuja banda possui mais de cem anos e a sede se localiza no centro de Florianópolis. Outras bandas como a da Polícia Militar (que na década de 1930 era chamada banda da Força Pública, pois a instituição responsável pela segurança estadual possuía esse nome) e a Banda da Lapa, do Ribeirão da Ilha, foram contatadas, porém a falta de uma acervo organizado e a escassez de documentos referente às suas atuações nas primeiras décadas do século XX inviabilizou a busca pelas referências sonoras que compunham seus repertórios. Até mesmo a Banda Amor à Arte não possui, na realidade, um acervo organizado. Os documentos estão alojados em prateleiras sem as devidas precauções para sua conservação, e também não estão organizados e catalogados por modalidade, assunto ou período, o que possibilitariam melhor acesso às informações requeridas.

Complementando o rol de fontes selecionadas para compreender aspectos das manifestações do samba em Florianópolis, recorri também aos depoimentos orais, sendo alguns colhidos e transcritos por esta pesquisadora e outros transcritos a partir de

---

[6] MIDI – *Musical Instrument Digital Interface* é uma tecnologia utilizada para possibilitar a execução de uma composição musical, reconhecendo seus instrumentos, timbres, notas, ritmos e efeitos, funcionando como uma partitura digitalizada. Os editores de partitura hoje possibilitam a arranjadores e músicos uma forma mais acessível para a composição de músicas , organização e readaptação de arranjos musicais.

documentários lançados por diretores locais ou ainda de outros trabalhos acadêmicos, o que permitiu que se ampliassem as possibilidades de conhecer aspectos do samba florianopolitano. Muitas dessas pessoas não puderam ser contatadas para a realização deste trabalho, por falta de uma intermediação ou acesso, e também pelo falecimento de duas pessoas inicialmente selecionadas para falar sobre suas experiências com o samba, ocorridos no decorrer da elaboração desta pesquisa. Foram selecionadas quatro pessoas, das quais três tiveram ou tem efetivamente uma participação como músicos ou compositores de samba naturais ou radicados em Florianópolis. São eles: o senhor Vidomar Leopoldo Carlos, 84 anos, natural e residente em Florianópolis, que acompanhou a fundação da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, em 1955, tendo, antes desse momento, participado de grupos musicais voltados para composição e execução de samba e chorinhos; senhor Josué Costa, 64 anos, também natural de Florianópolis, compositor de samba-enredo da Escola de Samba Protegidos da Princesa; senhor José Antônio Vicente, 62 anos, natural do Rio de Janeiro e residente em Florianópolis desde 1987, cujas experiências com o samba carioca, desde a infância, culminaram em sua participação ativa como compositor de sambas em suas mais diversas variações, hoje atuante na Escola de Samba Unidos da Coloninha e também participando de rodas e grupos de partido alto; por fim, a senhora Maria Nazaré da Silva Pinheiro, natural e residente em Florianópolis, que durante a infância residiu no morro da Caixa, e cujo pai, senhor Hercílio da Silva, atuou como músico, maestro e professor de teoria musical, participando da banda da Polícia Militar e também em conjuntos de samba e choro, na qual também fazia parte o senhor Vidomar Carlos.

Considero também como parte das fontes orais, as conversas, muitas de cunho mais informal, com outros pesquisadores voltados às práticas do samba, como os professores Cristiana Tramonte e Frederico Bezerra, e também a utilização de depoimentos registrados em documentos audiovisuais encontrados no acervo da Casa da Memória, como, por exemplo, a entrevista do jornalista Aldírio Simões realizada pela emissora de televisão RBS, assim como uma entrevista realizada com o ator catarinense Waldir Brazil. Em produções acadêmicas, encontramos, por exemplo, trabalhos específicos sobre personalidades da música popular florianopolitana, como o senhor Gentil do Orocongo, tema do trabalho de conclusão de curso de Daniel Cerimbelli da Luz. Também contribuiu para esta pesquisa, a análise dos depoimentos de diversas personalidades da vida cultural de Florianópolis, encontrados em documentários como

Ah, essa Ilha... já foi boêmia também, de Marina Moros, *Além do Samba*, de César Cavalcanti, *Miramar, um olhar para o mundo*, de Marco Martins e Ricardo Weschenfelder, e *Nosso samba*, de Márcia Paraíso, Bob Barbosa e Ralf Tambke.

A pesquisa em documentários audiovisuais e o acesso a outros trabalhos que, direta ou indiretamente citavam o samba e a cultura popular, foram de suma importância para a composição desse mosaico de sentimentos e perspectivas sobre o samba catarinense. Mesmo que se considere como pequeno o número de entrevistados, selecionados diretamente por esta pesquisadora, as fontes orais se tornam suficientes quando percebemos a riqueza de informações encontradas em outros documentos ou produções acadêmicas, que vão ao encontro dos propósitos do tema em questão.

Vêem-se, através das fontes orais, os elementos e sujeitos que permitiram que o samba se estabelecesse, se recriasse e reconfigurasse, de acordo com suas experiências no âmbito da cultura popular de Santa Catarina, gerando assim a estética de um samba catarinense que se produz a partir do sentimento de identificação desses músicos, sambistas e sambadores com uma manifestação musical que vai além das fronteiras, quer sejam geográficas ou sociais. Assim sendo, a pesquisa sobre as manifestações do samba em Florianópolis se pautou em quatro questões, que por sua vez constituíram os quatro capítulos deste trabalho.

A primeira questão, contida no primeiro capítulo, procura compreender o que define o samba catarinense, situando-o, inicialmente, no âmbito dos discursos sobre as manifestações artísticas que permeavam o contexto cultural do Brasil entre o final do século XIX e principalmente nas primeiras décadas do século XX. A dificuldade de se definir um samba catarinense se torna evidente quando a questão parte de alguns conceitos que invisibilizam as manifestações do samba em algumas regiões, como a região sul, contrapondo justamente com os esforços das políticas de preservação e patrimonialização, delegam ao samba um caráter homogêneo e de abrangência nacional, quando colocado no patamar dos bens culturais imateriais que representam o patrimônio do país. Neste capítulo, de conteúdo mais conceitual, procurou-se evidenciar o que se pode traduzir como um samba local, a partir dos vários conceitos encontrados em pesquisas, que giram em torno das origens, composição rítmica e melódica, assim como o reconhecimento dos sujeitos que permitiram ao samba uma trajetória singular dentro das tradições musicais populares de origem urbana no Brasil. Para uma compreensão mais abrangente deste capítulo, se faz necessário salientar que até a década de 1930, as

noções de música popular eram diferentes das noções que temos hoje, pois conforme aponta Michel Nicolau Netto (2009: 41), é "dentro deste contexto, na qual se misturavam o folclórico, o rural, o rústico e o tradicional, a música das classes populares se firmava do ponto de vista imagético para a elite brasileira", que por sua vez apreendeu e traduziu para seu espaço e tempo, a marca da tradição musical que se configurava nos centros urbanos.

O segundo capítulo se pauta em torno da identificação dos espaços onde se praticavam o samba, assim como os meios por onde se propagou. Para localizar os espaços e os caminhos possíveis, por onde o samba percorreu, buscaram-se informações em periódicos locais, que permitiriam inicialmente uma compreensão de aspectos da vida cultural da cidade em suas várias instâncias. Havia um problema, porém, relacionado às particularidades de Florianópolis na década de 1930 frente ao momento em que a indústria cultural e o mercado fonográfico se fundamentaram e se expandiram, sobretudo no Rio de Janeiro. A ausência de uma emissora de rádio local que fornecesse visibilidade e oportunidade de divulgação de artistas locais, também associados à escassez de recursos tecnológicos para gravação, atrelados também a carência de divulgação e registro das músicas de compositores locais, colocou-os à margem das possibilidades de ascensão enquanto artistas consagrados pelo mercado fonográfico. Mas as evidências da existência de composições de sambas e marchinhas locais, revistas, sobretudo através de partituras, periódicos e publicações sobre composições de sambas e marchas, continuava a lançar no ar a questão sobre os locais por onde essa musicalidade se fixou ou se amoldou, sendo que, para isso, de alguma forma, o contato e as influências com a cultura do samba em outras regiões brasileiras se estabeleceu, para além do mercado fonográfico e do rádio que ainda eram incipientes na capital catarinense.

Uma vez definidos e localizados o espaços do samba em Florianópolis, mais uma questão se lança, ao tentar identificar efetivamente quem foram os sujeitos que possibilitaram escrever a história de um "samba catarina", a partir do contexto de uma das manifestações culturais por onde o samba se tornou mais popular: o carnaval. Quem são, afinal, os compositores e as músicas que foram produzidas no período desta pesquisa? As identificações destes artistas e de suas composições se fazem necessárias para entender a dimensão do samba na vida dessas pessoas, e de que forma elas apreendem o samba como gênero musical e como manifestação cultural que, através dos

espaços de sociabilidades previamente identificados no segundo capítulo, influenciam o cotidiano e as visões de mundo de sujeitos e comunidades. Vale ressaltar que, no início do século XX, a valorização profissional de músicos e compositores ainda eram incipientes, principalmente no Rio de Janeiro, que estabelecia no âmbito do mercado fonográfico e na profissionalização de artistas. Ainda assim, para poder ser valorizado e respeitado, o músico popular deveria trabalhar muito, enfrentando as dificuldades de um mercado que se iniciava e se expandia, e que exigia do músico a sua dedicação exclusiva, o que nem sempre era possível, como nos informa José Geraldo Vinci de Moraes (2000). Se em regiões como Rio de Janeiro e São Paulo, onde o mercado fonográfico começava a se estabelecer, as dificuldades de sobrevivência dos músicos já era evidente, uma análise mais cuidadosa e particular teve que ser feita com relação aos músicos em Florianópolis, já a cidade ainda não estava na rota do mercado fonográfico e ainda não possuía uma emissora de rádio própria.

Amarrando as questões lançadas nos capítulos anteriores, o quarto capítulo procura compreender em que medida o samba que se configura no panorama musical de Florianópolis, hoje, pode ser tratado como uma espécie de tradição inventada, que pretende compreendê-lo a partir dos discursos que o desloca de suas origens sociais e culturais, para traduzi-los como parte dessa necessidade em justificar suas práticas culturais. Assim, o capítulo procura identificar as possibilidades de um samba com caráter local, tendo em vista possíveis influências com as práticas do samba de outras regiões, que delegariam ao samba manifestado em Florianópolis tão inerente à cultura local quantos outros elementos elevados a símbolos culturais da cidade, como a musicalidade do boi de mamão ou do cacumbi, por exemplo. Dessa forma, este capítulo dialoga com os apontamentos abordados no capítulo, que diz respeito justamente à definição de um samba local. Ainda nessa perspectiva, torna-se fundamental aqui relacionar as manifestações do samba na década de 1930 com as memórias referentes a estas práticas e à trajetória do samba em Florianópolis desde então. Aqui o dialogo com as fontes orais permitem outra dimensão da musicalidade existente, partindo das experiências destes sujeitos que estão suscetíveis a aquilo que Lucília de Almeida Neves Delgado (2006: 56) define como a falta de uma “neutralidade nas formas de abordar o passado”. Por isso o cuidado na interpretação das falas e da trajetória desses sujeitos que, transformados em fontes orais, permitem uma visão da memória e da história

inerentes a subjetividade das relações e as influências da trajetória de vida dessas pessoas na construção e invenção de suas memórias.

Dentro das questões sobre a tradição do samba, uma situação bastante pertinente perfaz esse discurso: a questão da memória como propulsora da presentificação do samba, refletindo sobre aspectos dessa espécie de transposição de elementos do samba que era composto no início do século XX, para as composições atuais, tendo em vista à valorização das composições chamadas comumente hoje de “samba de raiz” ou “samba autêntico” (também discutidos no primeiro capítulo), assim como as memórias que lhe são inerentes, importantes para compreender o processo de construção de um samba de características particulares ao local em que está inserido.

Sendo assim, as condições para se pensar sobre a identificação de um samba local são possibilitadas pela combinação de vários fatores que, localizados a luz das fontes, permitem a percepção de aspectos da musicalidade existente em Florianópolis, necessários para escrever uma história da musica popular nesta cidade que longe de ser um pedaço de terra “perdido” no mar (que me perdoe Zininho), parece ter sempre se “encontrado” com as discussões que o colocam a par das manifestações musicais que tem na diversidade de ritmos sua principal característica.

CAPÍTULO 1
O SAMBA DE MINHA TERRA: ALGUMAS REFLEXÕES

A terra onde o samba não existe

No início da década de 1980, o jornalista Aldírio Simões[7] foi entrevistado por uma emissora local, como coordenador do I Festival Estadual do Samba que estava sendo realizado na capital catarinense. Em sua fala deixou claro que a intenção do festival era divulgar o samba *numa terra onde o samba não existe*, incluindo a divulgação dos vários estilos de samba existentes, como o samba canção e o samba de breque[8], salientando que a cultura do samba deveria ser divulgada para além das festividades carnavalescas. Ao salientar a importância do festival, Aldírio afirma que tem a "impressão de que, (ao) fazer o festival no contexto aqui da terra, o samba vai ter uma outra perspectiva[9]". Curiosamente, após fazer algumas considerações sobre as diferenças entre a cultura do samba e a cultura do carnaval, Aldírio, ao ser elogiado pela repórter[10] pela forma eloqüente como expressava sua opinião, afirmou que vivia "o ano todo no meio da rapaziada", ou seja, convivia com compositores e músicos do samba, além de afirmar também que possuía acesso a todas as escolas de samba da cidade.

Partindo desse discurso, podemos pensar na questão da inexistência do samba em terras catarinenses, levantada por Aldírio Simões, analisando-a sob uma perspectiva mais subjetiva, no que diz respeito à afirmativa "terra onde o samba não existe". Digo subjetiva, pois há algo nesta fala que vai além de uma mera constatação – ou seja – a afirmativa de uma ausência do samba na cidade. O que seria exatamente essa ausência,

---

[7] Aldírio Simões (1942-2004) foi um jornalista e escritor catarinense. Escreveu livros como *Retratos a Luz da Pomboca* (1997), onde reuniu entrevistas com diversas personalidades de Florianópolis; também escreveu artigos e colunas para alguns jornais de circulação estadual, trabalhou em algumas rádios como a *Diário da Manhã*, e também trabalhou em emissoras de TV locais, como na emissora *SBT*, onde apresentou o programa *Fala Mané*, que trazia, entre outros aspectos da cultura local, os músicos e compositores de samba da região de Florianópolis.
Fonte: http://www.poetaslivres.com.br/poeta.php?codigo=304

[8] Samba de breque e samba canção, de acordo com Nei Lopes (2003: 17) são, respectivamente, samba de caráter humorístico, sincopado e com paradas repentinas, onde o cantor introduz comentários falados, e samba de andamento lento, com melodia romântica e letras sentimentalistas. (NOTA FORA DE LUGAR - REVER)

[9] Entrevista concedida para o programa Ensaio Geral, da emissora RBS TV. O áudio desta entrevista encontra-se no acervo da Casa da Memória – Fundação Franklin Cascaes, em Florianópolis, SC, e originalmente pertencia ao músico e compositor Cláudio Alvim Barbosa, o Zininho. Não há identificação sobre a data da entrevista e nem maiores informações sobre o festival. Algumas pistas indicam, porém, que deve ter sido realizado no período carnavalesco dos anos de 1981, 1982 ou 1983.

[10] Identificada pelo próprio Aldírio como Aparecida, durante a entrevista.

ou inexistência do samba? Aldírio nos deixa pistas para uma resposta, no momento em que ele se contradiz ao dizer que convive “o ano todo” com sambistas da cidade.

Levando em consideração que o próprio jornalista afirmara anteriormente que Florianópolis não era terra de samba, a convivência com sambistas, durante o ano todo, permite-nos pensar que essa inexistência deste gênero musical, esteja relacionada a uma falta de divulgação e valorização destas práticas, enfatizado por ele também como uma manifestação cultural de origem afro-brasileira, que por sua vez são exaltados como responsáveis pela musicalidade brasileira. Essa situação pode ter sido agravada principalmente pela valorização das culturas de origem européia, sobretudo germânicas e italianas, que se sobressaíram na constituição social do sul brasileiro, sobrepostas às demais, a partir de políticas culturais que passaram a ver o imigrante europeu como principal objeto de constituição simbólica do perfil do catarinense. Esta imagem da região sul, vendida pelas estratégias de marketing turístico e de lazer com amplo apoio governamental, principalmente ao longo dos últimos séculos, não contempla, pois, as comunidades do samba e da cultura afro-brasileira, que Aldírio, na ocasião da entrevista, também enfatiza como pouco divulgada na cidade.

Essa falta de valorização das manifestações culturais relacionadas ao contexto afro-brasileiro, e mais especificamente a cultura do samba, é sentida por Márcia Ramos de Oliveira (2002) ao explicitar a obra do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues no contexto cultural de Porto Alegre. De acordo com a historiadora, a composição de sambas por Lupicínio foi questionada em sua autenticidade, pois também no Rio Grande do Sul se pensava as composições de samba como inexpressivas ou pouco tradicionais (OLIVEIRA, 2002: 196). Mas ainda que fosse possível a composição e difusão do samba em cidades como Porto Alegre e Florianópolis, as particularidades e características do samba enquanto gênero musical é perceptível e permite que pensemos na diversidade e na dimensão das práticas do samba em seus mais diversos níveis de criação, inserção e assimilação pelas populações.

É perceptível, portanto, que as dificuldades de se reconhecer uma efetiva cultura do samba no sul do Brasil podem estar relacionadas aos processos que permeiam a reinvenção do contexto cultural nacional, suplantadas ainda no período que remete à colonização de imigrantes europeus do sul do Brasil, ocorrida com maior intensidade na segunda metade do século XIX. A região sul recebeu uma quantidade significativa de imigrantes europeus, em sua maioria por alemães, italianos e poloneses, povos que

trouxeram significativa carga cultural, transformadas posteriormente em tradições culturais constantemente relembradas através de costumes que foram além das tradições revividas por essas comunidades, acabando por simbolizar praticamente a cultura de toda a região sul do Brasil. Paralelo a essa construção de identidades culturais, em âmbito nacional, encontravam-se no final do século XIX e no decorrer do século XX, discursos que promoviam ideais de embranquecimento recorrentes nos discursos políticos e sociológicos, se configuraram como efetivos meios de se invisibilizar as populações de origem africana e indígena, e toda sua contribuição para a composição de aspectos que permeiam as culturas das diversas regiões brasileiras.

Quando pensamos na formação dos estados do sul e nas características culturais onde predomina, entre o senso comum, a visão e a representação da região como local de traços essencialmente europeus, sobretudo aos alemães, italianos e poloneses (graças ao incentivo dado à imigração, ao clima, e a todos os caracteres geográficos e historiográficos que favorecem e alimentam esta concepção), sentimos, em contrapartida, as dificuldades das populações de origens africanas e indígenas em manter suas tradições culturais. Suas experiências nem sempre estão evidentes pelos documentos oficiais, pela imprensa, e salvo algum documento deixado por viajantes, pesquisadores ou artistas que ao longo desses quinhentos e poucos anos de colonização do Brasil, descreveram o que viram e sentiram, com relação a manifestações artísticas e de lazer dos povos de origem africana. E mesmo quando alguma documentação traz informações sobre aspectos da cultura africana ou indígena, estas são colocadas de modo superficial ou em tom pejorativo.

São traços de uma invisibilidade que acabaram se estendendo aos dias de hoje. Há, por exemplo, publicações recentes, voltadas para divulgação da cultura catarinense, que são utilizadas pelos chefes de estado e sua comitiva nas ocasiões das viagens diplomáticas como estratégia de divulgação das qualidades de Santa Catarina. São livros, livretos, documentários e materiais de divulgação, muitas vezes elaborados sob a supervisão de setores específicos da administração pública estadual, que procuram informar sobre os costumes e tradições das “etnias formadoras”, enfatizando, na maioria das vezes, as populações de origem européia. Dessa forma, percebe-se nitidamente como são percebidas (ou melhor, como são invisibilizadas), culturas de grupos étnicos desfavorecidos pelas políticas culturais. Uma publicação de 2008, intitulada “Sabores de Santa Catarina” e de autoria de Werner Zotz, ao ilustrar a contribuição das culturas

africanas para as tradições culinárias catarinenses, já acentua próprio título a relevância desta dada à cultura dessas comunidades: a "discreta presença negra", que procura justificar os três parágrafos pequenos e as duas fotos ilustrativas, sem especificar, por exemplo, receitas ou ingredientes; enquanto que para gastronomia alemã são dedicadas mais de 15 páginas, contendo informações e receitas culinárias. A discreta presença negra neste estado, segundo o autor, se faz pelo fato de Santa Catarina possuir o menor percentual de afrodescendentes em comparação a demais estados brasileiros, prejudicando assim a imagem e a contribuição destas populações na constituição cultural desta região. Segundo Ilka Boaventura Leite (1996: 37), a informação procede: no censo demográfico de 1980, Santa Catarina aparece como o estado com menor percentual de afrodescendentes; em 1988, por ocasião das comemorações do centenário da abolição, os dados apareceram novamente: Santa Catarina conta com apenas 2,0% da população identificada na categoria "negro". Estes dados, no entanto, são suficientes para desencadear uma série de teorias e representações sobre a formação e a situação das populações da região sul, em várias instâncias.

No que tange a produção musical a situação não é diferente. As inovações tecnológicas das comunicações de massa, principalmente nas últimas décadas, permitiram a popularização do samba, que hoje possui lugar de destaque em qualquer localidade do Brasil. Percebe-se também a crescente historiografia que dá enfoque à cultura popular e aspectos culturais específicos como a música. No Brasil, particularmente, há consideráveis bibliografias sobre a história do samba no Rio do Janeiro, sob vários aspectos, que vão desde os primórdios de sua formação, biografias de músicos, compositores e mediadores culturais[11] até as influências africanas, o reflexo destas produções musicais para as elites, para o governo, a sua renegação e sua posterior ascensão a gênero nacional, arraigados pelas políticas nacionalistas graças às suas peculiaridades na formação de suas linhas melódicas, sua estrutura musical e seu público (formador e receptor das produções musicais populares).

Porém, quando se trata de pesquisas ou reflexões sobre a propagação do samba nas demais regiões, principalmente no sul do Brasil, nota-se a escassez de trabalhos e até mesmo de citações sobre os locais, práticas e os personagens que levaram o samba

[11] Segundo Hermano Vianna (2005), os mediadores culturais foram intelectuais ou pessoas ligadas à política sócio-cultural brasileira, que cediam espaços e proporcionavam encontros entre músicos populares e a elite política nacional. Esses mediadores, segundo Vianna, foram fundamentais para que o samba deixasse de ser um aspecto da cultura popular marginalizada e se transformar em símbolo da cultura e identidade nacional.

para outras localidades, mesmo contando atualmente com as facilidades proporcionadas pela tecnologia da informação e comunicação de massas, que hoje tem na *internet* sua principal fonte. As inovações nos meios de comunicação e o chamado *boom* da globalização possibilitaram acesso quase que imediato às informações, aos processos e transformações nos diversos aspectos culturais existentes no mundo.

Mas possivelmente a falta de informações mais precisas, somadas a valorização de discursos que acabam omitindo ou restringindo as informações sobre etnias não-européias sobre a cultura do samba no sul do país, fomentou e impulsionou a difusão da idéia de que a samba também teve pouca vertente nessa região, e que por isso foram irrelevantes no cotidiano das camadas populares das capitais do sul, como Florianópolis. É comum perceber em produções historiográficas tradicionais, abordagens que se limitam a citar as peculiaridades da colonização, exaltando a imigração européia (que possui inegável relevância histórica e social) e pela conseqüente redução da participação das chamadas "minorias étnicas", sobretudo salientando a invisibilidade dos africanos e afro-descendentes como contribuintes para formação cultural (incluindo nessa concepção a formação econômica e social) da região[12].

Entre o senso comum que preza pela ausência ou uma "presença discreta" do samba e de sambistas no sul e as evidências de que o gênero foi difundido e sustentado por muitos músicos ainda no período em que o samba se estabelecia nacionalmente, nota-se a invisibilidade possivelmente gerada pelas políticas de propagação da cultura nacional, com notória finalidade turística e econômica, que acabou estigmatizando a identidade cultural de cada região brasileira. Enquanto o Rio de Janeiro se estabelece como o pólo do samba, da boemia e da malandragem, principalmente com o advento do Estado Novo e as políticas de preservação da identidade nacional de Getúlio Vargas, o sul do Brasil, especificamente Santa Catarina e Rio Grande do Sul, são representados pela cultura européia, graças a sua colonização. "Um pedaço da Europa no Brasil", termo utilizado pelos publicitários e amplamente divulgado pela população, é um dos pilares da construção de um ideal de região, invisibilizando outras etnias e culturas que se estabeleceram ali.

Mas, ainda assim, nos últimos anos o samba tem ocupado um espaço considerável dentro de algumas comunidades florianopolitanas, incluindo uma parcela

---

[12] Para maiores detalhes sobre as produções historiográficas na região sul do Brasil, ver: LEITE. Ilka Boaventura (org.). Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e Territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas. 1996.

significativa de músicos, artistas e produtores culturais. Em vários espaços de lazer da cidade percebemos um verdadeiro "retorno" ao chamado *samba de raiz*, ou *samba autêntico.* Se pensarmos nas propostas de Aldírio Simões para a divulgação do samba autêntico na cidade, arriscaria a dizer, a partir de observações pessoais sobre os espaços e sujeitos promotores da musica popular em Florianópolis, nos últimos anos, que seu objetivo foi alcançado. Inclusive foram estas observações que levaram a elaborar esta pesquisa, pensando inicialmente em identificar e apreender aspectos das manifestações do samba na cidade partindo de suas origens – nesse caro – no momento em que o samba começou a se consolidar como um gênero musical valorizado nacionalmente, mais precisamente, na década de 30.

Mas antes de pensar em como se constituíam essas manifestações musicais, faz-se necessário abordar algumas questões conceituais, que permeiam as discussões em torno da trajetória do samba para além do mundo do entretenimento. Sem elas se torna difícil esclarecer, por exemplo, alguns critérios estabelecidos para seleção das fontes e abordagens realizadas. Estes conceitos estariam situados no âmbito das questões semânticas, como o emprego dos termos *samba de raiz* ou *samba autêntico*, tão em voga entre as comunidades do samba atuais, percorrendo também pelas formas como o termo samba se instituiu a partir do momento em que este passou a identificar determinadas manifestações musicais que tinham em suas origens significados e valores diferenciados e muitos mais complexos que a palavra *samba* poderia abranger.

A valorização da cultura do samba, faz parte de um discurso mais abrangente, dentro das estratégias de conservação das identidades e dos aspectos culturais de determinados grupos sociais, que procura se manter através da patrimonialização da cultura, a partir do registro das formas de saber, de fazer de algumas comunidades brasileiras. Ainda mais quando se trata do saber popular, que muitas vezes, por estar enraizado no cotidiano das populações, nem sempre era visto como bem cultural digno das propostas de preservação instauradas pelas políticas culturais.

Num mundo que tem passado, nos últimos séculos, ou mais precisamente, nas últimas décadas, por significativas transformações no comportamento humano, principalmente no âmbito social, é compreensível que sua história e sua cultura se tornem fragilizadas e ameaçadas, diante de tantas alterações em seu contexto social. Uma das formas encontradas por essas sociedades, para a preservação de suas identidades e valores culturais, foi a conservação patrimonial, através de instituições

destinadas para tal função. Por isso nas últimas décadas, conforme salienta Beatriz Sarlo (2007) o aumento significativo no consumo de produtos voltados ao passado, que passa pelo surgimento de museus para diversos fins até produção de romances históricos e a reciclagem da moda retro, provoca a chamada "mania preservacionista" (SAMUEL *apud* SARLO, 2007: 11). Essas recentes perspectivas sobre o passado procuram, na realidade, implantar o que Henry Pierre Jeudy (2005: 19) traduz como a *manutenção da ordem simbólica das sociedades modernas*.

A obsessão coletiva com o passado está hoje pautada na exploração das memórias, da monumentalização de bens materiais, no surgimento de instituições preservacionistas voltadas a diversos aspectos culturais, como museus especializados (como Museu da Língua Portuguesa, Museu do Telefone e Museu do Futebol, entre tantos outros, sediados no Brasil) no culto a comportamentos e objetos classificados como *retrô* (que tem na indústria do vestuário um dos mais significativos exemplos), parece ser uma forma de manter os valores simbólicos das sociedades que, nos últimos anos, tem sofrido alterações significativas em suas estruturas sociais, ameaçando a ordem e a construção histórica que possibilitam essas sociedades se situarem no mundo.

É notório, pois, que os esforços de instituições como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - o IPHAN[13] - para a preservação dos bens culturais intangíveis, tem como finalidade a luta contra o desaparecimento de aspectos que simbolizam determinados grupos sociais, incluindo neste caso, o samba. Mas, afinal, que samba é esse que o IPHAN e as políticas governamentais de patrimonialização cultural querem preservar, tendo em vista que o samba é fruto de manifestações musicais entrecruzadas, e que *a priori* não poderiam se resumir em apenas uma palavra?

Em 2005, a UNESCO[14] outorgou ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano o título de Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Tratada como uma manifestação cultural que vai além de uma estética musical, o Samba de Roda constitui um meio para o estabelecimento das relações sociais em determinadas comunidades, pois seu evento as mobiliza para práticas culturais que interferem em seu modo de agir e pensar, estando presente no cotidiano dessas populações. São essas práticas que, de acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (2003), se propõem a ultrapassar as noções de

[13] O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é um órgão do Governo Federal, responsável pelas políticas e ações na área da preservação patrimonial de âmbito material e imaterial.

[14] A Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO – é uma organização internacional criada em 1946, para promover a paz e os direitos humanos a partir de ações voltadas para a educação, ciência e cultura.

patrimonialização da cultura, pautadas apenas no tombamento de patrimônios edificados, pois permite o mapeamento de aspectos simbólicos que definem uma identidade cultural brasileira. Além disso, no momento em que o samba se institui como patrimônio da humanidade, suas representações passam pelas noções de uma identidade local ou regional, passando a ser reconhecido internacionalmente como um símbolo da cultura brasileira.

Em nove de outubro de 2007, foi a vez da cultura do samba de matriz carioca se tornar oficialmente Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN. As políticas de preservação patrimonial do IPHAN, que tem engendrado discursos em prol valorização e preservação da cultura do samba, dentro das perspectivas da cultura imaterial, provocam um "dever de memória", como forma de impedir que cidadãos esqueçam-se de seus valores simbólicos, através da patrimonialização de seus bens culturais. Com isso,

> o que prevalece é o engodo de uma atualização do que se guarda e se transmite. A regra é clara: para que o passado não seja abolido é preciso que tudo o que se vive seja atualizado. As diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquiladas graças aos simulacros dessa atualização. O passado e o futuro parecem se conjugar no presente, ao passo que o próprio presente se torna o tempo da reprodução antecipada do passado. (JEUDY, 2005: 15)

Importante salientar que os discursos em torno da preservação do samba, são frutos de uma política cultural que ganhou mais espaço nas últimas décadas. São políticas que fazem parte do já citado processo de valorização da memória e do culto ao passado, que se tornaram concomitantes a discursos permeavam o contexto em que o samba se fundamentou como um gênero musical específico, ou seja, nas primeiras décadas do século XX, quando as remodelações e conceituações nas manifestações artísticas se pautavam a partir de uma ideologia que prezava pelo ideal de nação e de cultura nacional, valorizando assim todos os elementos que se encontravam em condições de simbolizar esta nação. Dessa forma, o samba, como percebemos a partir das formulações teóricas de alguns pesquisadores para chegar às características comumente difundidas na atualidade, foi fruto de discursos que procuraram legitimar determinado tipo de manifestação musical que definisse uma nação.

Seria fácil, pois, dizer que, sendo então o samba fruto de uma política nacionalista que usufruiu da cultura para legitimar seus discursos, seu processo de incursão em terras catarinenses seria natural. Mas quando pensamos o Brasil como um

país constituído por diversas manifestações culturais e valores simbólicos, percebemos que nem sempre os intentos em prol de uma unidade nacional pautada em fazeres e saberes culturais legitimados como símbolo se uma nação se estabelecem com o esperado êxito. Nesse caso, de acordo com Ruben George Oliven (1982), os discursos provenientes do pensamento político da primeira república, que pensaram a organização do Brasil a partir das políticas voltadas à questão nacional e regional, provocaram uma espécie de oscilação no pensamento intelectual, que ora desvaloriza manifestações culturais brasileiras, exaltando a cultura européia e, mais recentemente, a norte-americana, ora eleva a cultura nacional a partir de seus símbolos culturais. Por isso, voltando à questão da cultura regional no sul do país, percebemos o quão intrincado se tornou a popularização de símbolos culturais nacionais como o samba, nesta região.

Em contrapartida, partindo da inegável presença das culturas afro-brasileiras[15] em cidades como Florianópolis (na qual se delegam, por exemplo, as origens rítmicas e coreográficas do samba atual), assim como o intercâmbio e a circulação de sujeitos que possibilitaram a difusão das mais diversas manifestações culturais, é suma importância que pensemos na presença das possíveis manifestações do samba, ainda estas não estivesse registradas nas fontes documentais, exatamente com esta denominação, ou ainda que não estivessem atreladas diretamente às políticas nacionalistas da década de 30 ou ao processo de globalização que anos mais tarde iria alterar significativamente as percepções em torno dos conceitos de identidade e símbolos culturais. E é nessas possibilidades de manifestação do samba na já longínqua década de 1930, que colocaríamos em *xeque* os argumentos sobre a inexistência do samba, sustentado por Aldírio Simões.

Para compreender esse processo, então, devemos estar atentos ao fato de que o as noções de samba que temos na atualidade estão atreladas a um complexo processo de construção de uma memória em prol da preservação de identidades e valores culturais, buscando entendê-las não exatamente a partir de suas origens, mas do momento em que as manifestações musicais populares, que tinham por base musical alguns elementos rítmicos, melódicos e de performance aproximados, passaram a ser identificados como samba, sendo relacionados ao contexto das políticas de preservação da cultura nacional e das políticas nacionalistas, no início do século XX. Por isso a década de 30,

[15] A colocação destas palavras no plural procura abranger as diversas etnias e aspectos culturais dos africanos que se estabeleceram no Brasil.

selecionada para esta pesquisa, se torna relevante, por ser justamente um período onde o samba passa por um processo de definição, tanto em sua estrutura melódica e rítmica, como pela busca de uma origem que o definisse como um dos símbolos da musicalidade nacional.

Em segundo lugar, amarrada a esta perspectiva, a proposta é relacionar e apontar os reflexos deste processo de transformação das manifestações do samba, na cidade de Florianópolis, entendendo como tais manifestações eram percebidas na localidade, não só por pessoas diretamente ligadas as artes musicais, mas à comunidade em geral, assim como aqueles que transmitiam informações sobre os acontecimentos locais – jornalistas, cronistas e escritores, sendo que estes apontamentos percorreram também os próximos capítulos.

Mas para que possamos identificar e compreender as manifestações do samba em Florianópolis, no momento em que este ainda não havia se consolidado com as características musicais que lhes são conferidas, atualmente, comecemos compreendendo as ressignificações e trajetórias do samba, num contexto mais abrangente, principalmente no que diz respeito ao samba que se difundiu no Rio de Janeiro.

Ginga Catarina?

A concepção que se tem sobre o samba, se difundiu nas últimas décadas, definidas dentro de parâmetros que a partir de alguns discursos em torno de suas origens e de sua formação, acabam reduzindo a diversidade de suas manifestações e até mesmo sua trajetória dentro das transformações da musicalidade brasileira nestes últimos séculos:

> O **samba** é um gênero musical, de onde deriva um tipo de dança, de raízes africanas surgido no Brasil e tido como o ritmo nacional por excelência. Considerado uma das principais manifestações culturais populares brasileiras, o samba se transformou em símbolo de identidade nacional[16].

[16] Fonte: Wikipédia. Endereço eletrônico da página: http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba. Acesso em 24 de outubro de 2010. Esta ferramenta, que funciona como um dicionário eletrônico, tem sido acessada com freqüência, para quem deseja conhecer palavras, expressões, pessoas ou instituições. As informações contidas são colocadas pelos próprios usuários. Por isso, a escolha dessa ferramenta, justamente para perceber como o samba tem sido identificado pela população independente das discussões acadêmicas ou conceitos científicos.

Esta concepção, popularizada nas últimas décadas, são reflexos da necessidade de classificação das produções musicais que são produtos das mídias, da indústria fonográfica e, também, das rotulações que definem identidades e as origens culturais de das sociedades que sofrem cada vez mais as conseqüências da hibridização cultural, característica das sociedades modernas.

Observamos também que no momento em que essas manifestações musicais urbanas, prestes a ser generalizadas sob o rótulo de samba, no início do século XX, estão presentes em várias comunidades brasileiras, e que o Rio de Janeiro, por se tratar da capital do país, ambiente de circulação de pessoas de diversas localidades, formando um verdadeiro ambiente de convergência cultural, se traduz por ser um local que internaliza comportamentos, sotaques, modos de fazer, conhecimentos, ritmos e melodias que são peculiares a cada espaço, seja no âmbito regional, nacional ou internacional. Pelo *status* de capital cultural, o Rio de Janeiro instigou outras capitais a seguirem suas tendências culturais, que por sua vez se incorporaram à cultura local, ressignificando ou traduzindo os novos valores que lhe eram pertinentes.

Hermano Vianna (2003) chama atenção para a questão da globalização e suas influências nas novas formas musicais que se estabelecem em regiões antes consagradas aos gêneros popularizados como o samba, nos morros cariocas, que, após a popularização da bossa nova, nos início dos anos 1960, e mais tarde pelo rock, teria perdido definitivamente seu espaço, a partir da década de 1980, para o *funk*, cujas bases harmônicas provêm de canções internacionais, principalmente oriundas dos EUA.

Parte disso se deve aos discursos em torno da autenticidade do samba, e da brasilidade que lhe foi conferida nas últimas décadas, delegando o caráter identitário do samba frente a outros gêneros musicais. Porém, para Vianna, o que vem de “fora” não deveria ser temido, pois aquilo que “é nosso” também é, da mesma forma, impuro. O samba, em determinado momento, também foi algo novo, também condenado por sua origem e também foi fruto das diversas manifestações musicais que convergiam para a então capital nacional – o Rio de Janeiro. As características rítmicas e melódicas do samba carioca se espalharam por várias cidades Brasil afora, mas não podemos esquecer que, antes do samba chegar a tal conceituação, ele teve trajetória e influências das manifestações musicais de diversas localidades, principalmente de ambientes rurais no nordeste brasileiro, cujos registros datam do período colonial.

A definição de samba, que se difundiu, portanto, a partir das políticas nacionalistas de Vargas, foi útil para situá-lo dentro de esse novo contexto permeado pelo mercado fonográfico, através das classificações que ordenam as composições musicais em *gêneros* e que, além disso, distinguem as diversas experiências musicais e as atividades sociais que se estabelecem a partir da recepção destes gêneros por determinados grupos sociais, conforme aponta Felipe Trotta (2005). Sendo assim, um "roda de samba" (TROTTA, 2005: 185), não é somente um espaço para a execução das canções de samba, mas sim toda uma prática social que a envolve, desenvolvendo sociabilidades e valores simbólicos.

Mas entenda-se que essa concepção foi construída e fomentada por discursos de determinados grupos ligados as lideranças governamentais e intelectuais. Discursos estes que influenciaram até mesmo as formas musicais que (de)limitaria o samba a um conjunto característico de cadência, melodia, harmonia e até mesmo no uso de instrumentos. Carlos Sandroni (2001), ao analisar as transformações do samba carioca, busca no cenário musical do século XIX informações relevantes para se pensar nas origens do termo samba, e no seu emprego. As formas musicais que se transformam e que começam a se destacar para além das danças populares, já trazem elementos novos e diferentes dos "padrões" europeus, popularizados no período Brasil - Colônia. O fado, o lundu e o maxixe, enquanto manifestação cultural mais complexa (envolvendo música e expressão corporal) a partir da década de 1870 traz, por exemplo, novas coreografias e instrumentos musicais, como a dança com par entrelaçado e o piano substituindo a viola (SANDRONI, 2001: 83). Essa hibridização das manifestações musicais propõe também novas denominações, e sobre esta questão, Sandroni enfatiza:

> E é nesse contexto (...) que o problema da terminologia aparece embaralhado, e ele não desembaralha completamente até meados dos anos 20 – até que a "misturada" se resolva pela imposição do samba como tipo característico e principal da dança brasileira de salão, e pela adoção de um novo paradigma rítmico; contexto em que finalmente o verdadeiro fator de confusão era o algo de novo que se estava criando, algo que ainda procurava uma forma definitiva e com mais razão, nome (SANDRONI, 2001: 83)

Ainda em relação à denominação, parece que esta espécie de generalização surge entre os pesquisadores, conforme enfatiza Sandroni (2001: 85), ao apontar a denominação dada por Edison Carneiro às várias danças profanas de origem afro-brasileiras. Carneiro denomina como samba-de-umbigada, as danças que se

caracterizam pela coreografia que tem como ápice o encontro, ou choque, entre os ventres de dois participantes. O musicólogo ainda salienta que, no século XIX "o nome registrado pelos viajantes portugueses (...) para estas e outras danças africanas é o *batuque*" (SANDRONI, 2001: 85). Esta palavra é adotada para se referir aos festejos de africanos e crioulos escravizados ou libertos, que, submetidos à constante vigia, eram controlados até mesmo durante os períodos de folga, onde podiam promover suas manifestações culturais.

Sem se ater aos propósitos, aos ritmos, cantos e coreografias categorizadas pelos praticantes, o termo acabou generalizando as diversificadas manifestações culturais destas populações. Segundo Sandroni, o termo batuque e o seu sentido genérico "se deu até o início do século XX, quando, veremos, a palavra "samba" tornou-se mais geral (SANDRONI, 2001: 85). Também com relação ao uso do termo samba, a pesquisadora Anna Paula de Oliveira Mattos Silva, assim como Sandroni, salienta o caráter agregador do samba em seus primórdios, assim como a forma como se instituiu enquanto um bem cultural:

> o ajustamento da expressão cultural que se convencionou chamar de samba às fronteiras da nação se deu pela acomodação de um amálgama musical ainda indefinido à idéia acabada de gênero. Para que um único estilo se fizesse alegoria do Brasil mestiço foi preciso harmonizar a multiplicidade que se manifestava na música popular urbana, reduzi-la a uma constância rítmica e estabelecer um encadeamento único para a evolução das formas musicais que antes se abrigavam nos largos contornos do termo "samba". Feita a delimitação, *o samba* passou a ser automaticamente apreendido como campo simbólico brasileiro (SILVA, 2008: 73).

A partir desses conceitos, diria que o samba não se transformou, exatamente, ou que passou por uma espécie de linha evolutiva, mas que em um dado momento, determinadas manifestações musicais passaram a ser classificadas como samba. Pensar dessa forma, até implica, inclusive, na questão da autenticidade do samba. Existiria mesmo um samba autêntico, ou como tem sido usado atualmente, samba de raiz? Nei Lopes afirma que não. Para o músico e pesquisador, o "samba é samba", e que esta prática musical vai além dos rótulos[17]. Paradoxalmente, Nei Lopes afirma que algumas transformações na concepção de música popular brasileira acabaram prejudicando o "verdadeiro samba", principalmente as descaracterizações do samba, provocadas, por

[17] Entrevista publicada no site http://www.clicknoticia.com.br/entrevista.asp?ent_codigo=4. Acesso em 5 de dezembro de 2010.

exemplo, pela bossa nova e o surgimento da sigla MPB, assim como pelo consumo de música internacional, que provocou na indústria fonográfica o anseio por colocar o gênero samba dentro de novos parâmetros musicais, surgindo assim, nas palavras do autor, o neopagode (LOPES, 2003: 11).

A busca por um samba autêntico, ou um samba de raiz, é parte de uma discussão pautada na defesa das tradições, que numa dimensão ainda maior, tem procurado legitimar a identidade cultural das sociedades modernas. O conjunto de práticas que são regularizadas e repetidas, com perspectivas de continuidade de um passado legitimado, são defendidos e redefinidos na iminência de novos paradigmas que ameaçam sua posição na sociedade. Sendo assim, as estratégias em prol da valorização das tradições, traduzidas pela afirmação de sua autenticidade, selecionam elementos que lhes são pertinentes e refutam quaisquer aspectos, sujeitos ou produtos que inviabilizam a manutenção e a conservação de valores traduzidos como tradicionais.

A idéia de tradição do samba traz, portanto, perspectivas que valorizam determinados conjuntos de práticas, que percorrem vários aspectos de produção e circulação de uma manifestação musical que, em sua trajetória, passou por momentos de consagração e decadência, sendo esta última, culminada como o surgimento de uma variante do samba, denominada *pagode*, que ganhou espaço na mídia e no gosto das massas a partir dos anos de 1990. Sambistas mais antigos reivindicavam por um espaço outrora conquistado, e nesta busca surgiu o termo *samba de raiz*, termo que procurava, antes de mais nada, qualificar um tipo de samba que teve em gerações anteriores uma valorização tão significativa e parte de suas experiências quanto o próprio pagode teria com as gerações mais recentes. Hoje, o termo samba de raiz, além de ser legitimador dos discursos que priorizam o retorno de um samba mais voltados para as práticas de gerações anteriores, também faz parte das categorias mercadológicas em que se baseiam as produções viabilizadas pela indústria fonográfica.

Estas são, inclusive, algumas das questões levantadas por Felipe Trotta e João Paulo Castro (2001). De acordo com estes pesquisadores, a questão da tradição do samba não deve ser pautada em juízo de valores, quanto a autenticidade ou qualidade do samba ou do pagode; Felipe Trotta e João Paulo Castro se posicionam a favor da teoria que coloca o samba e o pagode no mesmo nível, tanto na composição de suas letras ou formas melódicas e harmônicas, quanto no seu significado para as comunidades que os praticam. O que se deve levar em consideração, portanto, é que, pelo fato de ambas

possuírem uma mesma matriz estética, o discurso da tradição, tão valorizados pelos sambistas que defendem a legitimidade de um determinado gênero musical, deve ser tratado com cuidado, pois a questão da tradição não pode ser levantada para distinguir e determinar os valores do samba perante o pagode ou quaisquer outras manifestações adjacentes (TROTTA; CASTRO, 2001: 74).

As rotulações e delimitações impostas a partir dos vários sobrenomes impostos ao samba, além de serem frutos das necessidades mercadológicas da indústria cultural, podem ser também mais um exemplo daquilo que Fredric Jameson (2005) aponta como a prática de um historicismo que só é possível quando o presente, a fim de se afirmar como tal, passa por uma enérgica ruptura com passado, provocando a periodização deste último. Sendo assim, tudo o que constitui o tempo passado se torna passível de rotulações e caracterizações que estão estreitamente ligadas ao seu contexto.

É possível, portanto, que as várias categorias aplicadas ao samba, possam estar ligadas a uma necessidade de se historicizar sua trajetória, como se houvesse uma espécie de linha evolutiva do samba. Por isso a idéia que se tem sobre o samba de raiz se refere a um tipo de samba, datado historicamente, como, por exemplo, os sambas compostos por volta de 70 anos atrás. Também remete aos primeiros sambas gravados pelos artistas consagrados pela indústria fonográfica, e que se concentravam na região do Rio de Janeiro; ou ainda, um determinado tipo de samba que possui características rítmicas mais aproximadas de outros ritmos como o maxixe ou o choro na virada dos séculos XIX e XX, justamente em um período onde as manifestações musicais populares se hibridizavam a partir das convergências culturais situadas no contexto urbano.

As profusões de ritmos encontrados principalmente nas metrópoles, durante período da Primeira República, permeiam as origens do samba urbano. Eram canções que estavam relacionadas ao divertimento, em sua maioria, intrínsecas as danças que se realizavam em bailes e entretenimentos de diversos públicos. Com relação às músicas deste período, o senhor Vidomar Leopoldo Carlos[18], natural e residente em Florianópolis, recorda:

> Era o maxixe, a valsa, a marcha era diferente, o samba era diferente, e tinha a mazurca, e o tal de xote, eu não posso explicar como era, mas era tudo diferente, era tudo maneirado, (...) muito mais lento, tinha muito mais ritmo, (...) e era o maxixe, não era todos que dançavam, a mazurca, não eram todos que dançavam porque tinha a mazurca (de)

[18] Em entrevista concedida à pesquisadora em abril de 2010.

> compasso marcado, então eles batiam com o pé no chão, dançavam, marido e mulher, namorado e namorada, noivos e noivas, e batiam com o pé no chão, era marcado, né. Aí depois, é que foi surgindo o samba batucado, que no futuro era o samba que veio do Rio (de Janeiro) mas que nós já fazíamos aqui também. Era na época dos falecidos meus pais.

As lembranças do Sr. Vidomar remetem à virada do século XIX para o século XX, provenientes possivelmente da memória que seus pais repassaram a ele, já que ainda não era nascido. Aqui percebemos os ritmos associados à dança, com a utilização dos termos para designar tanto a melodia quanto a coreografia, como a "mazurca de compasso marcado" que determinava tanto a execução da melodia dentro dos compassos, quanto à coreografia, que consistia em marcar a pulsação da música, ou seja, o compasso, batendo com o pé no chão. A informação mais interessante, proferida pelo Sr. Vidomar, consiste no surgimento do samba batucado, que, apesar de ter "vindo" do Rio de Janeiro, já era executado pelos músicos de Florianópolis, também. Ainda com relação à identificação de um samba local, partindo de suas experiências como percussionista iniciada entre fins da década de 30 e 40, Sr. Vidomar foi enfático:

> [O samba em Florianópolis] era aquele samba antigo, samba batucado, samba canção, o samba... não existia nem samba enredo aqui em Florianópolis (...). Então o samba era muito diferente de hoje, aquele samba mais batido, não tinha aquela correria como tem hoje, né, o samba tinha mais vida. E hoje, a maior parte do samba de hoje não tem vida, né, são samba feito à vontade, com ritmo muito corrido(...). O nosso aqui era samba canção, pra eles [os cariocas] era diferente, era samba corrido, nós já tínhamos mais o samba batucado, né[19].

O termo *samba batucado*, enfatizado pelo entrevistado em vários momentos da entrevista, no primeiro momento pareceu ser uma exclusividade melódica ou rítmica dos sambistas florianopolitanos. Esta formatação no andamento do samba pode ser colocada como uma característica evidente, nas composições de samba locais. A curiosidade sobre a expressão "samba batucado" me levou a fazer uma rápida pesquisa em algumas fontes digitais. Este termo, porém, aparece esporadicamente[20] e sem uma definição mais precisa. Neste caso, essa expressão aparece como denominação de um estilo de samba que possui marcação e cadência influenciados pelos ritmos percussivos africanos. O termo *batucada*, no entanto, provém da palavra *batuque*, expressão

---

[19] Informações colhidas por ocasião da conversa do Sr. Vidomar com a pesquisadora em abril de 2010.

[20] O termo foi procurado em sites de busca e dicionários eletrônicos, como o http://www.google.com.br. acessado em 20.10.2010 e http://www.dicionariompb.com.br/busca, acessado em 02.12.2010.

inicialmente usada para denominar a música e a dança manifestadas pelos africanos que se encontravam no Brasil. O termo *batuque* aparece em alguns relatos de viajantes ou documentos nos séculos XIX e XX, por exemplo.

Esta referência é importante, para pensar nas conotações adquiridas pelo samba, num processo intrínseco às transformações na escuta musical da população brasileira nos dois últimos séculos. Há o samba que é remetido às danças ritualísticas encontrados nas comunidades de origem africana ainda no período da escravidão no Brasil; há o samba classificado como gênero musical, que começou a se estabelecer no início do século XX com o advento do primeiro samba gravado – Pelo Telefone, registrado por Donga e Mauro de Almeida, e que foi difundido pelos meios de comunicação como o rádio e, sendo assim, popularizado entre as várias camadas sociais brasileiras. Há ainda o samba enquanto manifestação cultural, tema este mais pertinente a esta pesquisa. É o samba que não se define em uma palavra, visto que hoje há várias classificações e usos para o samba, conforme aponta Nei Lopes (2001); é o samba que reúne sujeitos, que os envolve num processo de sociabilidade que se distingue pelo gosto em comum, de uma forma musical que congrega performances, modas, comportamentos e hábitos, definindo, assim, todas as relações sociais que se fazem a partir delas, emergindo enfim as comunidades do samba, composta por pessoas que tem o propósito em comum de divulgar a arte do samba em suas diversas formas.

Dentro desse espaço, a pluralidade de sujeitos e culturas se entrecruza e promove uma complexa rede de relações sociais que se relacionam e ao mesmo tempo resistem, de certa forma, ao contexto cultural vigente. Não é viável, portanto, pensar em uma sonoridade local, sem compreendê-la numa dimensão mais abrangente, já que a valorização do local e o regional, a partir de fins da década de 1920, são suprimidos pelos discursos centralizadores e nacionalistas que influenciaram diversos países ocidentais, alterando inclusive as formas culturais antes valorizadas por seu caráter regionalista, para a busca de uma cultura uniforme, com características que a define enquanto cultura nacional.

Ao compreender as relações sociais dessa forma, percebemos que o fazer samba, em Florianópolis, está relacionado, antes de mais nada, a esta rede de relações que pautam na transmissão de saberes que, ainda que não sejam exatamente oriundos destas comunidades, acabam por se tornar parte de suas vidas, no momento em que se identificam com as práticas que as unificam. Essas práticas podem ser visualizadas

através do compartilhamento dos espaços de lazer, nas parcerias estabelecidas para produção e execução musical, nos salões de baile ou em grupos instituídos para determinados entretenimentos como conjuntos musicais, grupos teatrais, blocos e associações carnavalescas. E é sobre essas dimensões do samba na vida social da cidade, que veremos mais detalhadamente nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2
SAMBANDO NA CIDADE: MÚSICA E ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE

Nas transformações da cidade, surge o samba

No início do século XX, o reordenamento do país, imposto pela nova ordem capitalista, proveniente dos países industrializados, provocou o que Hermetes Reis de Araújo (1989: 9) cita como "Regeneração Nacional", onde as elites, o povo letrado e intelectualizado acabou por ser "convocado" a participar e contribuir com a implantação de novas configurações civilizatórias, a fim de acompanhar o "progresso e a modernidade" dos grandes centros urbanos. Por isso, era natural que, no caso do Brasil, o Rio de Janeiro, enquanto capital, se tornasse o grande centro irradiador dos novos costumes, e também assumisse um modelo e exemplo de modernidade e civilização, aliadas aos (então recentes) discursos do regime republicano.

Esses novos modelos de conduta, impostos a diversos setores da vida social das populações, criou dispositivos e formas de propagação de idéias, de vigilância e punição aos desregrados. Se essas remodelações atingiram e modificaram os aspectos da indumentária, alimentação, disposição das casas, regulamentação ou extinção de ofícios, usos e costumes, natural que também os divertimentos e as artes também sofressem significativas alterações. No caso da música, a reestruturação melódica e harmônica das canções urbanas em geral[21] e sua aceitação e inserção no cotidiano cultural das elites, que são evidentes nas primeiras décadas do século XX, não se deram sem uma complexa transformação no pensamento e comportamento das populações.

Florianópolis, assim como as demais capitais do período, também presenciou uma alteração significativa em seu perímetro urbano. Os processos de urbanização, saneamento e reajustamento social promovidos pelos governantes e amplamente apoiados pela imprensa e pelas elites locais, provocaram, entre os primeiros anos dos

[21] De acordo com José Ramos Tinhorão (1997), tratam-se das canções originárias da cultura urbana, onde as populações das cidades produzem uma canção com especificidades na sua execução, estruturação melódica e de acompanhamento. Essa canção acompanha as novas necessidades e produções culturais dos grandes centros urbanos, sendo consagrada principalmente a partir do final século XIX e com o início das produções fonográficas.

1900 e até o final da década de 1920 uma intensa reorganização do lazer e do cotidiano dessas populações[22].

Para algumas pessoas que circulavam nos ambientes da imprensa e da administração pública, Florianópolis, na virada do século XIX para o século XX, era vista como uma cidade atrasada e com uma população indolente, imbuída de muitas particularidades que a impediam de "evoluir". Florianópolis, como passou a ser chamada a cidade de Desterro, a partir de 1894, vivenciou um período de reformas e obras, visando o alargamento de ruas, reformulação nos espaços de sociabilidades, a limpeza e higiene de sua população. Sendo assim, a população mais pobre da cidade foi sendo afastada, do centro. Os sobrados e cortiços foram dando lugar a avenidas, e edificações mais refinadas, de acordo com as tendências arquitetônicas da época. Hermetes Araújo afirma, com base em intensa pesquisa em periódicos locais, que

> as primeiras décadas do século XX foram assinaladas em Florianópolis por uma série de práticas e discursos e todo um campo de manifestações que enunciavam e produziam questões fundamentando necessidades de modernização da capital do Estado. O que implicou na emergência de problematizações a respeito das condições de vida e dos costumes de seus habitantes (ARAÚJO, 1989: 32).

Esse reajustamento social teve implicações nos hábitos cotidianos da população florianopolitana, onde até mesmo os divertimentos eram observados e condenados pela imprensa, principal meio de propagação dos ideais de saneamento e reajustamento social entre as elites da cidade. Ainda segundo Hermetes Araújo (1989: 175), nos salões das elites locais, as regras de moralidade e decência também eram praticadas. Os trajes, o comportamento e até mesmo a música e a dança que estavam em voga no período eram condenados, como por exemplo, o maxixe conforme artigo publicado em um jornal local, em 1921, aponta que a dança imoral que veio "dos capoeiras", "dos carnavalescos" e "das mulheres reles", tomou os salões, escandalizando a "alta sociedade", que de repente via suas distintas senhorinhas entregues à sensualidade profana e ao desvario dos movimentos lascivos do maxixe, podendo "desviá-las de sua linha de moralidade de honra" (ARAÚJO, 1989: 176).

O controle e a normatização das condutas, promovidas, sobretudo, pelo Estado, segundo Cynthia Campos (2008), se estende para a política de Getúlio Vargas, que na

---

[22] Ver anexo nº 2 – mapa com indicação de alguns espaços de lazer e circulação das manifestações culturais da cidade.

Revolução de 30 assume a presidência do país. Com um discurso voltado para a questão nacional, o governou colocou em pauta estratégias e ações para a instituição de um país civilizado, moderno e, agora, com identidade singular. Em Florianópolis, esse discurso se consolida através de Nereu Ramos, que assume o governo de Santa Catarina em 1935, e se torna interventor em 1937. Adotando uma política assistencialista, pautada na reformulação da sociedade através de um governo centralizado, o governo de Nereu Ramos provocou embates entre o discurso oficializado, em prol da nacionalização através do ensino, da saúde e das artes, e a diversidade cultural existente em Santa Catarina (CAMPOS, 2008: 22).

Sendo assim, uma das estratégias evidentes para se propagar os ideais nacionalistas estava na utilização dos meios de comunicação mais populares. A imprensa, nesse período, se tornou um dos principais meios para se aplicar uma ação educativa, que permeasse e atingisse o maior número possível de pessoas e comunidades. Ainda segundo Campos, entende-se a imprensa como "um grande investimento educativo que se constituiu a partir de falas, imagens e diferentes significados (CAMPOS, 2008: 40). Porém, a autora aponta para uma questão que se torna relevante para se pensar no público que tinha acesso às informações veiculadas. Trata-se dos "limites do impacto causado pela imprensa junto às populações de Santa Catarina, nas décadas de 30 e 40" (CAMPOS, 2008: 42). Para Cynthia Campos, alguns argumentos, como por exemplo, o expressivo índice de analfabetismo[23], ou ainda o tipo de público que tem acesso aos periódicos locais, não invalida a importância que a imprensa teve, na função de promover e difundir dispositivos para a normatização das condutas em sociedade.

As discussões sobre o ideal de nação, de identidades através das políticas nacionalistas, desencadearam, entre outros mecanismos de controle social, o uso da imprensa como meio de promoção da regularização do comportamento de indivíduos. Sua análise se torna importante para perceber como o lazer e as artes, em especial a música, também acabaram se tornando um dispositivo para a propagação desses ideais. Para isso, foram fundamentais as pesquisas em periódicos locais, para apreender alguns

[23] De acordo com o Recenseamento realizado pelo IBGE em 1940, em Florianópolis, havia um total de 46.771 mil habitantes, das quais 16.371 não sabiam ler e escrever. Fonte: IBGE. Recenseamento Geral do Brasil. 1º/09/1940. Série Regional – Santa Catarina. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1940/Censo%20Demografico%20e%20Economico%201940_pt_XIX_SC.pdf. Acesso em 24. 08.2010.

aspectos da inserção do samba no lazer, nas artes e no entretenimento da população florianopolitana, a partir de uma perspectiva: daqueles que seriam os mediadores culturais[24], pessoas ligadas às famílias mais abastadas da cidade, da administração pública, da política e da intelectualidade de Florianópolis, com acesso à imprensa da cidade.

Mas se por um lado, o acesso a determinadas informações ou entretenimento era limitado, seja por questões econômicas ou raciais, havia, no entanto, outras formas, locais ou manifestações culturais por onde a maioria da população poderia manter contato com as novidades artísticas da capital do país e de outros grandes centros.

Sendo assim, um fator que nos faz pensar nessa complexa e intrincada forma como o samba foi se inserindo no cotidiano cultural dessas populações, pode não ser explicada exatamente, por mero preconceito contra músicas populares ou contra determinados gêneros presentes no teatro, mas sim a forma *como* e *quando* são executados, o conteúdo de sua letra ou, principalmente, por *quem* é executado, já que a crítica do período tem visado sempre a busca pelo "bom gosto" e "pela moralidade" social. A música popular que começa a se integrar no cotidiano das populações pode até agradar quando executada em um teatro ou por artistas consagrados pelo meio artístico, porém esta acontece mediante limites para sua popularização e reprodução por determinados indivíduos, principalmente aqueles que transgridem as regras de conduta, perturbando a *paz pública*. Em 15 de outubro de 1932, moradores da rua Curitibanos, em Florianópolis, "queixam-se contra um grupo de notívagos que naquella via publica perturbam o sossego das famílias ali residentes, fazendo serenatas ao som de violões. Para o facto chamamos a attenção da polícia civil" (O ESTADO, 1932, contracapa).

Algumas pesquisas acadêmicas e a análise direta em jornais do período fornecem informações importantes para compor o cenário do lazer e do cotidiano dessas populações, e mais especificamente voltados às intenções desta pesquisa, a constituição das comunidades do samba em Florianópolis. Mas nem sempre se encontram, diretamente, informações em jornais, sobre aspectos culturais de algumas comunidades, sobretudo aquelas que, por muito tempo, ficaram à margem dos anúncios ou notícias

[24] De acordo com Hermano Vianna (1995), os mediadores culturais, na década de 30, sobretudo, foram intelectuais interessados no projeto de identidade nacional que possibilitaram ao samba, ser percebido e idealizado como símbolo da cultura musical nacional.

que pudessem promover suas ações culturais ou seu comportamento perante a sociedade[25].

Ainda assim, através de algumas escassas informações é possível compor alguns aspectos das manifestações culturais populares, de forma a apreender o contexto da cultura popular num período em que esta começava a ser objeto de interesse de intelectuais que pensavam a política cultural do país. A cultura do samba, na década de 1930, passava por um período de definição, tanto em sua estrutura melódica como pela sua atuação enquanto manifestação cultural passível de vir a ser um símbolo nacional. Para tal, a busca por suas origens se tornou fundamental para que o samba se legitimasse como uma cultura que tem suas raízes na formação étnica tão prezada pelos valores nacionalistas. Este samba mestiço, que mescla a dança e a rítmica africana com a melodia e a letra das modinhas de influência portuguesa, e que materializa, no ato de sua execução, o ideal de país através do congraçamento entre dança e ritmo, entre melodia e letra.

As origens africanas do samba, tão caras a muitos pesquisadores como Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, que em já em 1933 protestava contra a "elitização do samba", que neste momento começava a circular nas "rodas chics", das vitrolas e nos programas de rádio. Vagalume reinvidicava os direitos do samba, através de uma pesquisa sobre suas origens e seus "verdadeiros sambistas", remetendo à Bahia e à cultura musical dos africanos escravizados e seus descendentes, que posteriormente migraram para o Rio de Janeiro, popularizando o samba na capital federal. De Vagalume a Nei Lopes, muitos outros pesquisadores se remetem às matrizes africanas do samba.

A musicalidade africana existente no Brasil não se restringe só ao samba, mas certamente foi o samba que mais consagrou a cultura musical destas populações. As tão diversificadas regiões do país e suas peculiaridades culturais podem ter influenciado a trajetória cultural destas populações, mas ainda assim pode-se perceber traços comuns que nos induzem a perceber certa unidade em alguns aspectos culturais desenvolvidos

[25] Na década de 1930, existiram em Florianópolis 24 jornais catalogados pela Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina (conforme registrado no Catálogo de Jornais Catarinenses, publicados pela referida biblioteca), muitos das quais circularam por meses ou alguns anos apenas. Os jornais selecionados para esta pesquisa foram os jornais O Estado (até então o jornal de maior circulação na cidade), A Gazeta (que começou a circular em agosto de 1934) e Diário da Tarde. Dentre os jornais do período que foram consultados, estes foram os que trouxeram informações sobre o entretenimento popular, através de colunas destinadas para a divulgação de artistas, espetáculos, apresentações musicais e até mesmo a criação de colunas específicas sobre o carnaval, na ocasião dos festejos.

pela população afrodescendente. Estes traços nos levam à questões sobre a musicalidade e a sonoridade de cidades como Florianópolis, sobretudo sobre as particularidades dessa sonoridade. Haveria entre as comunidades afrodescendentes em Florianópolis, uma musicalidade própria?

Parafraseando o professor José Geraldo Vinci de Moraes, a "tentação generalizadora" (MORAES, 2000: 13), pode resultar em observações que apenas realocam aspectos observados na trajetória do samba que se difundiu no Rio de Janeiro, para escrita de uma história do samba em Florianópolis. No caso da capital catarinense, muitos fatores contribuiriam para essa transposição de informações, a começar pela disposição geográfica. Numa cidade com muitas praias e com morros onde se estabeleceram a maioria da população afrodescendente, seria simples deduzir a origem do samba florianopolitano, seus personagens e até mesmo seus mediadores. Sabe-se, no entanto, que a situação é um pouco mais complexa, se percebermos como essas populações se estabeleceram culturalmente, e como eram suas relações com demais comunidades e com as elites políticas locais. E é por isso que se faz necessário situar socialmente as comunidades afrodescendentes em Florianópolis e a sua musicalidade, como forma de se apreender aspectos da música popular e, mais objetivamente, do samba, reconhecendo assim a inegável contribuição das manifestações culturais africanas na constituição da música popular brasileira.

Os espaços por onde transitavam as populações de origem africana, apesar de delimitados pelas condições econômicas e também pela discriminação étnica, não eram totalmente segregados. O relatório do Departamento Estadual de Geografia e Cartografia – DEGC – datada de 1947 informava que eram nos morros onde a população negra residia. Nele, já no início do capítulo destinado a situação dos morros de Florianópolis, consta a seguinte informação: "Apesar dos panoramas belíssimos que proporcionam, os morros que circundam Florianópolis não foram objecto de procura residencial, a não ser pelas classes mais pobres" (DEGC, 1947: 39). O texto informa, em seguida, que "os morros são áreas residenciais paupérrimas, de aspecto chocante" e que "contribuem para salientar o nível econômico baixo da população (...) característico das cidades brasileiras em geral" (DEGC, 1947: 39). A informação sobre a constituição étnica dos moradores é dada no decorrer do texto:

> São essas favelas, na sua maior parte, ocupadas pelo elemento negro que, dadas as condições de extremo pauperismo em que vive, não mais pode manter-se na área peninsular supervalorizada da cidade. É

> esse mesmo elemento que assinala, pelas suas concentrações, o limite máximo da expansão da cidade. As mais recentes concentrações, os Morros, da Nova Descoberta, Abissínia, Baco-Baco, e Inferninho (...), localizam-se em áreas muito afastadas do centro e todas além dos limites urbanos fixados em 1943[26]. E, dentro do perímetro actual, os Morros de Xapecó, Caixa d'Água, Nova Trento, Elias Paulo e Mocotó, onde a população negra predomina, localizam-se exactamente na área periférica, espraiando-se mesmo para além dela. (DEGC, 1947: 40)

Eram nesses locais por onde as manifestações do samba, assim como as mais diversas manifestações culturais, sejam religiosas ou "pagãs", se configuravam[27]. Em depoimento registrado em uma edição especial do jornal Diário Catarinense sobre Florianópolis, em 23 de março de 1996, o senhor Valdemar Rosa, conhecido como Tarzan, relata algumas experiências vividas durante sua residência no bairro da Coloninha, na parte continental da cidade, ainda no final da década de 1920. Ele se lembra da presença de "tutores", pessoas que eram líderes, nos morros, e que acabavam controlando inclusive a visita de pessoas de outras localidades. Sendo um dos primeiros moradores, senhor Valdemar presenciou as construções das casas, de pessoas que vinha de outras localidades[28], que eram feitas em mutirão pelos próprios moradores, e servindo como oportunidade de socialização através de festas, onde a música estava presente. Segundo Valdemar, que era violonista, "depois que erguíamos as paredes de pau-a-pique de uma casa, dançávamos e bebíamos até o amanhecer" (DIÁRIO CATARINENSE, 1996: 10).

Maria das Graças Maria (1997), ao fazer um mapeamento das experiências das populações de origem africana em Florianópolis, entre as décadas de 30 e 40, enfatiza, sobretudo, o lazer dessas populações, que a partir de práticas e estratégias como forma de sobrevivência de sua cultura, permite reflexões significativas sobre a permanência dessas comunidades no âmbito das relações humanas. Em meio às narrativas orais, colhidas e analisadas pela autora, e à composição das formas de lazer dessas

---

[26] Não foram encontrados relatórios do DEGC no ano de 1943, que poderia indicar quais eram os limites do perímetro urbano apontados neste texto, porém, as informações indicam que em quatro anos, houve um crescimento das comunidades dos morros, com denominações específicas. Hoje algumas essas comunidades ainda existem, provavelmente nem todas com a mesma denominação, mas todas fazendo parte do chamado Maciço do Morro da Cruz, conforme mapa anexado ao relatório de 1947.

[27] Ver anexo nº 6.

[28] O próprio entrevistado era proveniente do Aririú, região próxima a Florianópolis. Maria das Graças Maria (1997) também analisa a procedência de muitas famílias afro-descendentes que vieram de regiões vizinhas e se instalaram nas regiões periféricas da cidade, como Antônio Carlos, Palhoça, entre outros.

comunidades, a partir de outras documentações, encontram-se muitas informações sobre o lugar da música, em especial a música popular, entre essas populações.

Um espaço que merece maior atenção é o espaço dos lavadouros públicos. Maria das Graças Maria (1997: 69) enfatiza este local como um dos que promoviam a criação de laços e redes de relações, se tornando espaços de sociabilidade das comunidades negras em Florianópolis. Os conhecimentos, as técnicas de saberes, fazeres e formas de expressão, como o já conhecido "canto das lavadeiras", transmitidos oralmente, perpetuavam e garantiam a memória dos antepassados, entre essas profissionais que, pouco a pouco, foram perdendo espaço para as tecnologias e, assim procurando novas formas de sobrevivência. Segundo conversas sobre as experiências de lavadeiras e suas filhas, publicado por Maria Helena Vargas da Silveira (2002), o canto das lavadeiras, em Florianópolis, tinha relações diretas com as manifestações culturais populares do local, como a ratoeira, o boi de mamão e as culturas religiosas católica e umbandista. Uma neta de lavadeira recorda:

> Vovó Emília nasceu quando a Lei do Ventre Livre foi decretada (1871) e morreu com 115 anos. (...) Em nossa casa tinha a Festa do Boi de Mamão (...). Lembro que chegavam os tocadores com violão, pandeiro e, às vezes, também vinha um sanfoneiro. De alguns cantos ainda tenho a recordação: Eu caio, eu caio, na boca da noite, sereno eu caio, sereno da madrugada não deixou meu bem dormir. Alevanta boi dourado. Alevanta devagar. Vem cá, meu boi, vem cá. O meu cavalinho chega lá de fora. Laça outro boi, ô baiana. Laça e vai-te embora (SILVEIRA, 2002: 69)

Outra entrevistada se recorda dos versos cantados quando lavava roupas profissionalmente:

> Ratoeira bem cantada
> Faz chorar faz padecer
> Também faz um grande amante
> Do seu amor esquecer
> Meu galho de "marva" meu manjericão
> Dá três pancadinhas
> No meu coração[29] (SILVEIRA, 2002: 100 e 101)

Versos do cancioneiro católico são lembrados por outra filha de lavadeira, residente em Florianópolis:

> Eu confio em Nosso Senhor, com fé esperança e amor
> Com minha mãe estarei, na Santa Glória um dia
> Junto a Virgem Maria, no céu triunfarei
> No céu, no céu, com minha mãe estarei (SILVEIRA, 2002: 172)

---

[29] Ver, no anexo nº 21, a faixa 4 do CD, onde o músico Gentil do Orocongo faz uma versão instrumental desta cantiga, utilizando o orocongo para executar a melodia principal.

Nas recordações de lavadeiras e seus familiares, também são enfatizados cânticos umbandistas:

> Ogum, olha sua bandeira,
> Ela é branca, verde e encarnada
> Ogum no campo de batalha
> Ele venceu a guerra e não perdeu soldado (SILVEIRA, 2002: 217)

Aparentemente, nenhum desses versos ou cânticos possui relação direta com as manifestações do samba na ilha. São cantigas de cunho religioso, de domínio público, transmitidos através das gerações. Mas o que não podemos esquecer é que muitas dessas pessoas, fora dos horários e espaços destinados ao trabalho, cediam o espaço de suas casas ou tinham contato com as manifestações do samba, promovidos em suas comunidades. Nesses eventos, principalmente em festas familiares (M. SILVA, 2000: 36) ou em pequenos estabelecimentos comerciais, como os bares, as manifestações da cultura popular originárias da cultura açoriana e africana eram cultivadas, mobilizando a comunidade e produzindo o que Nestor Garcia Canclíni (1997) chamaria de hibridismo cultural[30].

Sendo assim, as experiências de pessoas como a senhora Nadir Oliveira, conhecida como Dona Didi[31] e o senhor Gentil Filho, conhecido como Gentil do Orocongo[32], são importantes para perceber como os deslocamentos, os caminhos que essas pessoas percorriam, assim como as relações que se constituíam a partir desses descolamentos, se tornaram uma importante forma de transmissão de saberes e das experiências culturais que essas pessoas carregam ao longo dessa "caminhada". Dona Didi, por exemplo, começou a trabalhar ainda na adolescência, na década de 30, como

---

[30] Canclíni (1997) percorre os caminhos das pesquisas sobre a instituição da cultura moderna, pelo aspecto multicultural, ou seja, pelos intercâmbios culturais entre nações, diásporas, fronteiras. Para o pesquisador, há certa especificidade na configuração da modernidade, na América Latina, que, através de uma espécie de incerteza nas ações integração ao mundo moderno, corresponde de forma diferente a esses apelos, provenientes, sobretudo dos países mais abastados e de suas novas tecnologias. As respostas a esta especificidade estaria na forma como se dão as culturas desses países, que, se relacionando com países vizinhos, chamados "emergentes" pela linguagem econômica, passaram a manifestar um tipo de ação cultural mais híbrida, permeados pelas chamadas migrações multidirecionais e que abrange, principalmente, o cruzamento entre o culto e do popular.

[31] As Referências a Dona Didi encontram- se no site http://multiculturalismoepopulacoesafricanas.blogspot.com/2007/07/vida-na-escola-e-escola-da-vida.html, em artigo que trata das experiências das populações de origem africana no século XX. Também há o registro de um depoimento de Dona Didi para Aldírio Simões, jornalista e pesquisador da cultura popular dos habitantes de Florianópolis, publicada no livro intitulado "Retratos à Luz da Pomboca" (1997).

[32] O trabalho de conclusão de curso de Daniel Cerimbelli da Luz (2006), analisa a trajetória de Gentil do Orocongo e a importância de suas experiências para a configuração das manifestações culturais populares de Florianópolis. Seu nome também é citado no trabalho de Marcelo da Silva (2000), que pesquisou sobre as experiências de algumas comunidades do samba em Florianópolis, entre as décadas de 20 e 50. Gentil do Orocongo faleceu em novembro de 2009.

doméstica, cozinhando para intelectuais e famílias abastadas da cidade. Também fazia parte da irmandade do Senhor dos Passos e de São Benedito. Por muitos anos cedeu o espaço de sua casa para os ensaios de uma das escolas de sambas mais antigas da cidade – a Protegidos da Princesa, fundada em 1949.

Nessas relações, as pessoas ligadas diretamente à execução das canções populares, ou seja, instrumentistas, compositores e cantores, constituíam suas experiências, juntamente com seus familiares, vizinhos ou amigos; Estas reuniões promoviam sociabilidades, onde os saberes relacionados a vários aspectos da cultura humana, como a gastronomia, as manifestações culturais cênicas, as artes musicais, entre outros, se perpetuavam principalmente através da oralidade.

Já o senhor Gentil do Orocongo é um exemplo do hibridismo cultural proveniente, especificamente, das culturas açorianas e africanas. Através da confecção e uso do Orocongo[33], Gentil participava do lazer das comunidades, que se manifestavam através do boi de mamão, ratoeira[34], as festas religiosas e também no carnaval, contribuindo musicalmente para a realização destes eventos.

Marcelo da Silva (2000) também faz um registro das festas familiares que ocorriam nas comunidades dos morros florianopolitanos. As lembranças registradas através das fontes orais demonstram que muitas famílias ficaram conhecidas pelas festas e bailes que promoviam. Também nos informam, que, nessas festas, além da presença da orquestra e seu repertório popular, ainda havia a presença da encenação do Boi de Mamão; outras festas também estavam relacionadas às festividades do Cacumbi. O Cacumbi é definido como uma dança praticada por afro-descendentes, registradas ainda no século XIX, em Santa Catarina. É comparado à Congada e ao Jongo, encontrado em outras regiões do país. O Cacumbi se constitui numa cerimônia, ligada a rituais religiosos do chamado catolicismo popular, que era praticado por africanos e afro-descendentes. O motivo religioso era manifestado através da música e das coreografias, e os tambores davam ritmo aos cantos e as crenças destas comunidades (ALVES; LIMA; ALBUQUERQUE, 1990). Esta festividade se configurou como um importante ritual híbrido, composto por ritos católicos e africanos, e também os terreiros de

[33] Ocorongo é um instrumento de origem africana, semelhante a um violino ou rabeca, porém com uma só corda. Sua execução é dada pela fricção de um arco, feito com crina de cavalo ou "crina artificial", na corda. Informações sobre sua composição e seu uso serão detalhadas no próximo capítulo

[34] O boi de mamão e a ratoeira são manifestações culturais muitos difundidas pelas populações da Ilha de Santa Catarina e os relatos sobre as sua existência datam do século XIX. As cantigas e as performances musicais e cênicas são fundamentais para a constituição desses folguedos.

Umbanda, conforme recorda o senhor Gentil do Orocongo (M. SILVA, 2000: 37). Ao indicar alguns terreiros, Gentil informa que os rituais eram efetivados, basicamente, através da música (do canto e do toque do tambor, que são comuns em centros de umbanda mais africanizados) e da dança. Em um período onde as religiões afro-brasileiras eram perseguidas pela sociedade, representadas pela força policial, pressupõe-se que muitos desses rituais acabavam se camuflando em festas familiares, como forma de se proteger da perseguição[35].

Outros lugares cuja existência demarcava os limites da etnicidade e da identidade dos afrodescendentes de Florianópolis, foram as sociedades recreativas, espaços comumente chamados de clubes negros. São registradas a presença dos Clubes Brinca Quem Pode, o Tira a Mão, o 25 de Dezembro, e o Flor de Abacate, Flor da Mocidade, Aimoré Recreativo Esporte Clube, 24 de maio. Destas, somente o Brinca quem Pode e o Tira a Mão, são citadas ou referenciadas nos jornais selecionados para esta pesquisa, e ainda restritas ao período do carnaval, cuja constituição e atuação veremos mais adiante.

Quanto às demais, as informações existentes foram colhidas por meio de fontes orais[36]. Através de seus bailes e da presença de bandas, conjuntos regionais[37] e orquestras, cujos músicos, muitas vezes eram também músicos militares, traziam para os bailes particulares em suas comunidades, os instrumentos e o repertório que lhes eram fornecidos pelas corporações[38]. É esse trânsito dos músicos populares em Florianópolis, trocando experiências entre os diversos públicos que os assistiam, que parece ser um dos meios que mais contribuiu para a difusão do samba na capital catarinense, e cujas experiências veremos mais adiante.

---

[35] Analisando alguns periódicos das décadas de 20 e 30, como o jornal O Estado e A Gazeta, encontram-se, com certa freqüência, notícias de perseguições a centros de umbanda. Mesmo com a política de imparcialidade adotada pelo ofício jornalístico, encontramos muitas vezes em tais notícias, porém, são publicadas em textos com teor preconceituoso e pejorativo. As perseguições policiais a terreiros, assim como as licenças que eram solicitadas às autoridades policiais para realização dos rituais e das festas, também são citadas por Marcelo da Silva (2000: 40)

[36] As entrevistas e informações analisadas a partir destas fontes estão nos trabalhos já citados de Maria das Graças Maria (1997) e Marcelo da Silva (2000).

[37] Regional é uma denominação popularizada no início do século XX, dada a grupos musicais que executavam músicas regionais; ainda nas primeiras décadas do século XX passou a denominar também os grupos que tocavam o gênero *choro*, cujas "rodas" – reuniões de músicos para execução das canções – acabavam adotando também um repertório que incluía outros gêneros populares, entre eles, o samba.

[38] Conforme M. Silva (2000: 41), os grupos regionais que animavam as festas da comunidade eram provenientes de algumas bandas conhecidas na cidade, como as bandas das corporações militares e civis, como a banda da Força Pública – que hoje é a banda da Polícia Militar – e Amor a Arte, respectivamente.

Eram nestes locais e nestas instituições, como clubes, bandas ou grupos ligados à cultura popular, que acabaram se tornando um dos principais meios por onde os afrodescendentes, ainda estigmatizados pelo sistema escravista, pudessem obter uma profissão que fornecesse algum status, ou, simplificando, o respeito por parte da sociedade. Desde a abolição, essas populações se mantinham através do trabalho informal, procurando, muitas vezes, obter a educação básica para poder ingressar em instituições (públicas, em sua maioria) que possibilitassem melhores condições de vida (M. MARIA, 1997: 79). Sabemos, porém que o fim da escravidão não impediu que o preconceito e as perseguições continuassem, ainda que fosse por outro viés. A perseguição ou o protesto, muitas vezes velado, por parte da sociedade elitista, por ver algumas pessoas de origem humilde, ascender profissionalmente ou socialmente ou serem reconhecidas pelo seu trabalho e capacidade intelectual, pode ser percebida em algumas notas da imprensa. Em uma nota curta, na coluna "Notas Policiais", do jornal O Estado, publicada em 9 de fevereiro de 1934, o Tenente Ildefonso Juvenal "queixou-se, ontem, á Polícia, de que, ao passar pela rua Trajano com sua família, lhe despejaram de uma das janelas de um prédio dali uma vasilha com água". O fato, tratado como uma queixa, já pressupõe que ato foi intencional. Conhecendo as origens étnicas de Ildefonso Juvenal, e um pouco de sua história e contribuição para a produção artística catarinense[39]. O episódio poderia ficar limitado a uma conclusão que o tratasse como um episódio isolado, e poderia passar despercebido se não soubéssemos quem se tratava o queixoso. Por isso a contextualização deste acontecimento, bem como as experiências de vida da pessoa que promove a queixa, dá outro olhar para o fato em si e para algo muito maior que pairava sobre a sociedade naquele período.

As transformações sociais que se acentuaram a partir da abolição da escravatura, a indiferença com que os ex-cativos e seus descendentes foram tratados a partir disso, a negação de sua presença e as tentativas de embraquecimento de suas manifestações culturais[40], levaram a uma nova forma de preconceito e exclusão. Em contrapartida, a

---

[39] De Acordo com Fábio Garcia (2009: 93), Ildefonso Juvenal, como escritor participou de várias atividades no ramo das artes literárias, participando da organização da Associação dos Homens de Cor, em 1915, atuando como editor da Folha Rósea, publicação quinzenal que textos literários e informativos, enfatizando principalmente a questão do racismo e da situação dos negros naquele contexto. Na área militar, foi promovido a 2º Tenente da Força Pública após se formar farmacêutico pelo Instituto Politécnico, continuando seus trabalhos como escritor. Em 1935 Ildefonso assina alguns textos contidos da publicação especial sobre os 100 anos da Força Pública.

[40]Destacando aqui, de modo grotesco, a questão do samba e da umbanda, por exemplo, que foram dois elementos perseguidos e, depois de um tempo, elevados a símbolos culturais nacionais.

ascensão social e até econômica de algumas pessoas cuja origem foi marginalizada pela sociedade, passaram a ser vistas, muitas vezes, como uma ameaça aos ideais de civilização e vida social, tão prezado pelas elites.

Essas são algumas informações que nos ajudam a perceber como se dava, sob o prisma do cotidiano, os territórios dessas populações, onde os papéis e a sociabilidade exercida a partir dos laços familiares e étnicos estão bem definidos. Ainda que, no caso das moradias, houvesse documentos registrando a existência de áreas periféricas, onde a concentração da população mais pobre era mais evidente, na região central de Florianópolis, ainda havia locais, principalmente os espaços de lazer, por onde essas populações transitavam e acabam usufruindo e apreendendo um pouco do que o governo e as elites proporcionavam, em termos de entretenimento.

Um desses espaços era a praça principal da cidade, a Praça XV de Novembro, onde uma das práticas mais comuns aos florianopolitanos era o chamado "footing[41]". As caminhadas, especialmente as realizadas no entorno da Praça XV de Novembro, tornou aquela região um importante espaço para práticas sociais relacionadas ao lazer. De acordo com Maria das Graças Maria (1997: 126), o *footing* foi "a expressão mais explícita da presença dos territórios étnicos na cidade", já que em determinados pontos das ruas que contornavam a praça, era visível a segregação étnica (M. MARIA, 1997: 128). Mas havia um momento específico, onde, ao que parece, todos os participantes do *footing* pareciam compartilhar, e da mesma forma. Era a hora das retretas[42]. A apresentação das bandas, civis ou militares, tocando repertório de concerto[43], muitas vezes misturados com músicas populares, era apreciada por pessoas de situações econômicas diversas e de vários locais da cidade[44], e amplamente divulgada pelos jornais. Muitas dessas retretas faziam parte de festividades, geralmente religiosas, que se tornaram opção de lazer para muitas comunidades que não tinham acesso a eventos culturais, seja pelo custo, pela localização e também, pela discriminação social e étnica,

---

[41] Palavra em inglês que pode ser traduzida como "caminhada".

[42] Retreta é uma palavra usada por militares, que significa a formatura realizada para o toque de recolher; também é o nome do toque musical que é entoado nesse momento. Mas no caso dessa pesquisa, tratam-se das apresentações realizadas por bandas musicais ao ar livre, geralmente em praças públicas. Geralmente eram realizadas por bandas militares, mas as civis também participavam. Até hoje o termo é utilizado por músicos integrantes dessas bandas, em Florianópolis, para referir-se a apresentações, cujo repertório contém especificamente, músicas populares.

[43] O repertório de concerto era composto por peças de músicas eruditas.

[44] Conforme entrevista realizada por M. Silva (2000: 34) com um morador da cidade, era aos domingos à tarde que costumavam se realizar as retretas. Muitas dessas pessoas vinham de locais mais distantes, como, por exemplo, o bairro do Estreito, que fica na parte continental de Florianópolis.

mesmo de forma velada, ainda insistia em permanecer em determinados espaços da sociedade. Como veremos mais adiante, as bandas musicais, a circulação e a versatilidade musical destes artistas foram fundamentais pra difusão da cultura musical popular que se expandia nas primeiras décadas do século XX. E a cultura das populações de origem africana, no contexto cultural de Florianópolis, torna ainda mais evidente a presença das composições de samba enquanto manifestação musical de influência afro-brasileira.

Saliento, no entanto, que a presença africana em Florianópolis não basta para defender a difusão do samba nessa cidade. Há certamente outros fatores, dentre eles a comunicação com os grandes centros urbanos, a circulação de atores e músicos de outras cidades, assim como de intelectuais e artistas locais, que fazem da difusão do samba em Florianópolis um processo mais complexo e contundente. Por isso, não se pretende simplesmente fazer uma espécie de comparativo entre as comunidades a que foram delegadas a origem do samba, no Rio de Janeiro, comunidades estas situadas nos morros cariocas, sobretudo os difusores da cultura afro-brasileira, com as comunidades afro-descendentes de Florianópolis, por exemplo.

Também não seria viável estabelecer aqui maiores discussões sobre as manifestações culturais de origem africana encontradas na capital catarinense, não por desprezo ou falta de reconhecimento às suas contribuições para uma historiografia musical popular desta localidade; pelo contrário: por sua importância, este tema merece uma pesquisa à parte. Mas não devemos deixar de levar em consideração, para entender o processo de constituição do samba em solo catarinense, que as manifestações culturais afro-brasileiras, principalmente voltadas à questão da música, foram um dos principais elementos constituintes do samba como gênero musical. Por isso, ainda que de forma breve, e correndo o risco de não contemplar toda a plenitude de sua contribuição para o estabelecimento de uma cultura popular que caracteriza esta cidade, fez-se necessário situar essas populações, seus espaços de sociabilidade e sua mobilidade dentro dos espaços de lazer em Florianópolis, espaços estes que veremos com mais detalhes, a seguir.

O samba no lazer da população

De acordo com o Censo de 1940, em 1939, no Estado de Santa Catarina, os gêneros que mais se sobressaíram em quantidade de realizações foi o cinema, em Santa Catarina, com 4.863 projeções, e o teatro de revista, com 40 apresentações (IBGE. Censo demográfico e Econômico de 1940: 445)[45]. Concertos, óperas e dramas quase não se apresentaram no Estado.

Essas informações já dão indícios de que uma das manifestações artísticas que tiveram alto índice de popularidade na década 1930 foi o teatro de revista. De acordo com Tiago de Melo Gomes (2003), o teatro de revista, popularizado no Brasil ainda no século XIX, tinha como base principal a encenação de números musicais. Ainda na década de 20, principalmente no Rio de Janeiro, o teatro de revista se configurou como uma das principais atividades das culturas de massas[46], se tornando um dos mais populares meios de entretenimento nos principais centros urbanos brasileiros, onde as diversas manifestações culturais populares se concentravam na atuação de atores, produtores e músicos, e onde identidades se configuravam e se reafirmavam em seu dia a dia, nas relações entre artistas e público. Como um gênero popular e amplamente divulgado pela imprensa, as companhias teatrais e seus produtores, percorriam por várias cidades brasileiras, divulgando seu trabalho e obtendo, assim o sustento de sua *troupe*. Esse fato, inclusive forneceu a muitos artistas de ascendência africana, a oportunidade de fundarem suas próprias companhias (GOMES, 2003).

Em Florianópolis, entre as décadas de 1920 e 1930, a situação dos teatros musicados seguia por um caminho um tanto quanto singular, porém não menos comum, quando se trata de cidades não muito populosas. Ideologias conservadoras acerca das condutas e costumes fizeram com que o teatro florianopolitano se difundisse e seguisse por caminhos que, em determinadas situações, pendiam para certa particularidade na recepção dos espetáculos, principalmente pelos seus conteúdos temáticos. E ainda assim o teatro se desenvolvia, num momento em que o cinema ainda estava em ascensão, assim como o rádio, que ainda estava por se estabelecer na cidade. As salas de cinema e

---

[45] Ver anexo nº 3.

[46] A cultura de massas, que entre muitos pesquisadores parece se tratar de um fenômeno mais recente (a partir dos anos 60, mas precisamente), é tratada por Tiago de Melo Gomes (2003), como um aspecto das experiências das camadas populares, que ocorre já na década de 20. Para o pesquisador, o teatro de revista se torna um dos principais meios para o exercício dos novos valores culturais vigentes, proporcionados pelas ações modernizadoras no campo político e social, assim como as produções tecnológicas (como, por exemplo, como o rádio e o cinema) e o fomento ao seu consumo. A atuação da Companhia Negra de Revista, a presença negra no teatro e suas implicações no contexto cultural brasileiro, são ricamente ilustradas em sua pesquisa.

cine-teatro locais exibiam as produções de Hollywood, assim como as produções nacionais que eram lançadas no período.

As casas de entretenimento procuravam abranger diversos produtos artísticos, como cinema, música e teatro (uma prática comum nesta época) como forma de proporcionar aos espectadores várias formas de entretenimento, a todos os gostos. Essa forma de divertimento se torna ainda mais importante para cidades como Florianópolis neste período, cidades que estão fora da rota da indústria cultural, que no nas primeiras décadas do século XX ainda era incipiente. A ausência de uma indústria cultural na cidade, que permitisse, entre outros feitos, a promoção e o registro audiovisual ou fonográfico das produções artísticas locais, assim como a popularização de tecnologias como aparelhos de rádio, por exemplo, fez com que produtos artísticos como a música, circulasse entre a população por outros meios, seja em teatros, sejam através das apresentações musicais promovidas em casas de entretenimento ou em eventos como concertos e festas populares.

Dessa forma, as revistas, tornavam-se um dos principais meios de divulgação das manifestações culturais provenientes da capital federal e de outras cidades, como São Paulo[47]. Em se tratando de teatro musicado, os cantores, músicos e das orquestras que os acompanhavam, também traziam as novidades na música popular que vinha destas cidades.

Com relação ao rádio, que foi um dos mais importantes veículos de comunicação e difusão cultural, principalmente no que se refere à propagação da música popular entre as décadas de 1920 e 1950, vale ressaltar que, em Florianópolis, até meados dos anos de 1940, o acesso ao rádio ainda era restrito a poucas casas. Somente as famílias mais abastadas tinham recursos para acessar as últimas novidades no campo da radiodifusão. Conforme salienta Ricardo Medeiros (1999: 19), até à década de 1940, o rádio sofreu o problema dos limites de expansão para locais mais afastados das grandes cidades, ou locais que não eram atendidos por energia elétrica. Além disso, os altos custos do receptor tornavam o acesso à rádio, inacessível para boa parte da população.

As pessoas, estabelecimentos ou instituições que dispunham do receptor poderiam acompanhar a programação de irradiações esporádicas que eram publicadas em alguns jornais locais, como o Estado e A Gazeta, na década de 1930. Na

[47] Para conhecer as produções teatrais em Florianópolis, recomendo as publicações de Vera Collaço: *Se essa moda pega* (2007) e o *Teatro da União Operária* (2010).

programação constavam basicamente concertos musicais, programas de entretenimento e noticiários[48]. No início dos anos de 1940 é que se iniciaram efetivamente as irradiações em Florianópolis, com estreita ligação com o comércio, através da utilização do sistema de alto falante em pontos centrais da cidade para divulgar seus produtos. Só em 1942, com o sistema de alto falante da empresa Guarujá, e em 1943, com a inauguração da Rádio Guarujá, concedida oficialmente pelo governo federal, é que se implanta, definitivamente, a rádio em Florianópolis[49].

Para a maioria da população, portanto, restavam os entretenimentos ao ar livre, como o carnaval, as procissões, as retretas (apresentações musicais de bandas civis e militares, amplamente divulgadas pela imprensa florianopolitana), as apresentações do teatro musicado e a apresentação de alguns grupos ou artistas musicais de sucesso nacional, como Patápio Silva, em 1907, Oito Batutas, em 1927, e os Ases do Samba, com Noel Rosa e Mário Reis, em 1932[50], conforme veremos mais adiante. Suas apresentações eram divulgadas sob o respaldo que esses artistas já possuíam na capital brasileira. Algumas companhias e peças apresentadas, no entanto, mesmo tendo certo reconhecimento de público, sofriam as críticas da imprensa.

Enquanto no Rio de Janeiro algumas companhias faziam sucesso com conteúdos um tanto "impróprios para a moral e bons costumes", que caracterizavam muitos de seus espetáculos, assim como o apelo à sensualidade e à libido, em Florianópolis, ainda cercada pelos reflexos de um provincianismo conservador, muitas companhias eram criticadas severamente. Aqui mais uma vez é notório o papel da imprensa assumindo uma função educativa, funcionando como uma espécie de "despertador moral", que aciona, sempre que possível, seus alertas à sociedade, lembrando-as das normativas que devem ser rigorosamente seguidas.

Analisando diversos jornais que circulavam em Florianópolis, entre as décadas de 1920 e 1940, encontra-se sem dificuldades artigos ou notas que ilustram

---

[48] Conforme publicou o jornal O Estado, em 16 de fevereiro de 1939, naquele dia, por volta das 20hrs e 20 min., iniciariam as irradiações da rádio Deventry, de Londres. Na programação, um recital de piano,apresentação do concerto "Danças Escocesas", da Orquestra da BBC, entre outros entretenimentos, além de noticiários transmitidos em inglês e espanhol (O ESTADO, 1939: 6)

49 Para conhecimento do processo de implantação da radiodifusão em Santa Catarina, recomendo os trabalhos de Aldonei Machado: A Cidade no Dial-Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50). Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, 1999; e Izani Mustafá, Alô, alô, Joinville! Está no ar a Rádio Difusora! A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). Joinville: Casamarca Ecodesign, 2009

[50] Sobre as notícias referentes a passagem dos Oito Batutas e dos Ases do Samba em Florianópolis, ver, respectivamente, os anexos 12 e 13.

perfeitamente o papel normatizador da imprensa entre as populações. Como exemplo disto, em 14 de fevereiro de 1920, o Jornal O Estado publicava uma nota contra algumas prostitutas que residiam na rua Anita Garibaldi (região central de Florianópolis), "sugerindo" às autoridades que se procedessem as suas remoções. Em diversas edições de janeiro 1931, o jornal O Estado denunciava também o "falso profeta" de um culto espírita que resultou em processo criminal. Notas sobre comportamento, indumentária e notas policiais delatando a "vadiagem" e a "desordem", entre outras, eram comuns, servindo principalmente como alertas à população, para que correspondessem às expectativas das normativas vigentes, estabelecidas pelo governo nacionalista. Passados oito anos, o mesmo jornal publicou, em 2 de dezembro de 1939 uma nota cujo título era "O inconveniente de andar sem chapéo", onde o maior problema, segundo a notícia, não era o perigo de pegar alguma insolação ou doenças causadas por excesso de sol ou chuva, mas sim a "sociabilidade, ou antes, a boa educação", já que o chapéu era acessório usado para cumprimentar respeitosamente outros cavalheiros e senhoras, assim como também indicar sinal de respeito em eventos de cunho religioso[51].

Não obstante, há também algumas referências às produções de atores locais, que eram em sua maioria oriunda das elites econômicas da cidade. As críticas às suas produções eram otimistas, principalmente pelos elogios ao recato de suas comédias, pois

> aqui não tínhamos artistas profissionais, e como a elite não queria ultrapassar normas de conduta as quais se queria ensinar e manter, o trabalho do palco baseou-se em pequenos gracejos ingênuos, trocadilhos engraçados, mas sem o chiste, o glamour das vedetes e a irreverência dos cômicos (COLLAÇO; SANTOLIN, 2009).

Percebe-se que, sob os elogios, há uma forma de enfatizar o caráter educativo, implícito na argumentação de que a "elite não queria ultrapassar as normas de conduta as quais se queria ensinar e manter", subentendendo que o "glamour das vedetes" e a "irreverência dos cômicos" traria para a população um tipo de entretenimento menos condizente com os valores da elite florianopolitana.

---

[51] Essa situação pode ser ilustrada nos anexos 6, 8 e 10 e 11. Nos anexos nº 6 e 11, o uso do chapéu está bastante evidenciado. No anexo nº 8, curiosamente percebemos o chapéu na mão de alguns homens, provavelmente em sinal de respeito ao momento em que estão vivendo – uma procissão religiosa. No anexo nº 10, um retrato do carnaval na década de 1950 já aponta o uso do chapéu como algo opcional.

De forma mais declarada, encontramos na pesquisa de Collaço (2007), críticas depreciativas que eram publicadas pelos periódicos da década de 20, contra as companhias teatrais que se apresentavam em Florianópolis. A Companhia Ribeiro Cancela, de acordo com Collaço (2007: 26), era a mais criticada, justamente pelos "excessos imorais" cometidos nas atuações e encenações das revistas. A falta de inovação e pioneirismo de algumas peças também era criticada, inclusive as orquestras. Mesmo assim, o teatro musicado continuou seguindo através das décadas de 20 e 30, e, mesmo não sendo recebido com simpatia por alguns críticos locais, certamente foi um importante meio de projeção de artistas locais, sejam atores ou músicos.

Indo ao encontro dessas informações, o jornal A Gazeta, de 28 de junho de 1937, publica a seguinte nota:

> Companhia Ribeiro Cancéla
> Com casas cheias a Cia. Cancéla encenou sábado a farsa "Casa assombrada" que teve magnífico desempenho e agradou bastante. Ontem, em duas sessões repletas, apresentou-nos a comédia "Mulheres modernas". Quer a peça de sábado, que a de ontem satisfizeram plenamente, não só pelo brilhante desempenho como pela graça que encerram. Piadas finas, entrecho engraçado, enfim tudo que póde fazer rir, sem imoralidades. Cancéla atendeu a nossa observação. A orquestra é que está agora na berlinda: Tudo o que executa é musica p'ra boi dormir: está abaixo da crítica. Avisa-se ao maestro que Florianópolis é terra de músicos.

Atendidos os supostos apelos contra a imoralidade das peças apresentadas, as críticas da imprensa chamam a atenção para o quesito musical das peças. Não se sabe, exatamente, o que é essa "música pra boi dormir", e porque motivo está "abaixo da crítica". Pode ser tanto a crítica contra a escolha do repertório ou dos gêneros musicais apresentados, ou a forma como as músicas são executadas, o que remete diretamente à qualificação dos músicos. A reprovação, porém, é evidente. O crítico (não identificado) deixa claro que "Florianópolis é terra de músicos", ou seja, muitos espectadores, possivelmente ligados às artes musicais, estão atentos ao repertório musical executados no teatro musicado.

Laura Cascaes (2007), entretanto, nos informa que na década de 30, alguns jornais fornecem pistas sobre a constituição do teatro de revista em Florianópolis, e que, dentre outras informações sobre os atores, bailarinos e músicos, havia também notas referentes ao recrutamento de compositores, instrumentistas e cantores locais. Cascaes

também informa que seu repertório consistia, basicamente, em canções populares como tangos, modas sertanejas e samba-canção (CASCAES in: COLLAÇO, 2007: 68).

De fato, as informações sobre o samba, na imprensa, apesar de não muito freqüentes (com exceção ao período do carnaval, como veremos mais adiante), demonstram que este gênero musical já é comum entre as comunidades locais. O jornal o Estado, de 5 de janeiro de 1932, noticia a estréia da Companhia Nacional SPER, enfatizando o *début* de duas peças teatrais, nas quais está a revista intitulada "O que é nosso". Na nota, é enfatizada a atuação das atrizes Luiza Mayer e Aanndir Assis, cuja "beleza dos seus bailados, nos tangos, sobretudo nos **sambas** [o grifo é meu], alegram a assistência". Aqui, os ritmos populares coreografados pelas artistas do teatro musicado demonstram não só uma amostra do repertório que constituía muitas dessas peças como a apreciação dos mesmos, pela população que costumava freqüentar os teatros – geralmente, a população mais abastada economicamente. Mas não foram só os atores e produtores teatrais que foram responsáveis pela circulação da música popular em Florianópolis. Os espetáculos musicais de cantores ou instrumentistas reconhecidos nacionalmente, trazidos para a cidade, da mesma forma foram difusores da cultura do samba por estas terras.

A difusão do samba, ou das primeiras formas musicas cuja estética tornou-as identificadas como tal, em outras localidades, também foram proporcionadas pela circulação de músicos e intérpretes que promoviam exclusivamente a execução destas canções. Desde o início do século XX, o registro em periódicos locais, sobre passagem de artistas consagrados nacional e internacionalmente por Florianópolis, nos permite não somente conhecer a escuta musical da população no período, como também compreender de que maneira a eram difundidas e concebidas as novas formas musicais, assim como as novidades do mundo do entretenimento, chegavam até a cidade.

Uma interessante referência sobre este assunto pode ser feita a partir da vinda de Patápio Silva, famoso flautista Fluminense, que faleceu precocemente em Florianópolis, antes de sua primeira apresentação. Encontram-se referências à passagem de Patápio Silva em Florianópolis, na dissertação de mestrado defendida por Maurício Oliveira (2007). A pesquisa ilustra a excursão de Patápio pelo sul do país, a notícia de sua apresentação em Florianópolis (que acabou não ocorrendo), bem como seu falecimento em Florianópolis, em abril de 1907. Segundo Oliveira, a situação sensibilizou a população local e muitas especulações sobre a sua morte foram noticiadas através da

imprensa local. O repertório de Patápio, que consistia, sobretudo em peças eruditas, e algumas composições de sua autoria, como a música Primeiro Amor (gravada pela casa Edison entre 1904 e 1906), considerada hoje como uma composição de choro, traduz de forma interessante não só o trânsito desde músico pelas músicas consideradas eruditas, e populares (ou música ligeira, como era chamada no período de Patápio), como também a própria aproximação da música popular pelas classes mais abastadas, ampliando, portanto, o espaço para a música popular no entretenimento dessas sociedades.

Nos anos seguintes outros artistas, que surgiam e se popularizavam, tiveram sua passagem por Florianópolis registrada. É o caso dos Oito Batutas, formado em 1919 no Rio de Janeiro e composto por músicos que se consagrariam mais tarde como os precursores do samba e choro[52], como Alfredo da Rocha Vianna – conhecido como Pixinguinha e Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o Donga. A trajetória deste grupo traduz a própria idéia de divulgação dos valores musicais nacionais para o exterior, à medida que suas apresentações na França e na Argentina, proporcionaram a difusão de uma estética musical que estava prestes a se tornar um dos símbolos da brasilidade e dos valores culturais nacionais. Este processo se deu principalmente pelo fato do grupo percorrer vários locais do país, buscando incorporar elementos musicais presentes nestas localidades. Ao trazer estes elementos para as suas composições, os Oito Batutas foram sendo percebidos como um grupo representavam a "autêntica cultura brasileira" (COELHO, 2005: 5), justamente num período em que as discussões em torno de uma identidade nacional despontavam sobretudo entre políticos e intelectuais. A apreciação por parte da chamada "alta sociedade", pelo grupo Oito Batutas, é divulgada pelo jornal o Estado, de Florianópolis, em 25 de agosto de 1927, divulgando a apresentação que aconteceria dia 27 daquele mês:

> <<Jazz Band Oito Batutas>>, um dos mais apreciados e originais conjunctos de artistas brasileiros, que constituem a orchestra preferida da alta sociedade carioca. Estes nossos patrícios estiveram ultimamente em Paris, onde foram alvo da admiração e sympathia por parte do público desta grande metrópole europea.

É comum perceber que para uma divulgação bem sucedida, era importante para estes periódicos informar o credenciamento desses grupos, por exemplo, por parte da

[52] Conforme indica Luiz Fernando Hering Coelho, em seu artigo intitulado "A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil, disponível em www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heringcoelho.pdf.

alta sociedade, e ainda mais créditos teriam aqueles atestados pela alta sociedade carioca. Atitudes como esta denotam a credibilidade do grupo (como se a aprovação por parte das elites fosse um atestado de bom gosto ou boa qualidade) e chamando a atenção das elites locais para aquilo que a sociedade carioca estava apreciando no momento – são as novidades da capital, as "últimas modas", que deveriam se atestadas também pelas sociedades das demais localidades, como Florianópolis.

Anos depois nos deparamos com a divulgação do grupo Ases do Samba, na qual fazia parte Noel Rosa, em Florianópolis, em junho de 1932, cinco anos antes do seu falecimento[53]. A presença de artistas como Mário Reis e Francisco Alves[54], que despontavam como apreciados cantores de rádio e de canções gravadas, já trazem consigo a circulação e difusão do samba enquanto gênero que já se estabelecia em características rítmicas e melódicas mais padronizadas, de acordo com os parâmetros da canção comercial que começava a se expandir.

Como veremos nos próximos capítulos, não foi somente a vinda para a capital catarinense, dos artistas mais conhecidos nacional e internacionalmente, que proporcionou a difusão das manifestações do samba na cidade. Devemos levar em consideração, também outras formas de entretenimento que ajudaram nesse processo, como o cinema, o teatro de revista (gênero teatral popularizado principalmente nas décadas de 1920 e 1930) e a circulação de partituras ou, mais raramente, gravações entre compositores, intérpretes e bandas de música, por exemplo. Mas o contato com as obras divulgadas por esses artistas sem dúvida ilustra o universo de circulação cultural que proporcionou, nesse caso, o acesso às manifestações do samba, à medida que novas formas de comunicação e entretenimento se estabeleciam e se popularizavam.

É dessa forma que percebemos, por exemplo, que uma quantidade significativa de partituras de marchas e sambas, de conhecidos compositores, em sua maioria nascidos ou residentes no Rio de Janeiro, encontradas na sede da Sociedade Musical Amor a Arte[55], datadas provavelmente entre as décadas de 20 e 40, reflete a circulação

---

[53] Noel Rosa (Sobre as apresentações musicais do grupo de Noel Rosa nas cidades do Sul do Brasil, ver artigo de Paulo César Teixeira, disponível em http://www.magis.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=143&secao=21

[54] Mário da Silveira Meirelles Reis (1907-1981) foi um cantor carioca, famoso pela maneira mais intimista com que cantava suas canções, em contraposição a cantores como Vicente Celestino e o próprio Francisco Alves (1898-1952), filho de imigrante português que se destacou no cenário musical brasileiro na primeira metade do século XX, principalmente pela potência de sua voz.

[55] A Sociedade Musical Amor a Arte é uma entidade civil, fundada em 1897, cuja banda existe até hoje. Sua sede situa-se à rua Tiradentes, no centro de Florianópolis. A escolha por esta sociedade musical para a consulta ao acervo de partituras se deu justamente pelo fato de outras entidades como a Sociedade

dessas composições entre artistas locais, ilustrando a atenção destes músicos às novidades que vinham das grandes metrópoles, principalmente da capital federal. No período da pesquisa foram encontrados mais vários envelopes com partituras para diversos instrumentos. Nestes envelopes, eram encontrados de uma até quatro músicas diferentes, agrupadas provavelmente pelo gênero musical – neste caso, sambas e marchas carnavalescas. Para esta pesquisa foram selecionadas 15 partituras, boa parte sem identificação de data, autor ou do arranjador, porém pelos títulos, percebemos após uma pesquisa de identificação, que a maioria pertencia a compositores conhecidos nacionalmente, principalmente no Rio de Janeiro.

A tabela abaixo identifica apenas as canções de compositores não-catarinenses, reconhecidos nacionalmente pelo mercado cultural do período:

Ano Composição/ Gravação	**Título da Música/Gênero**	**Autor/Estado**	**Gravação/ Intérprete**
1919	Fala meu louro/Samba	Sinhô/RJ	Francisco Alves
1921	Pois não?/Samba	Eduardo Souto/RJ	Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro
1924	Fubá/Maxixe*	Romeu Silva/RJ	Fernando
1926	Vem, meu benzinho/Maxixe	Joubert de Carvalho/RJ	Fernando
1932	Como eu te amei/Samba	André Filho/RJ	Grupo Velha Guarda
1932	Mulato Bamba/Samba	Noel Rosa/RJ	Mário Reis
1932	Pra me livrar do	Noel Rosa/Ismael	Francisco Alves

Musical Recreativa Lapa, no Ribeirão da Ilha e a Banda da Polícia Militar de Santa Catarina não possuírem mais o acervo de partituras musicais de até meados do século XX. A dificuldade no acesso a outros documentos e até mesmo a depoimentos de alguns integrantes mais antigos destas bandas também foi responsável pela escolha da Sociedade Amor a Arte para perceber alguns aspectos da produção e da escuta musical de Florianópolis. O fato de ser uma banda com sede na região central da cidade, e por ser composta por indivíduos de diversos ambientes sociais (ainda que seja tratada como uma banda da elite local), também contribui para sua seleção como fonte, percebendo a partir desta perspectiva, como a cultura do samba se difundiu na cidade. Esta sociedade possui um volumoso acervo de partituras e outros documentos administrativos, porém estes ainda não estão organizados, o que dificulta o acesso e a escolha dos documentos. As partituras selecionadas para esta pesquisa foram encontradas aleatoriamente, mas a falta de uma organização e catalogação destes arquivos não permitiu que se encontrasse, por exemplo, composições de músicos catarinenses, com exceção de duas canções carnavalescas do compositor catarinense Abelardo de Souza, que serão vistas com maiores detalhes, no capítulo seguinte.

	mal/Samba	Silva/RJ	
1933	Agora é cinza/Samba	Bidê e Marçal/RJ	Mário Reis
1933	Arrasta a Sandália/Marcha	Baiaco/RJ	Moreira da Silva
1933	Linda Morena/Marcha	Lamartine Babo/RJ	Mário Reis
1933	Moleque indigesto/Marcha	Lamartine Babo/RJ	Carmen Miranda
1935	Jura outra vez/Samba	Bide/Valfrido Silva/RJ	André Filho
1935	O telefone do amor/Samba	Benedito Lacerda/RJ	Sílvio Caldas
1935	Primavera no Rio/Samba	João de Barro/RJ	Carmen Miranda
1936	Grau Dez/Marcha	Lamartine Babo/Ary Barroso/RJ	Francisco Alves
1936	Rei Vagabundo/Samba	Ataulfo Alves/MG	Carlos Galhardo
1937	Olá Seu Nicolau/Samba	Paulo Barbosa/RJ	Carlos Galhardo
1943	As cadeiras me doem/Batucada	Dunga/RJ	Linda Batista

Tabela 1 – Lista de composições com arranjos em partituras pertencentes ao acervo da Sociedade Musical Amor a Arte, selecionadas por gênero (samba, marcha e maxixe) e período(1919 – 1943). O asterisco indica que nas partituras do samba *Fubá,* encontradas da Soc. Musical Amor a Arte, a canção está identificada como samba e não maxixe. Tabela formulada a partir da consulta ao acervo de partituras da Sociedade Musical Amor à Arte e do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

A falta de informações sobre o ano da transcrição ou sobre a pessoa que transcreveu estes documentos compromete maiores análises sobre a forma como estas músicas foram selecionadas, quem a introduziu, transcreveu e em que período. Não se sabe, por exemplo, se o samba “Fala meu louro”, foi incluído no repertório da banda Amor à Arte, no período em que ela efetivamente fez sucesso, no carnaval de 1920. Se for assim, podemos até afirmar que os primeiros registros de execução de samba em Florianópolis datam deste período. Mesmo correndo o risco de fazer uma afirmativa a

partir de uma dedução, é sabido, no entanto, que as bandas procuravam buscar atualização de seus repertórios a partir dos sucessos musicais lançados pela ascendente indústria fonográfica do período, como forma de atrair o público com as novidades da canção popular. Até hoje, algumas destas bandas, ainda existentes, procuram atualização de seus repertórios a partir das canções popularizadas pelas mídias[56].

Mas o fato de serem canções de sucesso, ou amplamente divulgadas pelas mídias, não faz delas uma unanimidade entre os espectadores. Esta assimilação cultural não se deu de forma homogênea, e, portanto, não sem conflitos. Um exemplo que ilustra esta questão, é a forma como parte da população florianopolitana recebia as novidades na área da música popular. Marcelo Téo (2007) nos informa que houve uma a mobilização, por parte da sociedade florianopolitana, em prol da valorização da cultura local, partindo de uma espécie de culto ao passado, onde antigos maestros e a música de câmara são vangloriados. E nesse caso, os jornais e seus cronistas são, mais uma vez, importantes meios de propagação desse sentimento de desconforto perante as modificações na paisagem sonora que abria cada vez mais espaço a musica popular. Os cronistas, por serem porta-vozes da chamada alta sociedade, acabavam sustentando também essa mobilização. Ao explicar os motivos que levaram as elites locais a um sentimento nostálgico, com relação às produções musicais eruditas, Téo salienta que

> a interação de repertórios populares (marchas, sambas, *fox-trots* e choros) e de música para concerto européia nas apresentações de bandas de música locais, em associação com seus espaços de performance (praças, ruas, ao ar livre, de forma geral), além de demonstrar uma forma de ouvir específica à retreta, expôs um dos porquês do progressivo transporte da música européia em direção às salas de concerto, espaço entendido como invólucro que protege do exterior e que cria um novo mundo, uma nova e idealizada paisagem sonora. (TÉO, 2007: 235)

A questão colocada por Téo nos remete a algumas reflexões que dizem respeito a aceitação, por parte das elites, a essa "paisagem sonora" que estava se configurando na cidade, assim como em tantas outras localidades do país, tendo em vista as novas formas de divertimento proporcionadas, principalmente, pelas inovações tecnológicas em prol das artes. A popularização da rádio e do cinema, assim como o acesso às

[56] Como participante da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, instituição com 114 anos de existência, localizada no Ribeirão da Ilha (e cuja estrutura musical e organizacional se assemelha em muitos aspectos à banda Amor à Arte), posso afirmar que as discussões em torno da escolha do repertório, entre regentes e músicos, costumam se pautar na busca por canções que estão em evidência, ou que possuem lugar de destaque no que chamaria de "gosto popular", por serem conhecidas e constantemente revisitadas pelos meios de comunicação e entretenimento.

canções gravadas, geram outras expectativas e conseqüentes formas de lazer das populações. A remodelação dessas novas formas de percepção das artes, e principalmente, as novas formas de escuta que dentro do contexto da contemporaneidade, assimilou estilos e gêneros musicais circunscritos numa recepção às produções musicais que prezam pela circulação e repetição de determinados gêneros musicais. Essa remodelação, porém, ocorreu de forma gradual e numa complexa rede de relações que se criam e se desfazem, não sem antes causar em muitos indivíduos, estranhamento e rejeição ao que se renova. Reflexos de uma sociedade que se vê, de repente, num caldeirão de novidades e rápidas transformações em sua estrutura cultural, interferindo no cotidiano e nas práticas sociais dos indivíduos.

Uma crônica publicado no Jornal A Gazeta, em 2(?)/11/1938[57], assinada por Osmar R. da Silva, ilustra de forma bastante interessante, a valorização das músicas eruditas, e do sentimento que elas despertam, em detrimento a outra, principalmente as denominadas populares. Mesmo longa, mas faz-se necessária sua transcrição:

> Faz tempo. Eu trabalhava na redação de um jornal em que o crítico musical era também redator político, o cronista social, o diretor da seção esportiva e, muitas vezes , o revisor. Um tarde o diretor me chamou. Escute isso. E leu, com ênfase, a critica de um concerto musical que fora realizado na véspera. Escutei com atenção. Lembro-me ainda de uma frase: << a musica é um balsamo para a vida>>. <<Balsamo... alma... Confesso que não fiquei acreditando muito, mas ao final pronunciei três ou quatro palavras elogiosas à critica. Que diabo, tratava-se do diretor do jornal. Ontem, voltei a lembrar me da frase. Fui no Jardim Oliveira Belo. A <<Amor a Arte>> tocava em redor do coreto o povo fazia circulo. Meti me no meio do povo e fiquei escutando também. Tocavam uma valsa lenta, muito triste. Os instrumentos brilhavam. O maestro fazia movimentos suaves com a batuta. Os músicos botavam sentimentalismo no sopro. A minha esquerda, uma senhora gorda, apoiada no braço do senhor seu marido, fechava os olhos de quando em vez, e transportava-se, certamente, a outro mundo, vivia uma outra vida. Um marinheiro, com as mãos unidas às costas, jogava o corpo para a frente, depois pra traz, lentamente, acompanhando a cadência da valsa. Alguns soldados. Um crioulo parecia esquecido do charuto que fumegava entre os dedos. Um senhor de óculos foi chamado para dar explicações sobre a musica a um outro senhor sem óculos. E aquilo lá adiante? Um velhinho em carne e osso ou a estatua de um velhinho? Era um velhinho, mas a imobilidade era de estátua. Havia um pequeno mundo de paz e de silêncio em torno do coreto. Soldados, marinheiros e policiais. Senhores, senhoras e senhoritas. Brancos, pretos e mulatos. Mulatos quasi brancos. Brancos quase Mulatos. Todos enlevados pela musica, os olhos pregados no coreto todo iluminado. Um pequenho mundo

[57] Parte da data encontrava-se rasurada, impossibilitando sua leitura. Trata-se de um recorte de jornal, colado no caderno que continha a lista de presença dos músicos da Sociedade Musical Amor à Arte.

> cercado por uma valsa lenta. Quasi um sonho. Esquecido dos graves problemas de fim de mês. Esquecido da própria vida e, por isso mesmo, feliz. Ambicionando que a valsa continuasse, a musica continuasse. Até quando? Ninguém sabia. Mas que continuasse. De repente, ninguém queria, mas a música parou. Um ó de pesar no pequeno mundo. Palmas. O maestro tirou o gorro agradecido. Os músicos sorriam, satisfeitos. Todos voltaram à realidade. Tudo mudou num momento. As fisionomias se modificaram. Tristeza geral. Mal estar geral.
> Cada um se viu diante de suas dificuldades, esbarrando cara a cara com a vida. Tive vontade de gritar: - Maestro, outra valsa lenta! Era tarde, porém. Um **samba** [grifo meu] tirou-me aquela vontade lírica. Saí lembrando-me do diretor do jornal. A frase, que serve bem para definição de álbum de colegial, exprime uma grande verdade. A música é um balsamo para a vida. (...) Ontem me certifiquei que o mundo precisa de valsas lentas.

As crônicas, além de nos situar nos ambientes das apresentações musicais ao ar livre, que eram bastante comuns na cidade até meados do século XX[58], fornecendo até dados sobre o repertório e expectadores, também nos sugere que a música, em especial o gênero *valsa*, tem o poder de congregar a diversidade social, cultural e também étnica. Gêneros como o samba, citado na crônica, por sua vez, vai de encontro com as perspectivas proporcionadas pela valsa, despertando os expectadores das boas sensações provocadas pela melodia de andamento lento e confortante.

Mesmo sob protestos velados, como este, o samba, assim como alguns outros gêneros populares, ganha espaço, devido a sua assimilação por parte da indústria fonográfica, pelo advento das canções gravadas, tornando-se, nas palavras de Heloísa Valente (2003), uma canção das mídias. A circulação de produtos culturais, nesse caso, torna-se mais intensa, percebendo inclusive, ao contrário do que o senso comum poderia pensar, ainda nas primeiras décadas do século XX as novidades e informações sobre as tendências musicais, principalmente aquelas que vinham do Rio de Janeiro, chegavam com relativa rapidez nas demais capitais do Brasil. Sendo assim, sucessos como o já citado “Fala meu Louro”, de Sinhô[59], faziam parte do repertório das bandas musicais de Florianópolis, como foi encontrada na sede da Sociedade Musical Amor a Arte. A grafia da partitura sugere que a mesma foi transcrita até em meados da década de 1930, sendo que a composição data de 1920, e de acordo com o Dicionário *Online* Cravo Albin da

[58] Os detalhes sobre as retretas serão vistos no capítulo seguinte.
[59] Compositor e instrumentista carioca.

Música Popular Brasileira[60], trata-se de uma marcha, e não um samba, como se encontra grafado na capa da partitura, que faz parte do acervo da referida banda de música.

Outra canção, cuja partitura também faz parte do acervo da banda da Sociedade Amor a Arte, intitulada Flor de Limão[61], sem identificação de autor e data, mas com características de transcrição similares as encontradas nas primeiras décadas do século XX, possui uma informação peculiar, em duas partituras destinadas, respectivamente, para dois instrumentos diferentes. Ao lado do título, encontra-se referência ao seu gênero musical (o que é habitual em partituras musicais): trata-se de um samba. Há um risco, porém, em cima da palavra, sugerindo que se desconsidere a informação colocada, sobrepondo à palavra "samba", a palavra "marcha". Curiosamente, únicas partituras com essa informação, são as destinadas para os instrumentos clarinete e requinta[62], instrumentos que não costumam determinar o ritmo, ou melhor, a pulsação da música, pois geralmente lhes são delegadas as melodias ou contracantos (e muitas vezes os solos), sendo que estes muitas vezes podem ser executados sob diversos ritmos. Os instrumentos que geralmente determinam o ritmo são os instrumentos de percussão, sobretudo a bateria, ou ainda instrumentos de corda como violão e contrabaixo acústico ou elétrico.

Estas informações, que poderiam se tratar de uma simples correção, parecem ter um dimensão mais significante quando pensamos justamente nesse processo de definição dos gêneros musicais, que tem no samba um dos exemplos mais significativos.

A atuação das bandas no entretenimento das populações da cidade já vem de longa data. No século XIX periódicos locais notificavam vários eventos com a participação das sociedades musicais. Eram registrados as participações em desfiles, eventos religiosos, enterros, solenidades, espetáculos teatrais, bailes e carnavais. Já nesse período, eram noticiadas as retretas nas praças e ruas da cidade [63].

---

[60] http://www.dicionariompb.com.br/sinho/biografia. Acesso em 13/11/2010.
[61] Ver anexo nº 16
[62] Clarinete é um instrumento de sopro, composto por um tubo de madeira, boquilha e palheta. O som é provocado a partir da vibração do sopro na palheta. A requinta é um instrumento pertencente à família do clarinete. Normalmente, nas orquestras ou bandas de música, é delegado ao clarinete a execução das melodias principais das peças ou canções, podendo também constituir bases harmônicas em determinados compassos.
[63] Para maiores informações sobre a atuação das bandas civis e militares em Desterro no século XIX, ver trabalho de conclusão de curso de Débora Nunes Pires (2008).

As retretas continuaram sendo noticiadas e prestigiadas pela população local, nas primeiras décadas do século XX. Em 17 de dezembro de 1932, o jornal O Estado publicou uma nota sobre uma retreta realizada no dia anterior pela banda da Sociedade Musical Amor a Arte, no Jardim Oliveira Bello[64], elogiando a atuação do maestro e a execução de "trechos" de música, possivelmente referindo-se a trechos de composições eruditas. Mas não eram somente as peças eruditas que faziam parte do repertório das retretas. Há uma nota, no jornal O Estado, que foi publicada na mesma edição (citada anteriormente), convidando os leitores para uma retreta do 14º B.C. [65], que seria realizada no dia seguinte, listando, em seguida, o programa:

> 1ª Parte: - 1º) Marcha Militar <Brasil>, F. Cardoso, 2º) Pout-Pourri da Opera <Rigoleto>, G. Verdi, 3º) Grande Pout-Pourri da opereta <Casa das Três Meninas>, Schubert Berté, 4º) Fantasia da Opera <Mefistofele>, A. Boito, e 5º) Quarteto de <Damasio>, Damasio.
> 2ª Parte: - 1º) Marcha Canção <Sentido>, XXX, 2º) Valsa <Rosa, Rosa de Amor>, Paraguassú, 3º) Samba <Não vai Zangar>, G. Martins, 4º)Fox-Trot <No Altar do Meu Coração>, E. Cardoso, 5º) Tango Argentino <Bem Querer>, Domeriete e 6º) Dobrado <Fluminense>, Nascimento.

Nota-se neste programa, a variedade das composições escolhidas para execução, pois havia execução de peças do repertório de concerto, e músicas populares, como o Samba *Não vai Zangar*. Há registro dessa gravação cujo nome do compositor autor está anunciado como João Martins[66], gravado por Carmen Miranda em 1932. Em 22 de fevereiro de 1933, O Estado publicou o programa de outra retreta, constando, no repertório, além de valsas, óperas e dobrados, os sambas *Ai que dor*, de Heitor dos Prazeres e *Arrasta o Chanfalho ahí*, de O. Vasque[67]. Essa variedade de gêneros no repertório não parece ser uma especificidade da Banda do 14º B.C. Em 12 de junho de

---

[64] Jardim existente no interior da Praça XV de Novembro, em Florianópolis.

[65] Não foram encontradas maiores informações sobre esta banda, mas trata-se da banda do 14º Batalhão de Caçadores, corporação militar ligada ao Exército Brasileiro, unidade antecessora do 63º Batalhão de infantaria, com sede no bairro Estreito, parte continental de Florianópolis. Uma referência a esta banda foi encontrada no Histórico do Centro Espírita Amor e Humildade do Apóstolo, Entidade da Federação Espírita Catarinense fundada em 1910. Registra-se a participação da Banda do 14ºB.C. na inauguração da sede própria da entidade, ocorrida em 20 de janeiro de 1922. Fonte: http://nycebrum-lagoa.spaces.live.com/blog/cns!19A9E0FB7EE8A182!5667.entry?sa=478282169

[66] É possível que tenha ocorrido um erro de grafia ao registrar o nome do compositor, já que no jornal consta como G. Martins e não J. Martins. Sendo assim, trata-se de um samba canção, conforme notificado no *site* http://aochiadobrasileiro.webs.com, onde há uma listagem de gravações raras de Carmem Miranda, informando também os nomes dos compositores e o gênero.

[67] Ai que dor é composição lançada em 1932 pelo músico da banda da Guarda Nacional e sambista Heitor dos Prazeres. É considerado um dos "bambas" do Estácio – escola de samba carioca, cujo grupo de sambistas são conhecidos e respeitados pelas comunidades do samba. Sobre o samba "Arrasta o Chanfalho ahí", não foram encontradas maiores informações.

1937, o jornal A Gazeta publicou o repertório de uma retreta que seria realizada pela banda da Força Pública[68] (atual Policia Militar do Estado de Santa Catarina). Dentro desse repertório, havia peças de Carlos Gomes (*Invocazione* e Final 3 de *Il Guarany*), um dobrado[69] chamado América, de Heráclito Ribeiro, e dois sambas, um deles intitulado *Acorda Escola de Samba*, de autoria de Benedito Lacerda e Herivelton Martins[70], e *Mangueira*, de H. Pepe e Alcebíades Barcelos[71]. A data de lançamento ou gravação do samba em comparação com a data das apresentações aqui analisadas sugere que as bandas de Florianópolis procuravam reproduzir as canções populares de sucesso da época. Nos meses de janeiro e fevereiro de 1933, por exemplo, encontra-se em quase todos as edições do final de semana, referências às retretas da banda da Força Pública e do 14 B. C., que eram anunciadas no jornal O Estado, em notas curtas, sem especificar o repertório.

A variedade no repertório sugere além da versatilidade conferida aos músicos, uma forma de atender as expectativas da maioria da população, que nesse período, começava a se acostumar com o acesso com as transmissões radiofônicas, às canções gravadas e às canções do cinema – musica de divertimento, sem contar com eventos artísticos que se tornavam mais acessíveis – como, por exemplo – a apresentação de grupos musicais e orquestras em salas de cinema, muitas vezes, após a apresentação de um filme[72]. O contato dessas unidades com a capital nacional e com outras cidades são

---

[68] A Banda da Força Pública, atual Banda da Polícia Militar, pertencia à corporação da Força Pública do Estado de Santa Catarina. Em 1935 foi elaborado uma espécie de compêndio em comemoração aos 100 anos de atuação da Força Pública, onde uma vasta pesquisa sobre a sua formação foi registrados. Há um capítulo sobre a Banda, contendo um histórico detalhado e ilustrações.

[69] Dobrados são composições musicais de cunho militar, de cadência rápida, utilizado principalmente para de marcar a marcha das corporações militares brasileiras em desfiles. Normalmente são compostas por compassos binários (marcação de dois tempos) e o nome deriva, provavelmente, pela denominação dada a um determinado tipo de marcação do passo, nos desfiles: o passo-dobrado (MINISTÉRIO DA DEFESA, 2009: 1). Em Santa Catarina, destaque para o maestro João Rosa Junior, que compôs o dobrado "Dae a César o que é de César", em 1916. Para maiores informações sobre o maestro João Rosa Junior e sua obra, consultar a pesquisa de Fábio Garcia (2007), sobre a trajetória de alguns intelectuais negros catarinenses no início do século XX.

[70] Benedito Lacerda, flautista e compositor, e Herivelton Martins, cantor e compositor, ambos residentes no Rio de Janeiro compuseram várias canções entre as décadas de 30 e 50, entre elas Ai Morena e A Lapa.

[71] Pelo título do samba e seus autores, deve-se tratar do samba de Kid Pepe e Bide, lançado em 1936. Conhecido como Bide, Alcebíades Barcelos era instrumentista e compositor fluminense, sendo parceiros de vários outros sambistas da primeira metade do século XX, entre eles, Ismael Silva, Marçal e Cartola. O nome do outro compositor, apontado no jornal como H. Pepe, parece se tratar de Kid Pepe, que foi parceiro de bidê na composição de alguns sambas.

[72] Como nos informa a nota já citada, no jornal O Estado de 2 de junho de 1932, sobre a vinda do Grupo Ases do Samba, de Noel Rosa. Neste anúncio, havia a informação de que o evento ocorreria no Cine Glória, e que antes da apresentação do grupo musical, seria apresentado um filme, intitulado *Ruas da*

evidentemente, constantes, principalmente pelas exigências profissionais[73], o que permite, também, o acesso ao universo artístico e cultural que provém da capital e das cidades na qual estão sediadas.

Sendo assim, não vejo melhor exemplo para ilustrar essa transição, do que a versatilidade dos músicos das sociedades musicais e bandas militares que compunham o cenário artístico de Florianópolis entre as décadas de 30 e 40. Como exemplos, cito duas delas: a Sociedade Musical Amor à Arte e a Banda da Força Pública, cujos referenciais históricos já foram citados anteriormente. Periódicos anunciam que a Banda Amor a Arte participava ativamente do cenário cultural da cidade. Em 12 de outubro de 1932, o jornal O Estado publicou um artigo em homenagem pelo aniversário da Sociedade Musical Amor à Arte. Nesse artigo, o jornalista A. Souza, faz uma referência à fundação da sociedade, que se realizou em 12 de outubro de 1897 e da indiferença de muitas pessoas às artes musicais, que acabam por dificultar a manutenção e conservação da sua banda de música. Em 15 de outubro de 1932 o Jornal O Estado publica uma pequena nota anunciando uma retreta que a Banda Amor a Arte realizaria, "novamente[74]", no Jardim Oliveira Bello. Um artigo publicado no jornal A Gazeta, em 26 de março de 1935, ilustra satisfatoriamente a presença desta banda nas atividades culturais da cidade. Nele, o colunista (não identificado), informa que, durante uma visita à sede da sociedade, os músicos "estavam em preparo na estante diversas marchas de procissão", por tratar-se das proximidades da Procissão do Senhor dos Passos, evento religioso tradicional na cidade, promovido anualmente pela Irmandade do Senhor dos Passos. Em 11 de outubro de 1939, o presidente da referida sociedade convida os sócios para participarem da posse da nova diretoria, justificando que não haveria "como de costume", uma festa, mas que em "momento oportuno" haveria uma apresentação da banda no Jardim Oliveira Belo[75]. Neste mesmo ano, mais precisamente em 27 de julho, em ofício enviado para o interventor Nereu Ramos, a sociedade coloca sua banda à disposição da interventoria para homenagear com música, a chegada do presidente da nação, Getúlio Vargas. Em 1947, um relatório emitido pela diretoria da sociedade, por ocasião do seu 50º aniversário, informa que a banda executou, naquele ano, doze

---

Cidade, com o ator hollywoodiano Gary Cooper, bastante conhecido no meio cinematográfico pela carreira exercida entre as décadas de 20 a 60, quando faleceu, em 1961.

[73] Pois estão subordinadas às suas matrizes, como é o caso da Marinha e do Exército, ligadas ao Ministério das Forças Armadas.

[74] O anúncio pressupõe que pelo menos outra retreta deve ter sido divulgada nesse mesmo período.

[75] Jardim situado na Praça XV de Novembro, no centro de Florianópolis.

“tocatas”, sendo uma gratuita, que era a apresentação na Procissão do Senhor dos Passos. Há também referência a presença da Banda Amor à Arte nos festejos carnavalescos, cujos detalhes veremos mais adiante.

Essas informações demonstram a versatilidade dos músicos e da participação da banda da Sociedade Amor a Arte em vários setores da vida cultural da cidade, seja em participações em eventos diversos, elaborando repertórios específicos para cada ocasião. E é por isso que, de certa forma, essa sociedade também acabou contribuído para a divulgação dos gêneros musicais populares como o samba, para a maioria da população, principalmente em eventos com franca participação. Quanto à Banda da Força Pública, em documento publicado em 1935[76], havia, além da banda principal, uma *Jazz Band*.

No caso das jazz bands, notamos em alguns documentos[77] alguns aspectos referentes à diversidade étnica e possivelmente social, assim como a instrumentação utilizada. As influências dos grupos de jazz-bands norte americanas são notadas pelo uso do saxofone, popularizados pelos músicos populares da região sul dos Estados Unidos no início do século XX. Nos jornais, porém, não foram encontradas referências específicas a *Jazz Band* da Força Pública: nos anúncios analisados, há referências somente à banda. Jazz Band é a denominação que ficou popularizada no Brasil, como sendo um conjunto musical sem regência, compostos por músicos instrumentistas de cordas, percussão e metais, estes últimos geralmente executando os solos (parte melódica principal da música) ou acompanhamentos. Em alguns casos, como, por exemplo o caso da Jazz Band Espia Só, de Porto Alegre, de acordo com Hardy Vedana (1987), conjuntos musicais que se chamavam regionais, passaram a se chamar Jazz Bands. Assim como as Big Bands (grupos também associados ao jazz, porém com quantidade ligeiramente maior de músicos e instrumentos, principalmente de sopro) são originários dos EUA, esses conjuntos tinham como repertório básico, composições populares como Jazz, Fox-trot, e no caso dos grupos brasileiros, composições de choro e samba, seguindo uma linha mais orquestrada, com arranjos elaborados especificamente para explorar os instrumentos que compunham os conjuntos, mais especificamente, os instrumentos de sopro (saxofones, trompetes e trombones; clarinetes e flautas em exemplos mais raros).

---

[76] Trata-se da publicação comemorativa dos 100 anos da corporação, citada anteriormente.

[77] Como, por exemplo, uma fotografia da Jazz Band da Força Pública, inserida no anexo 9 desta dissertação.

A popularidade desses grupos pressupõe que muitos sambas, assim como outras canções brasileiras, acabavam tendo seus arranjos adaptados ou criados a partir do uso desses instrumentos característicos de grupos como jazz bands: saxofones, trompetes e trombones, entre outros instrumentos de sopro, cujo arranjo musical acabava modificando o tipo de samba que era composto, por exemplo, nos terreiros ou nas comunidades rurais, que se utilizavam basicamente de instrumentos de percussão e cordas. Segundo Muniz Sodré (1998: 40), esse processo faz parte das transformações que o samba sofreu quando deixou de ser folclórico para se configurar como música popular urbana:

> a música, dita "folclórica" (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais), transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por um *autor* (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano. Como a música popular, o samba perdia algumas de suas características morfológicas (o improviso da estrofe musical, etc.), dissociava-se da dança: submetia-se a adaptação dos **instrumentos** [grifo meu] - mas mantinha a sincopa. Permanecia, portanto, com suas características de feitio (melódico e rítmico).

Em periódicos foram encontradas muitas referências a atuação da banda da Força Pública. As retretas e participações em festas foram anunciadas com certa freqüência principalmente na década de 1930. As tradicionais retretas, no entanto, parecem ter perdido espaço na década de 40. É o que nos informa um artigo, publicado no jornal Diário da Tarde, em 23 de março de 1948:

> A retreta da Banda da Força Policial
> Toda a Florianópolis, domingo ultimo à noite, matou as saudades das belas retretas da nossa melhor música, conjunto, admirável, harmônico e simpático, que é a banda musical da Força Policial do Estado. E quantas gerações já se passaram, que acostumadas a encher as olças de boa música, viviam a curtir saudades daquelas harmoniosas tocatas! Sei lá quantas... foi preciso que a Força Policial ganhasse novo comandante, para termos o prazer de ouvir a banda musical daquela garbosa corporação, restabelecendo seus magníficos serões de arte. É que o Sr. Cel. João Cândido Alves Marinho, sabe sentir essa falta como nós outros, daí, vir ao encontro daquilo que o povo reclamava. O nosso jardim, depois de ter passado por uma reforma radical ali se construindo não só o orquidário como também a vistosa Pergola, ganhou, como complemento daqueles melhoramentos o respectivo Corêto, também ao mesmo estilo que, diga-se de passagem – devia ser mais alto e ter a respectiva cúpola, para o som não se perder no vácuo e haver harmonia completa com a ajuda da acústica. O programa executado foi explêndido, satisfazendo a todos as assistentes de alegria e saudades; alegria pelo restabelecimento da bôa música e saudades, para todos nós e os velhos músicos para ali atraídos, afim de matá-las. Estamos certos por isso de parabéns pelo

> restabelecimento das atraentes retretas da banda musical da Corporação sob seu comando.

A Banda da Força Pública, em 1930, contava com 47 músicos[78], incluindo o regente. Compostas por soldados da corporação e sendo um dos meios de ascensão social e econômica de alguns afrodescendentes[79], sua situação não parecia ser uma das mais confortáveis, em termos de benefícios pelo menos até em meados da década de 40. Em 15 de outubro de 1946, um ofício, enviado pela Associação Beneficente dos Músicos Militares[80], ao interventor federal de Santa Catarina, Udo Deeke[81], nos dá uma idéia da situação dos músicos da Força Pública:

> Considerando que, as Polícias Militares nos demais Estados, consentâneas no citado Decreto Lei, já promoveu a sargentos os músicos dessas corporações;
> Considerando que, pelo decreto Lei nº 8.442 de 26 de dezembro de 1945, foram promovidos para todos os efeitos a sargentos, os músicos das forças armadas do Brasil;
> Considerando finalmente que, a Força Pública do Estado de Santa Catarina, de gloriosa tradição, é a única Corporação no Brasil, cujos músicos permanecem na situação de soldados, por conseguinte, em plano inferior aos seus colegas e demais Polícias Militares;
> Apela para o elevado espírito de justiça, de que é possuidor V.Excia. [?] de que sejam contemplados com as vantagens de que trata o Decreto acima referido.

Não foram encontradas referências ao que ocorreu a partir desse ofício. Mas é possível que a situação desfavorável em que se encontravam os músicos da Força Pública, até o momento deste ofício, fosse um dos fatores que os impulsionaram a seguir caminhos profissionais paralelos, tocando em outros conjuntos musicais ou até mesmo exercendo outras atividades profissionais.

---

[78] Informações retiradas do Almanaque da Força Pública, edição de 1930, cujo exemplar se encontra na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

[79] Observa-se em registros fotográficos do período, principalmente os publicados nos almanaques e na publicação comemorativa da Força Pública, que muitos músicos eram de origem africana, inclusive o regente. Também em outras áreas alguns deles se destacavam, como por exemplo, o Tenente Farmacêutico Ildefonso Juvenal (1894 – 1965), intelectual que também atuava como escritor e dramaturgo (GARCIA, 2009)

[80] Instituição sem fins lucrativos sediada no Rio de Janeiro. Não foram encontradas informações mais detalhadas sobre esta instituição.

[81] No ofício há um erro de grafia, com relação ao sobrenome do interventor. Udo Deeke (e não Duke, como consta no ofício), assumiu a interventoria federal em Santa Catarina, em 05 de fevereiro de 1946, permanecendo até 26 de março de 1947. Informações retiradas do site oficial do Governo do Estado de Santa Catarina: http://www.sc.gov.br.

O trânsito de muitas dessas pessoas, entre diversos ambientes sociais da população florianopolitana, criou uma rede onde o cruzamento de informações e relacionamentos, permitiu à cultura do samba e da música popular, em geral, sua ascensão. É sabido que esses novos olhares às composições de samba também foram favorecidos pelo próprio processo de elevação do samba à categoria de música nacional, que se configurou no Rio de Janeiro, cujo histórico foi brevemente discutido na introdução.

É notório, inclusive em notas jornalísticas, divulgando a apresentação de artistas, o discurso nacionalista através da valorização do samba, como mostra uma nota publicada em 14 de abril de 1937: "Portadora de voz clara e bôa; irradiando simpatia e graça, Marina Reis sabe modular, perfeitamente, o samba, executando com êxito a gostosa **música nacional** [grifo meu]" (O ESTADO, 1937: 6). A data sugere que a preocupação em divulgar o samba vai além dos eventos restritos a um período do ano, onde percebemos, pelo menos a partir dos periódicos encontrados, maior destaque ao samba, como é o carnaval. Mas, de qualquer forma é no carnaval que iremos encontrar maiores referências sobre o samba na capital.

Estes apontamentos nos fazem pensar na função do samba entre essas comunidades. O samba acabou adquirindo um caráter de "música de divertimento", talvez sem uma preocupação estética ou performática, tão caras aos repertórios de concerto e a atuação das orquestras, por exemplo. Sendo assim, encontramos o samba e suas vertentes nos espaços de lazer e divertimentos da cidade, como os bares e restaurantes, entre outros do gênero. São locais que se tornaram notórios ambientes onde, muitas vezes, populações de diversas situações sociais se encontravam, proporcionando uma pluralidade de relações e, através dela, a circulação de manifestações culturais provenientes dessa diversidade de sujeitos.

O Miramar, que foi demolido na década de 1970, foi um importante ponto de encontro da sociedade florianopolitana no século XX. Sua inauguração como um dos principais pontos de acesso à ilha, ainda no século XIX, culminou na aquisição de um sentido simbólico que ia além de um mero ponto de passagem e transporte de passageiros. O local, após a inauguração de um bar dentro do seu espaço, permitiu ao Miramar, um outro sentido à sua existência. Era agora um local de encontro, de lazer e criação de laços sociais e afetivos, caracterizados pelos seus próprios freqüentadores como um local onde se encontravam sujeitos e todos os tipos. As lembranças do local,

reunidas no documentário "Miramar, um olhar para o mundo" (Dirigido por Marcos Martins e Ricardo Weschenfelder, 2002), demonstram a importância do local também para os músicos e amantes da música popular, e mais especificamente, o samba (aqui mais uma vez associado ao carnaval). Como recorda o senhor Guerino Carminatti:

> O Vicente Celestino[82], aquele cantor grande, né, entrava pra fazer seus espetáculos, no Teatro Álvaro de Carvalho, ele acabava o espetáculo dele, ele já tinha falado com o canoeiro, que o canoeiro ia com a canoa dele ali, lá pela meia noite, quando acabava o espetáculo dele (...), aí ele fazia sua serenata, aquela noite bonita de luar...

Já Aves-vous salienta que, no Miramar, "o cara ia, chegava e podia escutar valsa, escutar um samba-canção", inclusive com maior liberdade, já que, na sequência, Aves-vous informa que "o Miramar deixava à vontade" os cantores, boêmios e seresteiros que, em outros bares, nem sempre podiam cantar de forma mais exarcebada.

Sem perder a sua função de ser um local de transporte de passageiros e cargas, o Miramar congregava também boêmios de outras localidades, como o Ribeirão da Ilha. Conforme informações do seu Vadinho, também colhidas para o documentário, suas lembranças se voltam para o tempo em que tocou "muito violãozinho" no entorno do Miramar[83]. Dessa forma, o Miramar, de acordo com o historiador Paulino Cardoso[84], "é fundamental enquanto um grande espaço de sociabilidade, num momento em que foi maturado o samba urbano de Florianópolis", pois "cada vez mais, as pessoas foram ganhando as ruas da cidade, seja nos espaços de boemia, seja no carnaval".

Mas não era só o Miramar que concentrava a população boêmia, bem como sambistas e seresteiros da cidade. As próprias ruas da cidade eram, muitas vezes, palcos desses artistas anônimos. Em outro documentário, dirigido por Marina Moros, no início da década de 2000[85], percebemos que havia uma considerável a circulação desses

---

[82] Vicente Celestino (1894-1968) foi um cantor carioca, conhecido por seu romantismo exarcebado, refletidos na forma como interpretava suas canções, principalmente entre as décadas de 1930 e 1940. Uma das canções mais famosas de Vicente Celestino foi "O Ébrio", gravada em 1936. Não foram encontradas maiores referências sobre a vinda deste cantor para Florianópolis, impossibilitando, pois, a periodização do fato elucidado por Sr. Guerino.

[83] Não há precisão de datas mas, em se tratando do Miramar como meio de transporte de comunidades mais afastadas do centro da cidade, os relatos deste documentário giram em torno de lembranças das décadas de 1930 a 1970, que é quando o Miramar foi demolido, para ampliar as estradas de acesso ao centro de Florianópolis. Devido a atividade pesqueira, muito destes pescadores, como é o caso do Sr. Vadinho, levavam suas mercadorias até o centro através do barco, sendo o Miramar um ponto de chegada e também de uma pausa para o lazer.

[84] Também em depoimento prestado para o documentário sobre o Miramar.

[85] Intitulado Ah, essa ilha... já foi boêmia também (2001)

músicos pelas ruas e comunidades da ilha, recordadas pelo músico conhecido como Seu Maneca, possivelmente entre os anos 1930 e 1940:

> Carro naquele tempo era difícil, né, então a gente saia a pé mesmo (...). Saco dos Limões, a gente ia né, Coqueiros, Costeira, ate mesmo no interior naquele tempo né. Ingleses, Canasvieiras, a gente percorria praticamente toda a ilha, Pântano do Sul, fiz muita serenata no Pântano do Sul, era muito gostoso... tempo da luz de querosene né... cantava numa casa, pediam pra ir pra outra, era quase como um terno de reis, né. As pessoas gostavam porque naquele tempo não existia mesmo a eletricidade não existia ainda os aparelhos de som né, a musica vinha mesmo era da seresta[86].

Sobre o repertório, quem nos informa é o Sr. Léo do Violão, no mesmo documentário: "A música de seresta era assim, tipo, de Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Francisco Alves, Francisco Petrônio". Morador do Maciço do Morro da Cruz, na região central de Florianópolis, o sr. Léo ainda salienta que "reunidos com outros companheiros aqui no morro, a gente transitava pelo morro, tocando pra cima e pra baixo, uns cantando, outros tocando pandeiro e eu tocando violão".

Os seresteiros, ou a "turma do sereno", como define a Sra. Preta Severo[87], eram também os compositores de algumas canções entoadas pelos bares e ruas da cidade. A Sra. Preta, enfatiza que muitas das canções executadas eram de autoria dos próprios seresteiros, mas que, por não ter condições de divulgar (e nesse caso, também no sentido de registrar), acabaram ficando somente na memória dessas pessoas.

Lugares como o Miramar se tornavam ainda mais significativos para as manifestações culturais do samba, em épocas como o carnaval. Nestes festejos, a cultura do samba se torna mais evidente, divulgada amplamente pela imprensa e mobilizando músicos e artistas para compor e cantar sambas para embalar a folia de Momo.

No contexto nacional, o carnaval do século XX se configurou com um dos meios mais significativos de difusão da cultura do samba.Em Florianópolis, diversas fontes fazem relações, diretas ou indiretas, do samba com o carnaval na cidade. Ainda que se tratem de culturas distintas, o carnaval e o samba estão indissociáveis no imaginário da nação. E é por estas e outra questões mais pontuais, como a quantidade significativa de fontes encontradas, que reservo um capítulo para o carnaval e para as composições de sambas e marchas destinadas para os festejos de Momo.

---

[86]Registradas no já citado documentário de Marina Moros.
[87] Em depoimento também colhido para o documentário de Marina Moros.

CAPÍTULO 3
PRÓDROMOS DO SAMBA: COMPOSITORES E MÚSICAS

Batucadas carnavalescas

O carnaval do início do século XX, em Florianópolis, ficou caracterizado através dos desfiles dos corsos no entorno da Praça XV de Novembro e da presença dos blocos carnavalescos e grandes sociedades. No repertório, *tangos*, *valsas*, *ragtimes* e *fox-trots*, as músicas populares de origem estrangeira[88] que também dominavam os salões das elites brasileiras principalmente nas duas primeiras décadas do referido século. Sobre a presença das populações mais pobres e das influências africanas nos festejos de Momo, as referências diretas são praticamente nulas, pelo menos nos registros impressos encontrados, porém algumas informações podem nos auxiliar a compreender o caminho percorrido por elas.

Thaís Colaço (1988) afirma que, pelas severas restrições dadas aos escravos, para participações nos folguedos carnavalescos do século XIX, conseqüentemente houve poucas ou praticamente nenhuma influência das culturas africanas no carnaval desterrense/florianopolitano. As restrições foram percebidas por Colaço, através das notas da imprensa; em consultas a outras bibliografias se percebe também que o código de posturas será fundamental para normatizar as diversões da sociedade (TRAMONTE, 1996: 75), principalmente em relação às manifestações das populações de origem africana na cidade. A descrição de alguns viajantes no século XIX nos informa que, aos escravos, eram dadas folgas no período natalino, que é quando lhes eram permitidos fazer suas festas e ritos (HARO, 1996). A ausência de informações sobre outros períodos do ano, e sobre outros festejos, pode ser explicada pelo fato que os viajantes que descreveram sobre a situação dos cativos e libertos na Ilha de santa Catarina[89] estiveram presentes entre os meses de novembro e fevereiro. O que podemos perceber, a partir dessas informações, é que, o fato da alta sociedade não permitir a presença de

---

[88] O tango, cuja origem é remontada à habanera, cuja história inicia-se com uma origem popular, por volta de 1910, sendo executada em cabarés e prostíbulos uruguaios e argentinos, sendo popularizada e elitizada décadas depois. A valsa é um ritmo popularizado nos salões europeus ainda no século XIX, cuja característica é a composição melódica disposta em compasso ternário (uma marcação de três tempos em cada compasso), e que tem Johann Strauss como seu mais notável compositor. O ragtime e o fox trot são danças de salão que acabaram denominando também seus respectivos gêneros musicais. São originários dos Estados Unidos, nos últimos anos do século XIX e popularizando-se já no início do século XX.

[89] Refiro-me aos viajantes cujos diários foram selecionados na publicação organizada por Haro (1996).

seus subordinados às festas, não é uma característica particular da sociedade catarinense[90]. Portanto, o fato de justificar que não houve uma influência das manifestações culturais africanas no carnaval de Florianopólis, pelo menos até o início do século XX pode limitar, reduzir a presença das manifestações populares em determinados eventos.

Obviamente, tratando-se de pesquisas cujo recorte temporal remete há pelo menos 100 anos, as fontes acabam se limitando a documentos escritos e impressos, sendo muita sorte encontrar algum documento manifestado por indivíduos das camadas populares, pela própria situação econômica em que se encontra. Além disso, deve-se levar em conta que, os arquivos e bibliotecas também possuem suas políticas e normativas para a constituição de seu acervo, que corresponde diretamente ao contexto social em que se encontra. A grosso modo, diria que a seleção de documentos e bibliografias pode estar diretamente relacionadas aos interesses da instituição que a conserva.

Por isso a falta de fontes que nos propiciem informações mais consistentes, de como essas populações conduziam suas manifestações culturais e até que ponto, mesmo, elas se mantiveram "longe" dos salões das elites, entre o final do século XIX e início do século XX, realmente dificulta a produção de uma interpretação de determinadas manifestações culturais e de sua efetiva participação na constituição de uma cultura (ou culturas) florianopolitana(s). Mas ainda creio ser perigoso omitir, invisibilizar ou reduzir sua importância na constituição social e principalmente cultural dessas populações somente por não possuir informações documentais explícitas, já que, conforme já percebemos através da historiografia contemporânea, que através de leitura minuciosa e atenta a uma fonte aparentemente pouco informativa, podem-se extrair argumentos suficientemente consistentes para perceber, por exemplo, a presença e as experiências de indivíduos, grupos ou sociedades cuja história fica respaldada apenas por breves informações documentais ou a fontes orais.

Há, por exemplo, uma informação curiosa que nos permite perceber, a partir das normativas, hábitos praticados pelos populares nos folguedos de carnaval. Um edital publicado no jornal O Estado, em 10 de fevereiro de 1925, informa que

---

[90] No sul da Bahia, por exemplo, os escravos também eram proibidos de participarem dos festejos carnavalescos das elites (SANTOS 2010). No Rio de Janeiro também havia restrições na participação dos escravos em festas e folguedos (FERREIRA, 2005). Em outras sociedades também se encontram informações semelhantes, percebendo que esta era uma prática comum na sociedade escravista brasileira.

> De ordem do Sr. Desembargador Chefe de Polícia deste Estado o Delegado de Polícia, Oswaldo Haberbeck (...) durante os três dias de Carnaval (...), a Polícia prohíbe terminantemente: (...) 4) Cantar os Hymnos, Nacional, da Independência e da República, canções militares bem como os Hymnos estrangeiros (...) 8) Cantar versos ou modinhas obscenas que offendam a moral pública e bem assim desrespeito as famílias.

Essas proibições, entre outras lançadas pelo documento acima citado, dizem respeito à normatização dos comportamentos em público, cujo cuidado era redobrado em dias de carnaval. Documentos como estes, refletem uma forma de conduzir as manifestações culturais das populações que, semelhantes àquelas lançadas no século XIX, proibiam qualquer ato que pudesse prejudicar a moral das famílias elitizadas e que procuravam promover um modelo de sociedade civilizada, já contextualizadas no início deste capítulo. A proibição a execução dos Hymnos oficiais demonstra o lugar da nação na sociedade, seu caráter "sacro" – já que se trata de uma festa "profana" - e de seus símbolos na constituição de uma nacionalidade. As obscenidades das modinhas e dos versos carnavalescos vêm da do modo satírico que, desde longa data[91] caracterizam as festividades consideradas subversivas[92] – como o carnaval.

Quanto às características do carnaval florianopolitano das décadas de 30 e 40, percebe-se que, em meio aos desfiles dos corsos, das grandes sociedades e dos bailes, há um notável crescimento no número das organizações carnavalescas chamadas blocos. Os periódicos analisados entre janeiro a março, entre o final da década de 20 e final da década de 40, demonstram um crescimento no número de blocos, orquestras e bandas musicais. Nota-se que alguns aparecem em um determinado ano e no seguinte, não são mais citados. Já outros, parecem se tornar, ao longo dos anos, tradicionais nos festejos de momo.

Em 1931, por exemplo, há algumas referências aos bailes de clubes considerados tradicionais, como o Clube 12 de Agosto e Lyra Tennis Clube[93], enfatizando a escolha

---

[91] Desde a antiguidade os festejos carnavalescos, mesmo com diversos propósitos, tinham como características a busca pelo prazer e a transgressão de regras e condutas estabelecidas por cada sociedade.

[92] De acordo com Raquel Soilhet (1998) a repressão às praticas populares levavam as populações mais pobres a subversão das normativas impostas, sobretudo no período da chamada *Belle Époque* (final do século XIX e início do século XX), promovendo tensões entre as relações sociais desses grupos e a resistência, de maneira irônica e jocosa, através as artes – música e performances, em festas populares como o carnaval.

[93] O Clube 12 de Agosto foi fundado em 1872. Já o Lyra Tennis Clube foi fundado em 07 de outubro de 1926.

da *rainha do carnaval* e a animação dos bailes[94]. Em 14 de fevereiro do mesmo ano, o Jornal O Estado publica uma nota sobre um bloco chamado *Figueira*, porém referências ao mesmo não foram encontradas em outros anos. Nesta e em outras datas há referências o bloco *Mocotó vem Abaixo*, cujas informações sobre sua organização também foram noticiadas por mais alguns anos. Ainda em 1931 uma nota sobre sua apresentação mereceu elogios pela "sua ordem e boas músicas" (O ESTADO, 1931: 6). Também houve um baile no clube 5 de Novembro, localizado no Estreito, onde houve um concurso para eleger o melhor bloco. Apresentaram-se seis blocos, no total.

Já em 1933 os bailes continuam sendo noticiados, porém há certo crescimento no espaço dados aos blocos, pelo menos na imprensa. Noticiaram a presença de blocos como o *Virando a Estopa*, que, de acordo com uma nota publicada em 15 de fevereiro do mesmo ano, estava saindo às ruas pela primeira vez. No mesmo período foram noticiados também o surgimento de novos blocos, como o chamado *Bloco Inédito*, composto por "figuras de destaque na sociedade local" e que seriam destaques no carnaval daquele ano, pelos "coros, marchas e sambas modernos que desde já se estão ensaiando", acompanhados pela "Jazz Band 'Jurity'" (O ESTADO, 1933: 6). Nota-se que a palavra samba, enquanto gênero musical, já é noticiada e associada aos ritmos carnavalescos, no início da década 30.

Os blocos, ou mais especificamente, os grupos musicais que os acompanham, seriam um dos maiores divulgadores do samba na cidade, que também se faz presente em outras artes e entretenimentos locais. Como nos informa o jornal O Estado de 21 de fevereiro de 1933, o (Cine) Imperial promoveria, naquela noite, a chamada *Noite do Samba*, que se tratava de um espetáculo musical composto pela exibição de um filme de gênero comédia, intitulado *Fantasma em crise*, e nos palcos, uma *orchestra* que executaria, na primeira parte, peças do repertório erudito, e na segunda parte, músicas do repertório carnavalesco de autores **conterrâneos** [grifo meu]. O espetáculo seria finalizado com execuções de "lindas músicas novas do carnaval carioca". Em 23 de janeiro de 1935, o jornal A Gazeta publica uma nota sobre os preparativos de um bloco local, que retornava do Rio de Janeiro:

> Deverá chegar hoje, (...) em avião especial, a turma carnavalesca "Minha embaixada chegou", vinda da capital da república onde foi aprender com o malandro Carioca o rufar do tamborim e o verdadeiro rythmo do samba, para dar mais brilho ao carnaval de 1935, em Florianópolis".

[94] Jornal O Estado, diversas datas de fevereiro de 1931.

A preocupação em "aprender o rufar do tamborim e o verdadeiro ritmo do samba" já demonstra as nítidas influências do samba carioca nas composições das músicas carnavalescas da cidade. A preocupação com uma fidelidade rítmica ao samba carioca o eleva, já nos primórdios da década de 30, a uma categoria de pólo irradiador da cultura do samba, exemplo que deve ser fielmente seguido por outras comunidades. O fato de não conhecer as origens dos participantes do referido bloco não permite uma maior reflexão sobre sua situação econômica e sua posição na sociedade. Pode ser um grupo pertencente à elite, que se permite ir e regressar da capital da república por via aérea (que não era um meio popular de transporte, sem dúvidas), ou um grupo que tem apoio dessas elites, da imprensa ou de instituições governamentais[95].

Com a divulgação dos sambas cariocas na cultura florianopolitana, torna-se relativamente fácil concluir que, de fato, nesta cidade, assim com em tantas outras, as influências da cultura carioca na composição sócio-cultural da população local se fez sem grandes mistérios, e sem dúvidas a posição central do Rio de Janeiro nas organizações políticas e econômicas do país é um dos principais fatores que a favorecem. Mas analisando mais aprofundadamente, entre uma nota jornalística ou outra, encontramos algumas particularidades notadas no carnaval da Ilha de Santa Catarina, assim como encontramos nos históricos dos festejos de Momo em outras localidades brasileiras. Aqui, percebemos, por exemplo, a presença dos Bois de Mamão organizados para se apresentar também no carnaval. No dia 22 de fevereiro de 1933, foi publicada a notícia, no jornal o Estado, de que novos blocos iriam sair na cidade, participando dos concursos destinados a eleger o melhor bloco. Também informam a presença dos blocos *Chupa mas não Engole*[96] e *Vai, mas não Garante a Volta* e, que reflete em seus nomes o teor humorístico de seus propósitos e de sua organização. O primeiro aparece também nos carnavais do ano seguinte. O segundo, que é composto por "profissionais do volante" (O ESTADO, 1934: 8) trouxe o boi de mamão para as folias de Momo, garantindo "música boa e coro afinadíssimo" .

A presença do Boi de Mamão nesses festejos, assim como nas manifestações culturais açorianas, em geral, não pode ser ignorada. Sua relação com o carnaval

---

[95] Como é o caso do bloco e sociedade Brinca quem Pode (cujas referências serão citadas mais adiante), que na década de 30 tinha apoio do interventor Nereu Ramos para a produção de seus eventos (M. MARIA, 1997: 204).

[96]Este bloco, 1936, transforma-se no Bando da Noite (A GAZETA, 1936: s. n.)

inclusive é lembrada por uma das personalidades conhecidas pelo meio carnavalesco da cidade, a Sra. Erotides Helena da Silva, conhecida popularmente como *Nega Tide*, cujas lembranças do período carnavalesco, já na década de 60, foram publicadas em jornal local:

> As apresentações de boi-de-mamão, antes do carnaval, eram um grande motivo para a população da cidade se reunir (...). Dois grupos rivais disputavam os convites dos políticos e pessoas influentes que contratavam o "boi" (...). O boi era aguardado com expectativa e muita discussão se fazia sobre quem estava melhor no momento (DIÁRIO CATARINENSE, 1996: 10).

As composições do boi de mamão, assim como outras manifestações da cultura florianopolitana, estão presentes no cotidiano das populações, e entre os músicos, como o senhor Gentil do Orocongo (já citado anteriormente), sua presença acaba influenciando suas composições e as formas de execução de instrumentos.

Outros blocos e cordões carnavalescos tiveram sua presença registrada nas páginas da imprensa local. No início da década de 30 surgiu nos noticiários o bloco *Mocotó vem abaixo*. O nome sugere concluir que neste bloco havia a participação de moradores do Morro do Mocotó[97] ou adjacências; esta informação se respalda pela informação que temos em uma publicação datada de 8 de fevereiro de 1936, onde anunciavam a apresentação da *Batucada da Tribo dos Bororós*, conhecidos posteriormente como *Os Bororós*, formado por foliões provenientes do bloco Mocotó vem Abaixo (A GAZETA, 1936.). A Tribo dos Bororós é lembrada inclusive por Waldir Brasil[98], em entrevista concedida ao jornalista Aldírio Simões:

> Esse [bloco] dos Bororós, eu era guri, eu ajudei as fazer as lança (...). Década de 30. Ali na casa do capitão Solon. Bororó. Foi o primeiro e único bloco bacana que eu vi até hoje. Tinha o nego Conceição que fazia o pajé (...). Não tem a subida da [rua] Menino Deus? A última casa à esquerda pega a ladeira da Senhor dos Passos? (...) o bloco saiu dali, o Bororó. As letras das músicas eram do Arlindo Gouveia e do nego Conceição.

Um dos líderes que passou por esse bloco era conhecido pela comunidade como *Jaqueta*[99]. Há poucas informações sobre esta pessoa, porém as poucas informações

---

[97] Bairro situado na região próxima ao centro de Florianópolis, mais precisamente nas imediações do início da baia sul da cidade, fazendo parte do Maciço do Morro da Cruz.

[98] Waldir Brazil, nascido em 1920 e falecido em 1999, era ator e tinha grande participação nas manifestações carnavalescas da cidade.

[99] Observação feita por Josué Costa em agosto de 2010, em conversa com a pesquisadora. As lembranças que Josué guarda de Jaqueta, são de sua atuação como líder do Bloco os Bororós, já na década de 60. Não

existentes demonstram que Jaqueta foi uma pessoa importante no cenário artístico-cultural da cidade. Num *site* destinado à atuação das rádios em Santa Catarina[100]. Há uma referência ao seu nome da seguinte forma "Jaqueta – pai-de-santo cantor". A curiosidade sobre a alcunha dada pelo *site* levou a crer que se tratava da mesma pessoa elogiada por sua sobrinha, Nega Tide, que comenta sobre a importância de seu tio na vida cultural da cidade: "Ele era um macumbeiro maravilhoso, depois que ele morreu a macumba ficou falsa", enfatizando também sua atuação como cantor de rádio e como fundador de um grupo de boi de mamão no Morro do Céu[101] (SIMÕES, 1997: 132). De qualquer forma, Jaqueta se torna mais um símbolo dessa mobilidade e movência[102] que faz com que os artistas locais produzam e troquem conhecimentos, divulgando assim, aspectos da cultura apreendida – aquela que se adquire ao longo de suas experiências, e aquela que já faz parte de seu cotidiano, de suas experiências desde o início de sua existência, ou que foram transmitidas por gerações passadas.

Ainda há outras instituições e locais por onde a cultura do samba foi difundida, e pelos mesmos motivos acima expostos. Neste mesmo período as colunas jornalísticas dedicadas ao carnaval publicaram várias notas sobre os blocos *Tira a Mão*[103] e *Brinca quem Pode*[104]. Segundo Waldir Brazil, na referida entrevista, o Tira a Mão era um bloco

---

se sabe quando Jaqueta tomou a frente do bloco, nem se ele foi um dos fundadores ou se já participante, ainda na década de 30.

[100] A publicação digital se chama *Caros Ouvintes*. O endereço eletrônico é http://www.carosouvintes.org.br

[101] O Morro do Céu é uma comunidade que faz parte do Maciço do Morro da Cruz.

[102] Aqui entendendo o conceito de movência, atribuído a Paul Zumthor e discutido pela Profª. Heloísa Valente (2002). Para esses pesquisadores, a movência (ou nomadismo), é a capacidade de rearranjo e transmutação pelos quais muitas canções midiáticas passam. Interessante utilizar aqui este conceito, readaptando ao universo dos artistas locais. A mobilidade faz com que esses artistas percorram diversos caminhos e ambientes culturais da cidade, tendo contado com a cultura das elites e também das comunidades das regiões periféricas, e nesse trânsito, observam, apreendem e exploram os diversos aspectos e produtos culturais existentes. A movência, nesse caso, é a forma com que esses artistas reorganizam, adaptam, reproduzem ou simplesmente transmitem esses produtos artísticos. Num exemplo mais claro: um músico militar residente em uma comunidade pobre da cidade tem acesso às últimas canções lançadas pelo carnaval carioca, pois serão estudadas e colocadas no repertório de uma retreta, de acordo com um arranjo pré-estabelecido pelo regente o por arranjador(es), é a mesma música, porém executada de outra forma, em outro contexto, que este mesmo músico seleciona para o repertório de uma festa particular, numa roda de samba ou na apresentação de um conjunto regional, com arranjo adaptado para outra instrumentação ou simplesmente sendo tocado com improviso. Essas possibilidades e formas de execução das canções midiáticas é que são fundamentais para se entender como a difusão das mesmas se constitui e acabam consagrando-as como "populares" ou ainda "símbolos nacionais", como é o caso do samba.

[103] Ou Tiramão, como é grafado em alguns periódicos.

[104] Este bloco carnavalesco era composto por membros da sociedade de mesmo nome, fundado entre 1934 e 1935 e cuja sede inicialmente se situava na Rua Conselheiro Mafra, mais tarde – não se sabe que ano, exatamente – passou a ter sede própria, situada na Rua Clemente Rovere, em direção ao maciço do Morro da Cruz, Florianópolis – onde se situa, atualmente, o Clube dos Motoristas. De acordo com M. Maria

carnavalesco composto por membros da Polícia Militar, a então Força Pública do Estado, cuja sede ficava na região dos Canudinhos[105], próximo às instalações do hospital da mesma corporação. Nessa mesma entrevista, Waldir Brasil indica onde era a sede do Brinca quem Pode: "(...) a sede era ali na esquina da entrada da Mauro Ramos, aquele casarão, aquele sobrado".

Algumas notas nos jornais nos falam sobre a "composição étnica" desses grupos. Um jornal ao noticiar os preparativos dos blocos para o carnaval de 1935, diz que "Estão mesmo afiados os mulatos do Tira a mão" (A Gazeta, 1935: s.n.). Já em 1937, o jornal Dia e Noite publicou sobre a possibilidade do bloco Brinca quem Pode não sair às ruas no carnaval daquele ano, parecendo mais se tratar de algum "segredo [que] existe nos 'morenos' daquele cordão". Num período onde as discussões em torno dos conceitos de "raça" estavam em voga por conta dos discursos nacionalistas em prol de uma definição de identidade, a indicação racial encontrada em noticiários parece ser fundamental para que se perceba quem são e por onde esses grupos transitam.

O fato é que, nesses dois blocos, a presença das populações de origem africana é evidente, e parece ser um dos poucos momentos em que suas manifestações culturais são retratadas nos jornais locais contemporâneos a sua existência, e cuja atuação é lembrada com louvor, recebendo o prestígio de seus cronistas. A atuação do bloco do Tira a Mão é noticiada da seguinte forma, em 6 de março de 1930:

> O bloco Tira a mão, compostos de elementos da Força Pública, fez domingo uma passeiata pelas ruas centraes, cantando ao som de orchestra bregeiras canções carnavalescas da lavra dos srs. Capitão Manoel Pinheiro e tenente Ildefonso Juvenal, musicadas pelo primeiro. O conjunto harmônico foi sem-muito ovacionado. O bloco Tira a mão reappareceu, terça feira, porém com phantasia elegantíssima, que impressionou agradavelmente. Cerca de 50 rapazes trajando toilete branco picareta, tendo a frente uma *balisa* e precedido por uma afinada orchestra, exhibiu-se, cantando canções carnavalescas. Pela sua originalidade e pelo apurado gosto de sua phantasia, o bloco mereceu os mais merecidos elogios. O *Tira a mão* esteve também no Estreito, onde foi muito applaudido. (REPÚBLICA, 1930, s.n.)

Em 1934, o referido bloco já era novamente noticiado, e desta vez, já conhecido pelo público carnavalesco, pois já era "afamado pela sua orquestra e samba" (O

(1997: 206), este clube era considerado como um espaço da elite negra florianopolitana, cujas regras de etiqueta e trajes eram rigorosamente vigiadas.

[105] Atual Rua Major Costa, na região central de Florianópolis, nas encostas do Morro da Caixa, no Maciço do Morro da Cruz.

ESTADO, 1934: 6). As publicações em torno de sua participação no carnaval, enfatizando a execução de suas composições, indicam que, pelo fato do mesmo ser composto por militares da Força Pública do Estado, e cuja banda já possuía espaço e reconhecimento, em terras catarinenses, pode-se concluir que neste bloco a presença dos músicos, e de principalmente os músicos de descendência africana, deve ser considerada; além disso, as presenças destes músicos em diversos eventos da sociedade florianopolitana, sejam carnavalescos, religiosos, ou festas sociais, além do contato com outros músicos e localidades, fazem destes um dos mais evidentes propulsores da cultura do samba na cidade

De qualquer forma, ainda há algumas fontes que podem nos proporcionar informações sobre alguns compositores e canções produzidas, que embalaram espetáculos, retretas, carnavais, serestas, boemias e bailes de Florianópolis, especialmente os sambas que se popularizavam entre as comunidades locais, divulgados pela imprensa, registrados em partituras ou, raramente, em publicações especiais. Torna-se de suma importância que identifiquemos, a partir desses fragmentos, quem eram os compositores e as canções que embalaram o lazer de Florianópolis, na década de 30. É para tentar recompor esse panorama das manifestações do samba na cidade, sobre esse "samba ilhéu" e sua repercussão na cidade, que veremos em seguida

Música de gente bamba

O estímulo a eventos promovidos em prol da criação e divulgação das músicas carnavalescas proporcionou a mobilização de empresários, artistas, sociedades, agremiações e outras entidades, nem todos voltados exclusivamente para o carnaval, mas que tiveram seu espaço e destaque nesta que se tornou uma das maiores manifestações populares em âmbito nacional. Dentre esses eventos, o concurso de músicas carnavalescas é um que merece destaque para a compreensão e para os propósitos desta pesquisa, pois é um dos meios mais evidentes de difusão e incentivo a produção musical. Os concursos foram amplamente divulgados pela imprensa florianopolitana entre as décadas de 30 e 40, pressupondo não só sua aceitação por parte das populações mais influentes e abastadas da cidade, como a sua popularidade entre as comunidades em geral. Um concurso promovido no Rio de Janeiro, em janeiro de 1934,

foi destaque em uma nota no jornal O Estado, onde trazia a classificação das músicas vencedoras. Naquele concurso, o primeiro lugar entre os sambas ficou para a canção *Agora é Cinza*, de Alcebíades Barcelos (Bide) e Armando Vieira Marçal, e uma menção honrosa para *Bota esse Homem no Lixo*, de Ary Barroso (O ESTADO, 1934: 6)

A exemplo de concursos promovidos no Rio de Janeiro, em Florianópolis, nesse período, os concursos eram promovidos no período pré-carnavalesco, transformando-se em mais um entretenimento na cidade. Alguns desses concursos foram promovidos por empresários locais[106]; outros, promovidos pela própria imprensa, como é o caso do jornal A Gazeta, em 8 de fevereiro de 1936, na coluna Pródromos da Folia:

> Acompanhando três composições de musicistas conterrâneos recebemos a seguinte carta: "Florianópolis, 7 de fevereiro de 1936. Snr. Redator: sendo *A Gazeta*, o porta-voz de tudo que se relaciona com música, nesta terra em que tudo é olhado com descaso, tomo a liberdade de enviar–lhe essas três composições, todas de componentes do *Bando do Sereno*. São elas: *Mulher*, de minha autoria (letra e musica); *Ando triste*, de Osní Silva e *Tu tens*, de Raul Souza. Dada a pouca experiência dos autores, talvês não sejam elas fadadas ao grande sucesso, mas posso afirmar-lhe que as duas últimas , não ficam muito aquém ás muitas que nos são enviadas do Rio e de São Paulo. Quinta feira próxima o Bando ocupará o microfone do Java e transmitirá ao público as suas últimas composições. Será um programa bem nosso. Agradecendo a publicação, seu, leitor assíduo.

Outras publicações do jornal A Gazeta possibilitam compreendê-la como um periódico que realmente promoveu muitas informações sobre as artes e em especial a música[107], como veremos mais adiante. Não há informações sobre o autor da carta enviada, porém na mesma página[108] houve a publicação da música citada pelo "leitor assíduo", como sendo de sua própria autoria. A música em questão, intitulada "Mulher", é um samba-canção, assinado por Oswaldo Silva, e a sua letra foi publicada na mesma edição e página:

> Mulher… Mulher
> Teu amor

---

[106] Só no mês de fevereiro 1936, o Jornal A Gazeta publicou, quase que diariamente, notas sobre os concursos do *Kalifa*, apelido de Ferris Boabaid. O Kalifa era empresário da loja "Casa das Meias", localizada no centro de Florianópolis. A loja era a única autorizada a vender produtos destinados ao carnaval, com publicidade divulgada amplamente pelos jornais do período. Também atuava como carnavalesco fomentando o carnaval da cidade ao promover concursos e fornecer prêmios a blocos e compositores locais. Em anos seguintes o mesmo jornal destaca, nas colunas destinadas ao carnaval, concursos, compositores e músicas, divulgando a produção musical catarinense.

[107] Havia a coluna do maestro Sebastião Vieira, que assinou muitas colunas dedicadas ao carnaval com o codinome *Sarapião*. Sebastião Vieira era um músico conhecido na cidade, que transitava entre a produção erudita e popular, se tornando um importante crítico musical (TÉO, 2007: 188).

[108] Contracapa da referida edição

> É como um balão de papel
> Que sobe no espaço e se desfaz
> Mulher
> Disse tudo e muito mais (...)

A valorização das composições de artistas catarinenses é percebida como um meio de legitimar a produção artística, e, numa dimensão maior, cultural da região, inserindo-a no circuito cultural nacional. Acompanhando as tendências culturais que se propagavam a partir da capital do país, os mediadores culturais procuravam dar destaque às produções que estivessem de acordo com essas tendências, respaldadas pela indústria cultural que, nesse período, iniciava sua rápida ascensão. É seguindo essa lógica que se percebe como são inseridas as formas rítmicas e melódicas do samba no circuito artístico nos salões, eventos e entretenimentos das sociedades mais abastadas, assim como sua aceitação e apreciação. E nesse ínterim, a imprensa acaba cumprindo, mais uma vez, sua função norteadora, divulgando tendências, normas e comportamentos á sociedade. Uma publicação na coluna carnavalesca *Pródromos da Folia*, em 28 de janeiro de 1936, nos dá boas informações a respeito da importância das canções carnavalescas, da forma como se conhecia as produções do Rio de Janeiro e de outras cidades, e principalmente, pelo incentivo dado aos músicos locais:

> As canções são, não ha negar, a alma do carnaval. Sempre que se avisinham as festas em honra ao Deus Momo, surgem, em todas as cidades, canções que sabem interpretar a alegria dos foliões. Atravéz o radio[109], ouvimos nós toda as noites **sambas** [grifo meu] e marchas que nos proporcionam momentos agradáveis. Agora, uma plêiade de moços inteligentes que não podemos deixar sem uma nota de elogio sincero, está apresentando, aqui, nesta "ilha de casos raros", bom repertório de canções de sua autoria. São sambas e marchas que tem graça e agradam em toda a linha, e que dizem a contento, do entusiasmo que reina na alma dos nossos foliões, que não deixam de, assim, fazerem tudo para que o carnaval, este ano, exceda sua expectativa. S. M. Rei Momo I, que será recepcionado por um formidável número de súditos seus, com brilhantismo e invejável batucada, vai admirar-se, sem dúvida, de termos já "canções nossas", criadas pelos nossos rapazes. (...)

Importante ressaltar a importância, já neste momento, do rádio como um dos principais meios de divulgação da música popular brasileira que se ganhava espaço naquele período. Mesmo ainda não tendo uma rádio própria, Florianópolis disponibilizava para a população, em pontos centrais da cidade, serviços de transmissão de rádio, através de alto-falantes instalados, por exemplo, no prédio da Confeitaria

[109] Foi mantida a grafia original.

Chiquinho, na Rua Felipe Schimidt. Na transmissão, notícias da capital nacional e também irradiações internacionais, noticiando, por exemplo o desenrolar da Segunda Guerra Mundial[110], assim como as últimas composições musicais populares lançadas. Além disso, percebemos também a preocupação com a divulgação das composições de artistas locais é um aspecto notado em diversas notas jornalísticas, referentes ao carnaval de Florianópolis e mais especificamente sobre o concurso de músicas carnavalescas. Por isso, a criação de concursos de sambas e as marchinhas tiveram ampla divulgação, sendo incentivados e divulgados pela imprensa, como uma oportunidade dada aos artistas e às produções musicais catarinenses. Em 1933, e empresa Cine Imperial promoveu um concurso de músicas de carnaval, e para esse evento, a orquestra preparou um repertório com músicas de compositores catarinenses, mesclando com músicas de artistas cariocas. Uma nota no jornal O Estado, publicada em 20 de fevereiro de 1933 ressalta aspectos do concurso e sua importância: "As músicas, sambas e marchas, de autoria de musicistas catharinenses, serão – conforme noticiamos – julgadas por uma commissão especial. O concurso de música (...) constitue um acontecimento de grande importância para nossa terra". No ano seguinte, porém, não foi organizado nenhum evento semelhante. A falta de iniciativa foi criticada pelo mesmo jornal, em 24 de janeiro de 1934:

> No ano passado, alguns musicistas conterrâneos, arrostando a grossa indiferença com que se costuma, aqui, receber iniciativas da "gente de casa", organizaram um interessante torneio musical, em que foram executadas músicas e canções carnavalescas (sambas e marchinhas) de caráter regional, criação de sambistas catarinenses. O concurso, realizado no Cinema Imperial, logrou, finalmente, com grande êxito e tudo parecia indicar que o enthusiasmo dos seus organizadores se reproduziria nos annos seguintes. Não succedeu isso. Pelo menos, até agora, nada se sabe a respeito de uma realização daquelle gênero, para este anno, nesta capital. Porque esse desânimo? É certo que dentro das canções apresentadas em concurso e mesmo dentre as classificadas nenhuma teve a acolhida que deveria esperar-se, por parte dos nossos foliões. De preferência, os blocos carnavalescos iam procurar no cancioneiro carioca as suas canções, dispensando as producções regionais. Isso por si só, vale por um desestímulo...Mas não se poderá vencer também esse empecilho, a golpes perseverantes? Quem sabe?

Os esforços para que se configurasse efetivamente uma produção musical consistente e de ampla aceitação popular são evidentes nesta publicação. A procura dos

[110] Informações colhidas e expostas na dissertação de mestrado de Maria das Graças Maria (1997, p. 106), a partir de conversas com moradores de Florianópolis que vivenciaram as décadas de 30 e 40 na cidade e que se disponibilizaram a contar aspectos do cotidiano a partir de suas experiências pessoais.

foliões pelas canções de compositores cariocas, na visão deste cronista (não identificado), é um dos fatores que teriam desestimulado a produção de um novo concurso, fato que nos coloca a pensar sobre as influências das produções musicais cariocas e a sua popularização entre músicos e foliões "ilhéus". A indústria fonográfica que crescia na capital federal possibilitava a aproximação da música popular que era produzida lá, com populações de outras cidades, ganhando espaço entre público, geralmente atento às novidades vindas da capital do país.

Mas as críticas pela falta de valorização às canções e compositores locais parecem ter se estendido ao longo da década, culminando num fato interessante que podemos acompanhar através de diversas notas publicadas no jornal A Gazeta, no início do ano de 1940[111]. A promoção de um concurso em 1940 foi motivo de comemoração e, mais do que isso, de uma verdadeira campanha em prol da composição de sambas e marchinhas por artistas locais. Neste ano, o concurso teve o patrocínio do jornal A Gazeta e da *Casa do Kalifa*[112], que expôs em sua vitrine os prêmios oferecidos pelo comércio local. Neste concurso havia duas categorias – marchas e sambas, e foi realizado no dia 17 de janeiro daquele ano, no teatro Álvaro de Carvalho. No dia do concurso, o jornal A Gazeta reservou um bom espaço para a divulgação do mesmo, enfatizando sua importância e organização: "Conforme já tivemos ocasião de afirmar, as músicas do concurso são realmente lindas. Vale a pena ouví-las". As atrações escolhidas para o evento são variadas, enfatizando as particularidades e a identidade cultural da cidade: "bailados, cantos, (...) solos de violão e caipiradas, a cargo de aplausos aos elementos da nossa terra". E o apelo à valorização da cultura local não para por aí: "É necessário estimular os nossos valores, ir aplaudir o que trouxeram, para que tenhamos sempre festas encantadoras como hoje." As ações a este estímulo iniciam-se pela divulgação das composições entre os músicos locais, já que neste ano "as músicas do concurso" prometem fazer "as delícias do nosso carnaval, pois as partituras serão distribuídas a todas as orquestras e conjuntos para que sejam executadas em todos os bailes e cantadas pelo povo, pois as letras já se acham impressas(...). E para finalizar,

---

[111] Ainda que o tema desta pesquisa se limite à década de 1930, foi necessário fazer um adendo aos primeiros meses do ano de 1940, pois se trata de um concurso de música carnavalescas ocorrido no período carnavalesco deste ano. A divulgação deste evento no jornal A Gazeta tornou-se importante para a composição deste trabalho, pois, além de trazer muitas informações que vão ao encontro de algumas premissas teóricas que perfazem a pesquisa, permite conhecer o contexto por onde as canções carnavalescas de Abelardo de Souza, encontrada no acervo de partituras da Sociedade Amor à Arte, foram compostas.

[112] Trata-se da loja do já referido empresário Ferris Boabaid.

pelo menos nesta nota, os apelos à valorização das canções regionais, é feita uma crítica às produções musicais do Rio de Janeiro, que

> principalmente este ano, em que as músicas cariocas são um verdadeiro fracasso, pois sua maioria não passa de uma salada de frutas de composições conhecidíssimas, devemos dar apreço ao que é nosso e fazer que também no carnaval dos demais Estados sejam cantadas músicas catarinenses. (A GAZETA, 1940, contracapa)

Aqui a pretensão de se conquistar espaços culturais para além do território estadual, sugere não mais um sentimento de valorização à identidade regional, mas também sua divulgação e popularização em outros estados. Talvez a preocupação não seja meramente artística ou estética, mas, também, pode apontar um interesse em colocar Santa Catarina na rota da indústria cultural, em evidência, sobretudo pela comercialização de produções fonográficas. Imbuídos do mesmo espírito, no dia seguinte, em 18 de janeiro, o apelo é renovado:

> Músicas nossas
> Renovamos nosso apelo a todas as sociedades, blocos, cordões, conjuntos, jazz, orquestras, choros, etc, para que falam das músicas nossas, do concurso, as músicas prediletas do presente carnaval. E temos certeza que teremos mais alegria e melhor música do que sapatear ao som das músicas salada de fruta do Rio. Assim fazendo, transformaremos o carnaval em propagandista dos valores catarinenses.

Interessante observar que há uma crítica às composições musicais cariocas que, anos depois, seriam classificadas como e *Época de Ouro* da música popular brasileira. Entre os anos de 1929 e 1945 observa-se a consagração do samba, que se torna o gênero musical mais gravado (somente na década de 30), e a composição em larga escala de marchinhas, que somadas ao sambas, somam aproximadamente 50% do repertório gravado (MELLO; SEVERIANO, 1997: 86). Sem contar a quantidade de artistas que se consagram nesse meio, sendo em sua maioria naturais ou residentes no Rio de Janeiro, como Noel Rosa, Lamartine Babo, Carmen Miranda, Francisco Alves e Mário Reis. A consagração desses artistas não se dá somente pelas canções gravadas e pelas apresentações nas rádios, mas também pela popularização do cinema nacional, principalmente as produções cinematográficas voltadas ao carnaval, onde outros atributos, voltados a uma performance musical, contribuíam ainda mais para o sucesso.

Na ocasião do concurso realizado pela Gazeta, acima citado, o Brasil ainda era embalado ao som de Aquarela do Brasil, de Ary Barroso (1939), período onde o samba

passa a ser composto com novos elementos musicais, como o uso de instrumentos musicais utilizados em orquestras, por exemplo, assim como novos temas incorporados às letras. É o início de um tipo de samba, chamado de samba-exaltação, que, respaldados pelas políticas nacionalistas sustentadas, por sua vez, pelo clima de guerra que assolava boa parte do mundo, trazia em suas melodias o ufanismo ao Brasil, a admiração e exaltação a seus atributos.

Nesse sentimento de pertencimento a um lugar e na busca de elementos que reforcem a identidade cultural do país, a questão regional também acaba resistindo às convenções nacionalistas que começam a se instaurar com maior notoriedade no final da década de 1930. É possível que, em Santa Catarina, o discurso em prol da divulgação dos valores catarinenses, pelo menos o discurso que está evidente nas publicações acima transcritas, esteja relacionado a uma inclusão do Estado na rota das produções culturais, nesse caso, ligadas à música e ao carnaval. Não caberia aqui, nesse momento, aprofundar ou esmiuçar as possíveis influências ou refutações de grupos intelectuais catarinenses com relação às discussões sobre identidade nacional, nacionalismo e modernismo, que se torna evidente, sobretudo na década de 1920, com grupos modernistas, obras literárias e manifestos como o "Pau Brasil" ou "Nhegaçu Verde-Amarelo", por exemplo[113].

Mas é importante salientar que, partindo das evidências encontradas em publicações sobre a cultura artística local, a questão regional pareça estar mais relacionada a valorização da cultura catarinense como parte dos aspectos que compõe, na visão dos grupos modernistas, daquilo que define a nação brasileira, do que algo que colocasse os valores regionais acima ou alheia. Há, portanto, o interesse em colocar Santa Catarina como um importante celeiro de manifestações culturais, tão legítimas

[113] Conforme aponta Mônica Velloso (1993), as reações modernistas que ganharam força no período pós-primeira guerra mundial, quando a mentalidade européia já não serve mais para a elite brasileira como parâmetros para pensar nos projetos de constituição de um Estado Nacional. Na década de 1920, surgem grupos modernistas, que se destacam pela valorização das tradições culturais brasileiras para repensar um ideal de Brasil. O que acontece, porém, é que alguns grupos acabam se dividindo a partir dos conceitos que são elaborados, como, por exemplo, o grupo Verde-Amarelo, que responde ao grupo que elabora o Manifesto Pau-Brasil, com o Manifesto Nhegaçu Verde Amarelo. Enquanto o Manifesto Pau Brasil e seu grupo defendem as tradições numa perspectiva histórica, onde as tradições móveis (nas palavras de Mário de Andrade), se movimentam através dos tempos e atualizam as manifestações da cultura popular, o grupo Verde Amarelo e seu Manifesto Nhegaçu procuram colocar a questão geográfica como fundamental para se estabelecer uma identidade nacional. A integração do homem com a natureza, com seu "habitat", é que inspira o sentimento patriótico, a partir da grandeza territorial e das relações entre os indivíduos e sua região.

quanto aquelas popularizadas e exaltadas pelas populações da região sudeste e nordeste do país. É como se estas publicações dissessem, em outras palavras, que "Santa Catarina também tem músicos, tem samba e carnaval".

O fato é que, ainda no intuito de divulgar a produção musical dos compositores catarinenses, dois dias após a realização do concurso de músicas carnavalescas de 1940, as informações detalhadas sobre o concurso foram publicadas. Trata-se de uma publicação extensa, porém faz-se necessária sua transcrição, como forma de conhecer artistas e composições que faziam parte do cenário cultural da cidade, e também para perceber como este discurso parecia querer implantar uma verdadeira política cultural para a valorização as artes populares catarinenses, no âmbito artístico e econômico:

> Realizou-se, quarta feira, á noite, no [teatro] Álvaro de Carvalho, o grande Concurso de Músicas Carnavalescas, patrocinado pela A GAZETA. Uma verdadeira multidão de pessoas compareceu ao teatro revelando, assim, o extraordinário interesse do nosso povo por tudo quanto é nosso.(...)Todos estavam curiosos por conhecer as músicas catarinenses, saber o que somos capazes de produzir. E esta espectativa não foi debalde. Todas as composições são realmente lindas, verdadeiras inspirações, que conquistaram desde logo, as simpatias e o entusiasmo do povo. Abelardo de Souza, o jovem pianista que tanto promete, firmou seu talento musical, conquistando os dois primeiros prêmios – prêmio de marcha, com a marcha CARNAVAL, e prêmio de samba, com o samba VOU-ME EMBORA, samba que é simplesmente um desacato, em cuja melodia vibra a alma emocionada de um artista. Vicente Larróide, embora conquistando o segundo lugar em marca, com a GAROTA DA ILHA, foi indiscutivelmente, o herói do dia. GAROTA DA ILHA, dedicado à mulher catarinense, é um poema musicado, numa combinação de idéias e de sons. (...) Bisada oito vezes, eletrizou o numeroso publico que consagrou o autor com extraordinária ovação. (...) O segundo prêmio de samba coube ao samba PROCURANDO ESQUECER de João Onofre. Foi uma classificação merecida porque é uma composição altamente expressiva. Os terceiros prêmios couberam, respectivamente, à marcha AMOR, ambos de Brasilio Machado, um autêntico valor musical da nossa terra.[114]

Dentre estes compositores, destaca-se Abelardo de Sousa (1920-1986). Neto do maestro José Brasilicio de Sousa (1854-1910), autor da melodia do Hino do Estado de Santa Catarina e filho de Álvaro de Sousa (1879-1939), também músico. O nome de Abelardo Sousa surge na entre as décadas de 30 e 40 como uma promessa no cenário musical da cidade.

---

[114] Ver anexo nº 17, referente a publicação no jornal A Gazeta com as músicas que participaram do concurso.

As canções *Carnaval* e *Vou-me embora*, respectivamente classificadas como marcha carnavalesca e samba-canção, tiveram suas partituras enviadas para diversas bandas, de acordo com informações na imprensa. Entre elas, a banda da Sociedade Amor à Arte, que ainda as conserva em seu acervo. Em ambas as canções encontram-se melodias, contracantos e harmonia característicos de uma estética musical propagada pelo mercado fonográfico. Não há, porém, informações sobre a existência de letra nestas canções.

Voltando ao concurso de 1940, após a realização deste, notas destacando a divulgação das músicas vencedoras foram publicadas. Em 28 de janeiro, o jornal A Gazeta informa que a Banda de Música União dos Artistas[115] realizaria, naquele mesmo dia, uma retreta "exclusivamente carnavalesca", constando em seu repertório músicas do concurso catarinense, incluindo a marcha *Garota da Ilha*, que tirou o 2º lugar no concurso. No dia 30, o mesmo jornal noticiava o êxito obtido com a retreta da referida banda, que "bisou" muitas músicas, "notadamente as nossas". Em 1º de fevereiro, A Gazeta publica, orgulhosamente, que a diretoria da Sociedade Musical Amor a Arte atendeu os apelos "dos jornais e amigos", se programando para realizar naquele mesmo dia uma retreta no Jardim Oliveira Bello, com repertório exclusivamente carnavalesco, contendo músicas dos compositores participantes do concurso, entre eles a marcha *Carnaval*, de Abelardo Souza[116] e mais uma vez, *Garota da Ilha*, de Vicente Larroide. Além destas composições, o repertório continha músicas lançadas ainda naquele ano, por compositores da capital nacional, como a marchinha *Triste Pierrot*, de Benedito Lacerda, gravada por Francisco Alves.

Mas parece que o sucesso pretendido pelo jornal A Gazeta, no intuito de divulgar as musicas catarinenses no carnaval daquele ano, não passou dos preparativos e da animação de alguns grupos musicais. Um artigo publicado no jornal O Estado, em 10 de fevereiro daquele mesmo ano, intitulado *Serpentinas do último carnaval*, faz comentários sobre o desânimo visto nos festejos daquele ano, a partir de um episódio

---

[115] Não foram encontradas nestes periódicos maiores informações sobre esta banda, mas algumas pesquisas indicam que havia neste período a Sociedade Musical União dos Artistas, cuja sede se localizava à Rua Trajano (O ESTADO, 1933). Há, na cidade de Laguna, uma sociedade com o mesmo nome, que atualmente conta com 150 anos. Era inicialmente constituída por músicos africanos e afro-descendentes cativos e libertos, da localidade, porém não se sabe se esta banda se apresentou em Florianópolis em ocasiões como esta.

[116] Ver anexo nº 19. Trata-se de uma das partituras da música "Carnaval", nesse caso, escrita para o instrumento musical chamado requinta, entregues para a Banda Amor à Arte conforme publicação do jornal A Gazeta.

presenciado em uma famosa confeitaria da cidade – a Confeitaria Chiquinho[117], onde o Rei Momo daquele ano, desolado, vai até a confeitaria, onde procura esquecer a desilusão que teve com a frieza do último carnaval, tomando aperitivos. Diz o jornalista, ao descrever a expressão do Rei Momo: "Ao invés daqueles ar folgazão, que lhe é peculiar, apresentava um semblante algo macambúzio". E ainda acrescenta:

> porque não ser assim, se veio encontrar em lamentável adormecimento a maioria dos entusiastas do nosso Carnaval; se ao ouviu pelas ruas as alegres gargalhadas dos Pierrots (...) e mal percebeu o ronco dissonante de algumas cuícas e pandeiros? (...) Que teria ido fazer ali o rei da folia em uma ambiente monótono, onde **não havia música** [grifo meu] (...)? O carnaval está sucumbindo para o florianopolitano. A frieza com que foi comemorado, este ano, diz bem do grave mal que o está consumindo... Milhares de pessoas afluíram à Praça 15, para festejá-lo, - e o que vimos? Dois ou três blocos, apenas; **ausência de música** [grifo meu], até nos bars e cafés(...) pouco entusiasmo e pouco interesse em proporcionar ao público os folguedos que, nos anos anteriores, tanto lhe alegrava a alma.

O artigo finaliza com a assinatura de I.J. Seria Ildefonso Juvenal? Sabe-se que o farmacêutico da Força Pública, escritor e jornalista Ildefonso Juvenal publicou ao longo de sua existência artigos para diversos jornais do estado. O próprio Ildefonso, também, foi compositor de marchas para o bloco carnavalesco Tira a Mão, conforme já vimos no capítulo anterior, e a falta de música é notadamente repetida ao longo do breve artigo, demonstrando a importância das composições carnavalescas para os festejos de momo. Mas o que contribuiu para essa falta de receptividade, por parte da população, a produção musical promovida com êxito pela imprensa e por personalidades do carnaval florianopolitano?

Voltando para um contexto maior, sabe-se que a situação política e econômica do país era delicada, graças aos reflexos da 2º Guerra Mundial que impôs restrições e cuidados a manifestações culturais, assim como em vários âmbitos da sociedade. Isso era evidente em várias localidades do país. Mas outro fator, agora num âmbito mais regional, não pode ser esquecido. Conforme já foi apontado no primeiro capítulo, a imprensa se tornou fundamental na propagação dos valores nacionalistas e nas novas formas de condutas impostas em prol da modernização e da civilidade, porém nem sempre as camadas mais populares tinham acesso a esse tipo de informação.

---

[117] A Confeitaria do Chiquinho, inaugurado pelo comerciante que deu seu nome ao empreendimento, em 1904, era um local freqüentando pelas elites da cidade, se tornando um ponto de encontro e boemia. Localizava-se na Rua Felipe Schmidt, esquina com a Rua Trajano, onde hoje se situa uma conhecida livraria local.

No carnaval, que era uma raríssima exceção, se nota que algum espaço de divulgação era dado a organizações fundadas por essas comunidades, como a já citada *Brinca quem Pode* ou outros blocos mais populares como *Bororós* e *Mocotó vem Abaixo*, entre tantos outros, cuja ênfase na "cor" ou na localidade de procedência (como por exemplo, os *morenos* do Brinca quem Pode, as *moreninhas* do barulho, ou a rapaziada do *morro do Tico Tico*), são pistas que podem indicar a situação social dessas pessoas, sem cair, claro, num reducionismo ou numa generalização sem fundamento. Mas o fato é que, mesmo nesse período, onde encontramos com maior freqüência o registro das manifestações populares nos eventos da cidade, não podemos esquecer que o público que lê essas informações, em sua maioria, pertencem a grupos mais elitizados, que selecionam criteriosamente suas formas de lazer e buscam modelos de entretenimento e tendências culturais de cidades maiores como a própria capital nacional.

Por isso, quando estamos falando das composições de sambas e marchas promovidas por concursos de músicas, divulgadas pelos jornais da época, estamos analisando o trabalho de alguns artistas que já tinham um determinado espaço e aceitação na sociedade. São músicos que tinham possibilidades de se manter somente como músicos (como é o caso de Abelardo de Sousa), que tinham consagração garantida pela constituição familiar e social, que aprenderam a ler e escrever partituras e executar instrumentos graças as possibilidades econômicas, e que podiam ainda ter acesso ao rádio e a gravação de suas canções. Não que a qualidade de suas composições deva que ser questionada, simplesmente pelo fato de não serem "legítimos sambistas de morro" ou por não terem sofrido nenhum tipo de discriminação social, bem como dificuldades de sobrevivência. A questão não é esta. Muitos desses músicos tinham contato e estabeleciam parcerias com artistas populares, pessoas que eram líderes de agremiações, sociedades, ou de grupos musicais. Além disso, a mobilidade desses músicos, cantores e compositores, que transitavam por diversos meios culturais, indica que, mesmo tendo suas limitações, seja por questões sociais e raciais[118], haviam relações de parceria, possibilitando com isso a constituição de uma música popular em

[118] Fato que, convenhamos, não era diferente em Florianópolis, pois já pudemos analisar como as relações raciais, por exemplo, se estabeleciam. Os *footings* na Praça XV com espaços delimitados entre negros e brancos, as sociedades recreativas exclusivas para população afro-descendente, entre outros, são apenas uma pequena parte da rede de relações que, longe de ser uma democracia racial, tornava-se complexa justamente por permitir uma convivência permeada por regras e condutas que estabeleciam os limites de cada indivíduo, com raras exceções.

Florianópolis, que transitava entre o erudito, o popular, o sagrado, o profano, com profundas influências e interferências da produção musical carioca, mas também com as particularidades da musicalidade da população local.

Mesmo assim, ao longo desta pesquisa, foram encontrados nomes de alguns compositores que, ainda que não se dedicasse exclusivamente a composições de canções populares e à própria arte musical, contribuíram para a visualização de um cenário musical em Florianópolis.

Compositor	**Profissão e atividades**	**Composições pesquisadas**	**Onde se encontram referências**
Trajano Margarida (1889 - 1946)	Poeta, Escritor, Compositor, colunista, funcionário de repartição pública	Carnaval, Ilusões de Pierrot, Viva quem goza.	Publicação especial com composições de sua autoria, datado de 1930.
Juvenal Melchíades*	Jornalista; há referências como poeta e compositor.	Adeus de Malandro	Jornais da década de 1930, em especial jornal A Gazeta de 1935 e 1936.
Narciso Lima *	Cantor e compositor.	Tipo Original	Jornais da década de 1930, em especial jornal A Gazeta de 1935 e 1936.
Abelardo de Sousa (1920 - 1986)	músico, maestro, compositor.	Vou-me embora, Carnaval,	Jornais da década de 1930 e 1940, em especial jornal A Gazeta.
Vicente Larróide*	compositor	Garota da Ilha, Pequeno desacato	Informações encontradas em diversas notas publicadas no jornal A Gazeta de fevereiro de 1940.
Ildefonso Juvenal (1884 - 1965)	Farmacêutico, militar da Força Pública do Estado, Escritor, dramaturgo, há uma referência sobre composição de sambas e marchas, em parceria com Manoel Machado.	Não há referências específicas sobre as composições	Seu nome como compositor aparece em uma nota no jornal A Gazeta

Manoel Machado (* - 1930)	Capitão da Força Pública; há uma referência apenas como parceiro nas composições de sambas e marchas para o bloco Tira a Mão, em parceria com Ildefonso Juvenal	Não há referências específicas sobre as composições	Seu nome como compositor aparece em uma nota no jornal A Gazeta, de 1930.
Sebastião Vieira (1896 - *)	Maestro; compositor	Não há referências específicas sobre as composições	Há várias referências em Jornais do período, nas colunas destinadas ao carnaval em Florianópolis, em especial no jornal A Gazeta de 1935 e 1936, onde possuía uma coluna, assinando com o pseudônimo de Sarapião. Também há informações sobre sua vida e obra no livro de Marcelo Téo - A Vitrola Nostálgica.
Maria Lapa Rosa*	Poetisa, escritora e compositora;	Não há referências específicas sobre as composições	Encontram-se referências sobre aspectos da sua vida na dissertação de mestrado de Maria das Graças Maria, intitulado "Imagens invisíveis de Áfricas presentes" (1997)
Vidomar Leopoldo Carlos (1926)	Funcionário público aposentado, fez alistamento obrigatório na Marinha, foi percussionista de um conjunto vocal denominado Vocalistas Infernais	Afirmou ter composto algumas canções mas não especificou nenhuma delas no momento da entrevista.	Entrevista concedida à pesquisadora em abril de 2010.

Tabela 2 – Compositores encontrados no período da pesquisa, através de citação em documentos escritos, trabalhos acadêmicos e fontes orais selecionados para esta pesquisa. Os asteriscos indicam desconhecimento ou falta de registro sobre as datas de nascimento e/ou falecimento.

A tabela acima nos direciona para a percepção de uma geração de compositores naturais e/ou residentes em Florianópolis, que, em sua maioria, não se dedicaram

exclusivamente às composições musicais. Como percebemos no capítulo anterior, a falta de uma indústria fonográfica na cidade, de tecnologias para gravação e meios de comunicação como o rádio, impossibilitava não só o registro sonoro destas composições, como também a própria profissionalização dos músicos, impedindo a sobrevivência somente com lucros por gravações ou direitos autorais. Este é um problema que não é só visto em Florianópolis. Até mesmo em São Paulo, que na década de 1930 vivia um momento de significativas transformações e crescimento urbano, a presença de músicos semiprofissionais era um reflexo de um contexto político e social pelo qual o país passava, conforme salienta José Geraldo Vinci de Moraes:

> Esse quadro renovador e de expansão dos meios de difusão musical e do mercado de trabalho era extremamente ambíguo e paradoxal. Apesar de o universo da música popular em São Paulo já conter a aura glamourosa própria do mundo artístico, na realidade o músico popular paulistano continuava enfrentando inúmeras dificuldades para sobreviver apenas dessas atividades e, de maneira geral, ainda era discriminado e encarado como desocupado e boêmio (MORAES, 2000: 102)

Sendo assim, as possibilidades de ascensão social através da música se restringiam a mudanças para o Rio de Janeiro, aproximando-se assim do mercado de trabalho que se expandia e já produzia alguns artistas de sucesso, com fama e dinheiro, ou então pela diversificação de suas atividades dentro do meio artístico. Assim encontramos compositores que também são escritores, instrumentistas, maestros e cantores, entre outros.

Em Florianópolis, essa situação não parecia ser diferente. As formas de composição, as dificuldades de registro e sobrevivência a partir das produções musicais não só são evidentes como parecem ir um pouco mais além tem, na questão temporal, pois na década de 40 essa situação não se altera, mesmo com a inauguração da rádio Guarujá neste período. Quem nos fornece um ponto de vista sobre a situação dos músicos e das formas de composição e produção musical é o senhor Vidomar, que entre o final da década de 30 e no decorrer da década de 40, vivenciou algumas experiências no meio musical da cidade:

> Naquela época em que nós começamos, o samba era feito por nós, mas não tinha televisão nem rádio né, nada disso, era composto por nós era vocal, depois passou a ser regional, regional porque tinha instrumentos de sopro, né. Era aquele samba antigo, samba batucado, samba canção, o samba... não

> existia nem samba enredo aqui em Florianópolis (...). A maior parte [dos sambas] era tudo feito aqui por nós[119].

As experiências de vida do senhor Vidomar exemplificam bem a questão dos contatos e das trocas de conhecimentos entre os músicos da cidade, sejam os músicos das comunidades com economias escassas, sejam músicos que tinham maiores acessos a tecnologias voltadas para a produção fonográfica, que para a maioria dos residentes na Florianópolis das décadas de 1930 e 1940 ainda era uma novidade distante. Mesmo participando dos processos de radiodifusão e do registro de fonogramas, a situação econômica e de acessibilidade fica evidente em determinadas situações e experiências vividas por alguns desses músicos. Vidomar, que tocava percussão em um grupo vocal originário do Morro da Caixa[120], ao ser questionado sobre o registro das canções compostas pelo seu grupo musical, enfatiza que

> a maior parte era tudo feito de ouvido e não se gravava. Porque pra nós, que éramos menor, não tínhamos gravadora. Gravadora só pra aquela turma mais rica, né, que já existiam na época, então eles tinham as gravadora e aqui existiam muito pouco. Eu sou do tempo que foi inaugurado a rádio Guarujá (...). Nós que ajudamos a inaugurar a rádio Guarujá. E quando nós inauguramos a rádio Guarujá, já existia gravadora, pra eles, pra nós não. Nós aqui, por exemplo, do morro, nós tínhamos nossos instrumentos, conjunto, conjunto vocal, não gravamos uma música.

As dificuldades no registro das canções impossibilitam o conhecimento e análise das canções que eram compostas nesse período. O acesso somente às letras e não às convenções melódicas, rítmicas ou harmônicas compostas, impede, por questões óbvias, conhecer alguns aspectos que poderiam, entre outras coisas, nos informar sobre similaridades ou peculiaridades no uso de instrumentos, formas de execução e estrutura melódica das canções produzidas por compositores florianopolitanos, com canções que eram difundidas pelo mercado fonográfico e pela circulação de artistas e composições de outros estados. Também poderiam revelar possíveis influências com manifestações culturais ligadas ao universo cultural da cidade, como bois de mamão, cacumbi,

---

[119] Entrevista concedida á pesquisadora, em abril de 2010.
[120] Situado na região central de Florianópolis, fazendo parte do Maciço do Morro da Cruz.

ratoeira[121], por exemplo, presentes no cotidiano das comunidades da região litorânea de Santa Catarina.

Ainda assim, as letras de músicas registradas em publicações específicas ou periódicos locais podem nos revelar dados relevantes para a composição do cenário musical da cidade, assim com aspectos do pensamento e do cotidiano, partindo, obviamente, da percepção do compositor. Algumas composições, especialmente aquelas compostas para os festejos carnavalescos, tiveram as letras publicadas nos jornais, a ate mesmo em cadernos específicos, como nos informou o jornal A Gazeta, em 10 de janeiro de 1940. Nesta edição, ao divulgar mais uma vez o referido concurso de músicas carnavalescas daquele ano, a nota enfatiza que naquela ocasião estavam confeccionando "um opúsculo com letra de todas as músicas apresentadas ao Concurso, e mais as de maior sucesso no Rio".

Uma publicação realizada para o carnaval de 1930, trazia composições de Trajano Margarida[122], como forma de divulgar as músicas entre os foliões, porém a informações sobre a melodia ou instrumentação utilizada nestas composições são praticamente nulas. De acordo com Lucésia Pereira (2001) as experiências de vida e do cotidiano de Florianópolis, expostas nas obras de Trajano Margarida, possibilitam conhecer aspectos da cidade nem sempre vistos em documentações oficiais, pois esta se constrói sob a ótica de um artista estigmatizado por sua origem étnica e condição econômica. Talvez por isso o teor de sua obra seja caracterizado por verdadeiros relatos de suas experiências de vida em família e também na cidade, salientando sua condição social e as críticas de um sujeito que está a margem dos ditames da sociedade, apesar de sua popularidade ainda entre seus contemporâneos[123]. São crônicas carregadas com uma boa dose de nostalgia e frustração, até mesmo em momentos como o carnaval, salientados pelo próprio poeta como evento fugaz e de alegria efêmera.

---

[121] Ver, no anexo nº 21, as faixas 1, 2 e 4, contendo músicas relacionadas ao cacumbi e a ratoeira. Nota-se a semelhança nas formas rítmicas do cacumbi, por exemplo, com a sonoridade das cantigas de boi de mamão.

[122] Trajano Margarida (1890-1946) foi poeta e compositor florianopolitano. De descendência africana e com poucas condições financeiras, Trajano foi rejeitado pela Academia Catarinenses de Letras, o que não diminuiu o valor de suas obras e composições, bem como sua importância para conhecer a cidade, seu cotidiano e contexto cultural, através dos escritos que retratavam suas experiências de vida (PEREIRA, 2001).

[123] Em breves leituras em jornais das décadas de 30 e 40, no auge do trabalho de Trajano Margarida, encontramos notas cumprimentando-o pela passagem de seu aniversário, e também por ocasião de seu primeiro aniversário de morte, em 1947, quando alguns intelectuais e escritores prestariam homenagens ao poeta.

Essa maneira de perceber os festejos do carnaval é evidente na referida publicação para o carnaval de 1930. Nos versos intitulados *Carnaval*, o caráter ilusório desta festa é exprimida já na primeira frase:

> A ventura mais falsa que sentimos,
> Que mais illude o homem nesta vida;
> É aquella que sonhamos que a fruímos;
> Que anda sempre de encantos revestida.
> É aquella que ante as dores que curtimos,
> Na fúria que a domina, enraivecida;
> Rindo destróe o pouco que possuímos
> Da esperança que em nós já foi nascida.
> É aquella que só quer que o nosso mal,
> Nossa angustia, martyrio e nossa magua,
> Morram quando é nascido o Carnaval;
> Que esquece ser as suas vis loucuras
> Três dias tão somente: - Gottas d'agua, num gigante oceano de amarguras.

Em Illusões de Pierrot, Trajano Margarida continua a salientar o caráter efêmero do carnaval, e das tristezas que transcendem, sobretudo, seus próprios desencantos:

> Loucura, meu Pierrot. Tudo simples loucura
> Querer que a masc'ra assim, só por momentos,
> Tudo quanto a tua alma acolhe de amargura,
> De magoas, de illusão, de angustias e tormentos.
> De coisa alguma vale a artística pintura
> Que te faz esquecer dos rudes soffrimentos.
> Sem masc'ra é que se vê a forte constructura
> Dos que sabem vencer sem loucos fingimentos.
> Passado o Carnaval, seus três ruidosos dias,
> Com mais vehemência então irás te aprofundando
> No tenebroso mar, no mar de agonias.
> Faz como eu, ó Pierrot! Tira essa mascara, tira!
> – Eu que sempre luctei e ainda estou luctando,
> Nunca puz sobre o rosto a masc'ra da mentira.

Dentre tantas possibilidades de interpretação destes versos, fica a possibilidade de o percebermos como uma crítica a essa falsa integração social que se percebe nestes folguedos, pois é quando toda a sociedade, das comunidades mais e menos abastadas, de profissões e condições sociais diversas, em lugares públicos ou privados (estes últimos com visível segregação social e étnica, como os clubes, por exemplo), se utilizam deste propósito para transgredir as normas, vivenciar outras experiências, ainda que ilusoriamente. Através de posições hierárquicas criadas para este fim, como o Rei Momo ou Rainha do Carnaval, chefes de blocos, maestros, e também as fantasias

confeccionadas, fazendo surgir na cidade militares, bailarinas, palhaços, freiras, além de trajes e comportamentos proporcionados pela inversão de gêneros, relacionados a objetos ou características físicas remontam ao masculino e o feminino. É quando a cidade se transforma e todos parecem conviver harmonicamente, esquecendo as diferenças sociais, étnicas ou de gênero; é onde todos passam a se suportar através dessa grande máscara chamada carnaval, que os cobre indistintamente.

Para Trajano Margarida, as alegrias do carnaval, ainda que ilusórias, devem ser experimentadas, ainda que estejam conscientes de toda a *amargura* e *dissabores* da vida cotidiana que acabam retornando com o fim dos festejos. Na canção *Viva quem goza*, Trajano convida seus contemporâneos: Minha gente, todos quebram[124], como estou quebrando agora. Aproveitem, que o Deus Momo. Passa logo e vae embora (MARGARIDA, 1930: s. n.).

Interessante que as canções carnavalescas de Trajano Margarida destoam um pouco das características temáticas que, desde que iniciaram as preocupações em lançar canções específicas para este evento, permeiam este tipo de composições, pois normalmente estão voltados para a sátira, situações alegres. As canções de Margarida, ou pelo menos a letra de suas canções[125], parecem estar mais próximas das composições saudosistas de compositores dos chamados 'sambas de meio de ano', ou ainda o samba-canção[126], consagrados nas comunidades do samba cariocas na década de 40 (OLIVEIRA, 2005), nas quais muitos trazem letras melancólicas e saudosistas. Talvez nem tanto o samba romântico ou o ainda chamado *samba dor-de-cotovelo* consagrados por artistas como Lupicínio Rodrigues, Eliseth Cardoso e Nora Ney[127], mas as composições que salientam o caráter melancólico do carnaval, ou ainda, mais específicamente, dos anseios perante a morte, como a conhecida canção de Ataulfo Alves (1962):

> Sei que vou morrer não sei o dia
> Levarei saudades da Maria

---

[124] Neste caso, *quebrar* tem o sentido de 'requebrar', dançar freneticamente, impulsionados pelas canções carnavalescas.

[125] Não se tem referências sobre composição melódica ou a rítmica das canções de Trajano Margarida.

[126] A falta de uma *categorização* musical na publicação das canções de Trajano Margarida, que pudessem indicar essas canções como sambas ou marchas, por exemplo, impede de fazer uma análise mais consistente sobre suas aproximações com o samba-canção que se configurou neste mesmo período, principalmente no Rio de Janeiro. As características das letras se tornaram um único parâmetro de comparação possível, com as letras de samba-canção registradas e reconhecidas em âmbito nacional.

[127] Para maiores informações sobre a trajetória destes artistas, indico, respectivamente OLIVEIRA (2002), CABRAL (1994) e LENHARO (1995).

Sei que vou morrer não sei a hora
Levarei saudades da Aurora

Quero morrer numa batucada de bamba
Na cadência bonita de um samba(...)

Ou como a canção de Noel Rosa, lançada ainda em 1932:

Quando eu morrer, não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela gravada com o nome dela
Se existe alma, se há outra encarnação
Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão
Não quero flores nem coroa com espinho
Só quero choro de flauta, violão e cavaquinho
Estou contente, consolado por saber
Que as morenas tão formosas a terra um dia vai comer (…)

Os anseios por um final de vida mais feliz, metaforizados pela preferência a ritos funerários diferenciados, ou pelo desejo de morrer em plenos festejos carnavalescos, ressaltam, ainda que *as avessas*, uma melancolia, que seria curada uma espécie de ápice, um *gran finale*, que seria uma forma de consagrar toda uma vida como folião e amante das alegrias proporcionadas pelo carnaval e pela música, como é retratada por Noel Rosa. Seguindo essas características de composição e expressão poética, consagradas por esses artistas (o que não significa, necessariamente, que o poeta catarinense tenha se inspirado ou se influenciado por ela), tomamos, por exemplo, uma interessante composição de Trajano Margarida:

Quando eu já estiver morrendo
Na minha última agonia,
Quero ouvir do Carnaval,
Seus batuques de arrelia

(Coro)Pois lá no céu
Que não há mal,
também terá
Seu Carnaval

Como ultimo conforto,
Em logar da confissão
Quero ouvir toda a negrada
Requebrando num cordão
Quando eu for p’ro cemitério,
Deitadinho num caixão,
Quero ser acompanhado
Por um bloco ou um Cordão.

Em comum com composições de outros artistas nacionais, a presença da música e das e personalidades caracterizadas como elementos constituintes da famosa festividade popular: os negros, as populações de origem africana, cuja destreza na dança e na musicalidade acabaram por caracterizar (depois de muito tempo fora dos festejos 'oficiais' de momo, na condição de cativos) as festas carnavalescas. E dentro desse aspecto, ainda há a sensualidade e personalizada pela figura da mulher mestiça, que, marginalizada pela sociedade em tantos outros momentos, recebe as *glórias* de ser musa do carnaval. As *mulatas*, para uns, ou as *morenas*, para tantos outros, são cantadas em prosa e verso, muitas com canções específicas pra ela: *Linda Morena*, de Lamartine Babo (1932) e *Mulata Assanhada*, de Ataulfo Alves (1956) são bons exemplos. Em Florianópolis, enquanto Trajano Margarida ordenava: "Moreninha, quebra, quebra, como eu estou quebrando agora (...)", outros compositores desta cidade cantavam os encantos da mulher mestiça, musa do carnaval e símbolo da brasilidade:

Mulata, minha mulata
Tu és o meu coração!
Quando te aperto ao meu peito
Perco o sentido, a razão...
Ao sentir o teu 'cheirinho'
Eu vou ficando estonteado...
Me vem logo água na bocca
E fico logo babado
No carnaval se dançares
Com outro, olha que eu zango...
Só eu te quero "quebrar"
Em um maxixe e num tango![128]

A sensualidade demonstrada na letra, aponta aspectos dos relacionamentos efêmeros e das relações furtivas que caracterizam o carnaval, fundando assim os mais diversos estereótipos. Mas, ainda que muitos desses relacionamentos não fossem levados a sério, principalmente aqueles que se constituíam entre indivíduos de constituição social ou étnicas diferentes, as questões em torno da fidelidade eram lançadas:

Mulata serena e duvidosa,
Que vive a gente a illudir,
Não sejas banal e teimosa,
Porque assim não poderás progredir.

[128] Letra publicada no jornal O Estado em 29 de janeiro de 1934. A letra é assinada pelo compositor de nome *Boi Tatá*.

Voltes p'ra casa pensando
Ou ficas ahi a meditar;
Nós dois bem juntinhos namorando,
Sahe coisa boa... nem queiras assim pensar.
Não sei qual é a qualidade, que te insinua convencimento;
Si queres perder essa vaidade,
Me piscas o olho sem perder tempo.
Já vi que destes um geitinho[129]
Pra me olhar dizendo: sim...
E depois lá no ranchinho
O que será de ti e o que será de mim?[130]

Essas canções são expressão de um pensamento sobre as relações afetivas, carregadas por concepções estereotipadas e imbuídas por uma mentalidade que conservava as diferenças e características étnicas como fator relevante e determinante na índole do indivíduo. As mulatas, nesse contexto, acabaram por carregar os símbolos da sexualidade, da sensualidade, mas sendo retratada como mulher perigosa, traiçoeira, algo que seria inerente aos indivíduos de cor negra[131]. Sendo assim, os versos da canção acima citada, trazem alguns elementos que possibilitam este entendimento: a mulata, serena e *duvidosa*, que, por ser *teimosa*, ao não querer namorar com o sujeito que narra este pequena história, não poderá progredir.

Ao entender que, namorando com este sujeito, esta mulher poderia progredir, interpretamos que esta pessoa está em condições sociais abaixo do esperado pela sociedade, e que possivelmente este relacionamento (que parece ser interétnico) seria uma forma de colocá-la dentro dos ditames da sociedade, ainda que se trate de um relacionamento basicamente sexual, ou pelo menos não dentro dos parâmetros morais prezados pela sociedade do período[132]. Os namoros interétnicos, que se sobressaiam principalmente no carnaval, é citado por Maria das Graças Maria (1997: 126), através

---

[129] Foi mantida a grafia original do texto.

[130] Letra publicada no jornal A Gazeta em 12 de fevereiro de 1935, sem referências ao compositor desta canção.

[131] A discriminação contra as relações interétnicas, que seria a base da miscigenação, são apenas uma parte de um "problema" que foi alvo de pesquisas entre cientistas e intelectuais, ainda no século XIX, como forma de legitimar através da ciência, os estereótipos, comportamentos e índole de algumas etnias existentes no país, sobretudo sobre a questão dos afro-descendentes e indígenas. Para saber mais, consultar SCHWARCZ (1993).

[132] Esse entendimento surge ao pensarmos, por exemplo, nas frases "namorar juntinhos", por fim "lá no ranchinho, o que seria de mim e de ti", que indicam, primeiramente um contato físico mais íntimo e, por fim, o fato de viverem ou de passaram alguns momentos juntos num ranchinho, num momento em que os namoros eram rigidamente controlados pelas famílias, e a convivência entre namorados só era permitida com a presença de mais pessoas ao redor, um envolvimento mais íntimo, sem que houvesse uma cerimônia perante a sociedade, como o casamento, poderia colocar em risco a reputação das mulheres, principalmente.

de uma conversa com uma moradora de Florianópolis, que era de descendência africana e que freqüentava os locais de entretenimento da cidade. Segundo ela, no carnaval sempre namorava homens brancos, mas que, quando eles queriam continuar o namoro, ela acabava deixando-os, salientando que aquele era apenas um *amor de carnaval*. Num momento em que os territórios eram nitidamente demarcados, um namoro entre indivíduos de *cor* diferente era sempre fator de controvérsias e repressão da sociedade.

Esta é uma possibilidade a ser pensada, dentre tantas outras que podemos perceber, a partir das canções, dos autores e de sua constituição poética e melódica. Outros compositores surgem, nesse período, porém com poucas referências sobre suas histórias de vida, como por exemplo Juvenal Melchiades, que é citado como jornalista e poeta florianopolitano. Em janeiro de 1936 Juvenal Melchiades é apresentado aos leitores como "festejado compositor e cantor de músicas regionais". Em fevereiro de 1936, a letra de um samba de sua autoria foi publicada no jornal A Gazeta[133]. Nesta composição, intitulada *Adeus de Malandro*, o compositor se aproxima das experiências dos sambistas cariocas, citando inclusive o Morro do Salgueiro e da Mangueira, que são considerados os berços do samba carioca. A história contada nesta composição ilustra a vida de um malandro que "de noite, no meio de gente bamba, que eu cantei este meu samba e a orgia abandonei".

A divulgação deste samba de Juvenal Melchiades, não ficou restrita ao jornal. Logo abaixo da letra, a publicação informa que o compositor *irradiaria* sua canção no microfone do *Java Jornal*. Este estabelecimento foi citado em outras publicações daquele ano, porém não foram encontradas maiores informações a respeito, apesar de ter sido, ao que parece, um importante palco de divulgação das composições de sambas e marchas daquele período.

Outro compositor tinha seu trabalho divulgado nas décadas de 30 e 40 era Narciso Lima. Este cantor e compositor teve, anos mais tarde, um destaque maior na imprensa como fundador da escola de Samba Narciso e Dião e também como cantor nas rádios Guarujá e Diário da Manhã. Na década de 30, mais precisamente em 1936, uma marcha de sua autoria foi divulgada em uma das páginas do jornal A Gazeta. A marcha era oferecida ao bloco carnavalesco *A Marinha vem Aí*, composta por jovens da chamada alta sociedade florianopolitana, e tinha como título *Tipo Original*: "Quando eu olhei pra você, eu notei que você era um tipo original. Por isso fui lhe convidar, pra ser

[133] O já referido documentário intitulado Ah, essa ilha... já foi boêmia também, de Marina Moros (2001)

nossa rainha nesse carnaval (...)". No mesmo período foi publicada outra música em homenagem ao referido bloco, com o título de *Não.* Trata-se de uma composição cuja letra enfatiza as qualidades do bloco, da turma que o compõe e que não seria permitida, portanto, a entrada de uma determinada pessoa, para qual está sendo direcionada a letra, neste bloco: "não... não... não... não quero ver você (...)entrar no nosso bloco(...) mas se você teimar (...) seu corpinho vai se machucar(...) pra entrar é preciso permissão(...)." A letra insinua uma rivalidade e uma restrição imposta para uma determinada pessoa, para fazer parte do bloco carnavalesco. Só não se sabe se a letra faz parte de uma brincadeira, comum nas letras de músicas carnavalescas, ou se transmite uma mensagem mais direcionada a alguém ou algum fato em que se deseja realmente o afastamento do indivíduo.

Nesse *hall* de compositores e músicos do período, muitos não aparecem nos noticiários, mas tem suas histórias de vida retratadas por outros pesquisadores, como por exemplo a senhora Maria da Lapa Rosa, conhecida como Rosa Morena, que foi compositora e poetisa. Segundo conversa obtida pela pesquisadora Maria das Graças Maria, para elaboração de sua dissertação de mestrado já citada, Rosa Morena compôs Hinos e participou de concursos de músicas carnavalescas, marchas e ranchos (M. MARIA, 1997: 113). Outro músico entrevistado pela referida pesquisadora foi o senhor Guilherme Silveira (M. MARIA, 1997: 89), que era sapateiro, vinculado ao funcionalismo publico, e tinha nas atividades musicais sua segunda forma de sustento, sendo autodidata na aprendizagem do violão, além de já ter trabalhado com teatro, literatura e como cronista pra jornais como O Estado. Guilherme também trabalhou como músico na rádio Guarujá. Tanto Guilherme quanto Rosa Morena tinham de origem humilde e ascendência africana.

A falta, porém, de maiores informações sobre a composição dos sambas e marcha fora do período carnavalesco parece demonstrar que a produção destas composições em outros períodos do ano, pelo menos por parte da imprensa, não os interessava. O que pressupõe também que muitos desses músicos só se dedicavam às composições de samba no período do carnaval. Como já vimos, as experiências de vida destes compositores demonstram que, em sua maioria, possuíam outras atividades e profissões como o sustento, que permitiria sua sobrevivência e permanência dentro dos ditames da sociedade, não se restringindo, portanto, a composição de músicas populares. Até porque, os limites e a linha divisória entre os *belos sambas* e *batuques*

desordeiros, eram tênues, como aponta, por exemplo, o jornal Diário da Tarde, em 28 de abril de 1938: “o batuque, com seus respectivos cantos, é de molde a eliminar qualquer possibilidade de descanso, tal barulho contínuo e ensurdecedor que produz”.

Isto estava diretamente relacionado a quem produziam estas composições, pois os destaques sempre eram dados a personalidades que já tinham conceituação na sociedade, ou que pelo menos mantinham comportamentos e trabalhos dignos dentro desta. Nesse meio, portanto, surgem poetas, escritores, jornalistas, maestros de composições eruditas, assim como sapateiros, militares e funcionários públicos, que levavam a música popular como uma *paixão proibida*: só poderia se revelada no momento em que transgressões eram permitidas - o carnaval.

Estes são apenas alguns aspectos da vida social das comunidades de Florianópolis a partir das experiências de seus compositores e das letras de músicas, mesmo sem ter, *a priori* um caráter pedagógico ou informativo, já que se tratavam de *música de divertimento*, acabam, pois, se tornando um verdadeiro espelho da multiplicidade de relações e visões de mundo que permeavam o cotidiano destas comunidades. E nesta concepção de música de divertimento, que o samba e o carnaval, já na década de 30, configuraram uma parceria de sucesso, de tal forma que acabou se imbricando no imaginário de algumas pessoas que vivem samba e o carnaval com a mesma intensidade.

CAPÍTULO 4
SAMBISTAS E SAMBEIROS: MEMÓRIA, HISTÓRIA E O TEMPO PRESENTE DO SAMBA

Memórias do samba

O historiador Marcos Napolitano (2007: 5), ao introduzir o conteúdo de seu trabalho intitulado *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, salienta que a música popular é uma espécie de repertório da memória coletiva. A música, de fato, tomou proporções consideráveis nos mais diferentes níveis do cotidiano e das ações das sociedades modernas, assumindo um papel importante para a vida cultural destas, sendo, portanto, um relevante objeto de pesquisa para compreender, as sociedades dentro de seus contextos históricos.

A colocação de Napolitano pode implicar, portanto, em duas interpretações. A primeira se baseia no fato das canções populares, enquanto arte produzida pelas camadas populares, serem compreendidas como expressões dos valores simbólicos, representativos de um pensamento ou uma ideologia imbricada no senso comum. A segunda interpretação trataria de entender não o objeto em si, ou seja, a música popular por suas letras ou formas melódicas, mas as articulações em torno de sua criação, circulação e recepção em determinados períodos. A música popular seria o repertório da memória coletiva porque é em seu contexto de criação e circulação que se encontram aspectos e valores que se tornam também relevantes para a construção de identidades e de representações, reafirmadas no ato da rememoração.

Parto dessas duas interpretações, que podem perfeitamente ser atreladas, para entender como se articulam e como podem ser analisadas as memórias do samba em Florianópolis, que nas últimas décadas tem sido valorizadas pelos meios de comunicação, pelas pesquisas acadêmicas e até mesmo pelas políticas culturais, que notadamente privilegiaram ao longo dos anos as produções da chamada cultura erudita.

Compreendendo, de acordo com Marieta Ferreira, a memória como uma "construção do passado", baseada nas "emoções e vivências de cada indivíduo e lembradas à luz da experiência subseqüente e das necessidades do presente" (FERREIRA apud DELGADO, 2006: 39), percebe-se que o mundo, paradoxalmente, enquanto perde suas fronteiras identitárias, procura insistentemente reconstruir valores que os definem, de acordo com premissas que outrora tinham como missão sustentar a base de suas identidades culturais.

E é assim que a produção de memórias em torno da cultura do samba, em lugares nem sempre consagrados como "cidades do samba", como Florianópolis, parte de documentações historicizadas e nas emoções humanas narradas através da oralidade, para situar o local e seus sujeitos como parte de um projeto ainda maior, que é justamente o discurso que tem permeado e consagrado o samba como elemento da brasilidade, auxiliando na construção de uma identidade nacional.

Hoje há certa diversidade nos documentos e registros que colocam o samba na rota das produções de música popular em Florianópolis, ainda que em muitas delas o samba não seja tratado como objeto principal. Documentários audiovisuais lançados em DVD ou na televisão, *sites* e *blogs* na internet, livros, artigos, trabalhos, dissertações e teses acadêmicas e até instituições que conservam os registros sonoros de programas de rádio e televisão, discos, fitas-cassete, *CD's* e *DVD's*, são alguns dos produtos culturais que tem se proposto a preservar a memória do samba e de sambistas catarinenses do passado e da atualidade, sendo boa parte deles selecionados como fontes para a composição desta pesquisa.

Relembremos agora o pensamento de Aldírio Simões perante a ausência de uma cultura do samba em Florianópolis, na década de 1980. Ao prezar pelo "retorno do samba canção, lírico, do samba de breque, samba de partido alto", o jornalista nos sugere a inserção da tradição do samba, daquele samba que se praticava em outros períodos, para que seja também enraizado na cultura dos florianopolitanos, da mesma forma que já estava consagrado em outras localidades. Para Aldírio, as pessoas tem uma idéia errônea de associar o samba ao carnaval, pois segundo ele "O carnaval tem sua época; o samba é o ano todo", salientando também que "o samba tem sua cultura, o carnaval é outro tipo de cultura, são coisas bem distintas (...). O samba é o samba brasileiro, é a sua essência... (já) o carnaval é um divertimento maior, uma forma de extravasão"[134].

O tipo de samba "requerido" por Aldírio Simões, que na cultura popular carioca se encontraria o ano todo, seria, para Abelardo Blumemberg (sambista conhecido como *Aves-vous*) realizado na cidade somente em um período específico. Aves-vous, que viveu por alguns anos no Rio de Janeiro, é considerado como uma dos sambistas que trouxe inovações nas práticas do samba carnavalesco na capital catarinense, inspirado pela convivência com sambistas cariocas. Nas palavras de Aves-vous, "o carioca cultiva

[134] Programa Ensaio Geral – RBS TV. Década de 1980 (sem identificação precisa da data). Áudio: acervo Zininho – Casa da Memória, Florianópolis – SC.

mais o samba. Nós (catarinenses) somos 'sambeiros[135]'. Só fazemos samba no verão" (RAMOS, 1997: 48).

A afirmativa de Aves-vous, talvez possa não ser a realidade das comunidades atuais do samba em Florianópolis, tendo em vista a quantidade de bares, restaurantes e casas noturnas que nos últimos anos tem inserido o samba em suas programações culturais[136], praticamente o ano todo. Também pode ser questionável se pensarmos nos eventos não ligados diretamente ao carnaval, mas pelos quais o samba também se difundiu, como os *shows* de cantores e instrumentistas populares como Oito Batutas e Noel Rosa, em período não carnavalesco, assim como cinema, teatro de revista, retretas e apresentações de artistas e bandas locais, conforme vimos nos capítulos anteriores.

As políticas culturais instauradas pelos governantes, em meados do século XX, permitiram que o samba saísse da marginalidade conferida às manifestações populares, e assim, adquirir espaço nos eventos respaldados pelas elites e pela imprensa, num processo que procurava manter eventos relacionados à cultura do samba durante todo o ano, iniciativas que partiram, sem dúvidas, da capital fluminense.

Mas, por outro lado, é inegável o fato de que o processo de difusão do samba, em meados do século XX, acabou se estabelecendo e se popularizando através das manifestações carnavalescas, principalmente após a institucionalização do carnaval, no período do Estado Novo. Este fato, que alterou significativamente a produção das canções carnavalescas, tornou-se um notório exemplo do uso político da cultura popular, antes dirigidas pelo próprio povo, salvo apoios financeiros da classe comerciária (FERREIRA; DELGADO, 2003).

Se acompanharmos a biografia e trajetória artística dos principais compositores de samba, maxixe e marchas, na primeira metade do século XX, perceberemos que boa parte das composições mais famosas foram lançadas justamente em período pré-carnavalesco, ou criadas propositadamente para o período de Momo[137], através do lançamento de discos ou de filmes nacionais voltados para temática carnavalesca ou da

---

[135] Sambeiro é uma expressão utilizada pelas comunidades do samba, cujos significados variam: podem denominar pessoas que não cantam, tocam ou dançam , mas que vivem na comunidade do samba; também é uma forma de identificar pessoas que depreciam o samba, que não o valorizam ou não o vivem cotidianamente (BUENO, 2003).

[136] O site http://.www.guiafloripa.com.br tem sido uma das referências para conferir a programação cultural de Florianópolis.

[137] Encontram-se informações sobre a biografia e as obras de artistas conhecidos por suas composições carnavalescas, como João de Barro (ou Braguinha) e Lamartine Babo, no coleção de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, intitulada "A canção no tempo" (1997), assim como no site do dicionário online Cravo Albin da Música Popular Brasileira - http://www.dicionariompb.com.br. Acesso em 07.12.2010.

cultura popular, como a produção "Alô Alô Carnaval" de Adhemar Gonzaga (CINÉDIA-DBF, 1936), famosa por integrar comediantes e artistas consagrados pelas mídias neste período, como Carmen Miranda, Linda Batista, Lamartine Babo e Oscarito.

O lançamento de filmes e de músicas, através dos concursos e com amplo apoio da indústria fonográfica, permitiu que o samba de consagrasse no meio dos foliões, cuja cadência, ritmo e letras acabaram sendo elementos fundamentais na constituição do carnaval em muitas cidades brasileiras. Daí a famosa ligação entre o samba e o carnaval, que gerações posteriores acabaram por entender e assimilar.

Mesmo hoje identificando uma presença significativa do samba no circuito cultural de Florianópolis, as percepções sobre o fazer samba na cidade de Florianópolis acabam sempre voltadas para a questão do carnaval. É perceptível que, nas entrevistas realizadas por mim, como fontes orais, ou em depoimentos encontrados em documentários ou registros de áudio, produzidos nas últimas décadas, a questão do samba está geralmente ligada às manifestações carnavalescas.

O senhor Josué Costa, compositor de sambas enredo, nascido e residente em Florianópolis, se recorda do tempo em que, no carnaval, o repertório incluía muitas marchinhas, pois "samba era muito pouco[138]". Essa afirmação é seguida por um sentimento de nostalgia, imbricados por um sentimento de valorização de um tipo de carnaval que era mais característico de Florianópolis. "O nosso carnaval não é mais o nosso carnaval", enfatiza o Sr. Josué, ao afirmar que o Rio de Janeiro tem monopolizado um modelo de carnaval que descaracterizou as particularidades deste folguedo em outras regiões do país, mesmo fazendo parte da ala de compositores de samba enredo da escola de samba Protegidos da Princesa, uma das agremiações carnavalescas mais tradicionais na cidade.

As associações do samba com o carnaval em Florianópolis também são elucidadas pelo senhor José Antônio Vicente, compositor de sambas conhecido como Vicente Marinheiro, exprime suas concepções sobre o samba, sobre o que apreendeu sobre seu surgimento e sobre as várias formas de samba praticado não só no Rio de Janeiro como também na Bahia e no sul do Brasil. Nascido no Rio de Janeiro, Sr. Vicente cresceu aprendendo a tocar vários instrumentos de percussão utilizados nas execuções de samba. Reside em Florianópolis há aproximadamente 22 anos, e a partir

[138] Entrevista concedida á autora em setembro de 2010.

de então ganhou espaço entre a comunidade do samba local, principalmente a comunidade ligada à escola de samba Unidos da Coloninha. Mesmo não se sentindo à vontade para falar do samba em Florianópolis em tempos anteriores à sua vinda para a cidade, o Sr. Vicente faz algumas observações sobre o samba florianopolitano:

> O samba de Santa Catarina, principalmente da capital, não tem diferença. Inclusive a, como vou dizer… a colonização aqui também é açoriana.Nós temos nossos, nossos, costumes, e tal, algumas tradições, é.. açoriana ne... essas coisas que tem aí... Boi (de Mamão), pelo contrário.. vocês são mais folclóricos aí do que outras cidades ai que são açorianas também. E aqui em Florianopolis eles cultuam muito. Nós somos um pais muito diversificado. Nós somos felizes porque temos, graças a Deus, o sangue alemão, italiano né, em grande escala. Santa Catarina por exemplo, alemão e italiano é disparado né. E sobra um pouquinho pra gente (afro-descendentes). Então Santa Catarina é essa mescla... né. Mas essa é a diferença... é que o Rio não é tão mesclado... o Rio é mais negro, é mais samba é, então é por isso que tem uma diferença, no Rio (quando) termina o carnaval em março quando é em março, ou fevereiro quando é fevereiro... né, você já ta pensando no próximo carnaval. A diferença no ritmo é justamente aí, porque a cultura é a mesma, mas um pouquinho mais avançada, de lá.

Aqui mais uma vez a ênfase no enfoque dado ao samba em Florianópolis, que, na concepção do Sr. Vicente, estão mais ligadas a questão do carnaval, salientando ainda que ao contrário do carioca, os florianopolitanos só começam a se envolver com o carnaval quando o período destinado a ele está mais próximo. Sr. Vicente também enfatiza a questão da diversificação étnica como um fator que diferencia as experiências dos sambistas locais com o fazer samba, com relação ao Rio de Janeiro. Para o entrevistado, a capital fluminense tem “mais samba” porque a concentração de afrodescendentes é maior. A diversificação étnica encontrada em Florianópolis, como em Santa Catarina, de acordo com o entrevistado, faz da cidade um local mais ligado às chamadas manifestações folclóricas, que influenciam as manifestações musicais na cidade.

A presença da cultura popular, classificadas por alguns pesquisadores como folclóricas, também é lembrada pela senhora Maria Nazaré da Silva Pinheiro, natural e residente em Florianópolis.

> Nós sempre íamos muito atrás do boi de mamão, isso é cultura da ilha, né. Isso sempre foi muito latente pra nós que andávamos muito, correndo pra lá e pra cá, subia e descia o morro, tinha o Terno de Reis, tudo bem marcante para a época (...)Assim como terno de reis e as serenatas que eles faziam também, que os músicos faziam onde nós morávamos, né.

Seu pai, senhor Hercílio Cândido da Silva (já falecido), era saxofonista na banda da Polícia Militar e professor de música. Autodidata, Sr. Hercílio aprendeu outros instrumentos de sopro, e de acordo com a sra. Nazaré, seu aprendia as músicas "de ouvido" (sem auxílio de partitura, portanto), tocando também em outros grupos formados, como os chamados conjuntos regionais, cujo repertório era basicamente constituído de canções populares instrumentais, como choros e sambas. Suas lembranças mais remotas, remetidas à infância, datam já da década de 50, quando residia no Morro da Caixa, ou Mont Serrat, na região central de Florianópolis. Com relação ao repertório dos grupos regionais, a senhora Narazé enfatiza:

> As músicas (...) era mais chorinho, né, e aqueles maxixes (...), muito samba também, mas tudo dependia também do instrumento que eles usavam, que eles aprendiam, né, ia mais na parte do chorinho.

Aqui, como em toda a entrevista realizada, as memórias do pai da Sra. Nazaré, percorrem pelas suas atividades como músico e como professor de música, formando bandas e tocando em bailes. Porém, nenhuma referência ao carnaval é feita. Mesmo se tratando uma pós-memória, utilizando aqui o termo de Beatriz Sarlo (2007: 91), que é a memória de uma geração imediatamente posterior àquela que sofreu os acontecimentos, estas informações são relevantes para perceber que, a questão do samba como elemento associado ao carnaval nem sempre faz parte da experiência dos músicos que executavam sambas em seu repertório. São concepções requerem uma observação que, mesmo saindo um pouco fora do recorte temporal selecionado, são importantes na contribuição de reflexões sobre esta construção das memórias que relacionam samba e carnaval.

Nos anos 40, mais precisamente no final desta década, começamos a perceber outras formas de organização em torno do carnaval. Trata-se da organização de alguns grupos para a formação de *Escolas de Samba*, nas quais, a primeira que efetivamente se configura, em 1948 é a escola chamada *Narciso* e *Dião*. Sobre sua presença no carnaval, há algumas referências publicadas. Em uma delas, publicada no jornal Diário da Tarde, com data de 5 de janeiro de 1948, convoca os foliões da referida escola, para uma reunião onde seria dado o "grito de carnaval", onde seria iniciado os festejos daquele ano. Outra nota, publicada no mesmo jornal, em 23 de janeiro de 1948, divulga o sucesso da apresentação da escola: "A Escola de Samba Narciso e Dião que tanto agradou em sua primeira exibição, ensaiou ontem, sendo possível que saia à rua amanhã e domingo à noite". No último trimestre deste mesmo ano foi fundada a Escola de

Samba Protegidos da Princesa, cuja história foi contada e analisada com maiores detalhes por alguns pesquisadores[139]. Nestes apontamentos, todos concordam que o surgimento desta escola de samba ocorreu por conta de alguns profissionais da Marinha do Brasil, mais especificamente na unidade do 5º Distrito Naval, que se propuseram a organizar, juntamente com os foliões locais, uma escola de samba, com características performáticas, alegóricas, e musicais, nos moldes das escolas de samba cariocas, modelos de manifestação carnavalesca que já estavam consolidados no Rio de Janeiro.

Um dos eventos que simbolizam a aproximação das manifestações musicais de Florianópolis com a capital foi na instalação do 5º Distrito Naval em Florianópolis, e a vinda de muitos marinheiros do Rio de Janeiro. Estes trouxeram consigo práticas de lazer que incluem a música, a dança e as festividades das periferias cariocas culminando da formação de escolas de samba e da introdução do samba carioca no carnaval da capital catarinense[140]. Parte desses trabalhadores fixa residência nas encostas do Morro da Cruz, na região conhecida outrora como Canudinhos (atual Rua Major Costa) É a ginga[141] dos marinheiros cariocas, em contato com a cultura local, que molda novos elementos da musica popular da cidade.

Já se sabe que, pela situação política do Rio de Janeiro, era natural que muitas cidades brasileiras acabavam absorvendo a cultura da capital. Na cidade de Florianópolis, não foi diferente. A formação das escolas de samba em Florianópolis, por exemplo, se configura através desse intercâmbio, onde cariocas e florianopolitanos experimentam a fundação de entidades promotoras das manifestações culturais carnavalescas, como as escolas de samba Protegidos da Princesa e Copa Lord, entre final da década de 40 e meados da década de 50. Segundo Cristiana Tramonte (1996), esse processo se dá quando

> ...é fundado em Florianópolis o 5º Distrito Naval, o que fez com que marinheiros do Rio de Janeiro e do norte do país viessem servir na

---

[139] Para aprofundamento desta questão, recomendo os trabalhos de CristianaTramonte (1996), Maria das Graças Maria (1997), Marcelo da Silva (2000), Eduardo daSilva (2005) e Áurea Demaria Silva (2006).

[140] Importante salientar entre estes marinheiros estão pessoas de baixa renda, descendentes de africanos, que residem nas regiões periféricas e que convivem - no caso do Rio de Janeiro, com a intensa vida noturna dessas regiões regada a composições de samba e suas variações, associados à dança, festejos e comportamentos típicos destas reuniões. Para maior conhecimento sobre o carnaval em Florianópolis e a constituição das primeiras escolas de samba na cidade, que teve o auxílio dos marinheiros que trouxeram consigo as práticas do samba carioca, ver TRAMONTE, Cristiana. O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Diálogo, 1996.

[141] A ginga, que dá título a este projeto possui dois significados pertinentes ao processo de construção da tradição do samba em Florianópolis, conforme descrição a seguir:
Ginga: s.f. Espécie de remo que faz mover a embarcação, apoiado num encaixe na popa. / Movimentos contorcidos e meio desordenados, típicos dos malandros; ação de gingar. Fonte: Dicionário de Português Online - http://www.dicionariobr.com.br/g/Ginga/default.htm. Acesso em 22/10/2008.

> ilha. Estes passaram a aglomerar-se nas imediações de Canudinhos, atual Rua Major Costa, junto ao bar do Tazo e aquela área se transformou em reduto do samba. Como a distância do Rio de Janeiro era grande e o transporte difícil, feito através de navios, o que acarretava muitos dias de viagem, os marinheiros, saudosos de sua "cultura carnavalesca" aproveitavam a experiência para fomentar e incentivar a criação de escolas de samba em Florianópolis a partir do contato com os habitantes dos morros (TRAMONTE, 1996: 86).

Não só a presença dos marinheiros como a presença da cultura afro-brasileira no cotidiano da população florianopolitana é percebida e salientada por Abelardo Henrique Blumenberg, conhecido pelas comunidades do samba de Florianópolis como Avez-Vous[142]. Já nas primeiras páginas encontramos as referências de sua dedicação ao samba, delegada primeiramente, às suas babás. Segundo Avez-Vous,

> costume da época, em que os lares florianopolitanos se serviam de pretas-velhas para cuidar das crianças. Assim, tive a ventura de escutá-las cantando sambas e marchinhas de carnaval, que eram trazidas para a ilha pela marujada que aqui aportava (BLUMENBERG, 2005: 15).

Não somente a chegada dos marinheiros cariocas proporcionou aos florianopolitanos o contato com a música popular e a cultura do samba e do carnaval do Rio de Janeiro. Percebe-se, mesmo em casos particulares (mas não menos importante para percebermos a troca de conhecimentos e aspectos da cultura popular entre diferentes regiões do Brasil) que o contrário também acontecia. Músicos se deslocavam à capital, não especificamente em busca de inspirações para compor e fundamentar suas manifestações musicais e culturais como um todo, pois as causas e as necessidades eram outras (emprego, serviço militar, etc.). Mas o contato com o ambiente cultural do Rio de Janeiro acabou tendo influência na percepção destas pessoas, quanto à (re)formulação das músicas populares e manifestações culturais dos florianopolitanos.As lembranças do Sr. Vidomar[143], na região central de Florianópolis, refletem as influências que ele e demais músicos recebiam, por se deslocar até a capital nacional. No caso deste músico, o fato de ter se alistado à marinha, e se descolado, por conta disto, para o Rio de Janeiro, no final da década de 40, possibilitou maior contato com o universo cultural carioca, percebendo até mesmo uma semelhança no comportamento, no 'jeito de ser' dos

[142] Este depoimento constitui o livro de memórias publicado pelo autor, intitulado *Quem vem lá? A história da Copa Lord* (2005). Já falecido, Avez-Vous era advogado e foi um dos fundadores da Escola de Samba mais popular em Florianópolis, a Embaixada Copa Lord. A data de sua fundação é de 22/01/1955.

[143] Em entrevista já citada, concedida à pesquisadora em abril de 2010. Na ocasião da entrevista o Sr. Vidomar contava com 84 anos.

cariocas e catarinenses: "(...) porque nós somos muito parecidos, (...) com o carioca. E o catarina é muito gozador, leva tudo na base da brincadeira, igual o carioca, carioca muito gozador, muito brincalhão".

Ainda sobre as semelhanças entre os ambientes e a população catarinense e carioca, o Sr. Raul Caldas Filho[144], faz uma observação similar a do Sr. Vidomar:

> As regiões da beira de praia são muito parecidas, né. E essa atmosfera do mar acho q criou esse temperamento né. As pessoas são mais contemplativas, né, são gozadoras, né, porque o carioca é exímio em colocar apelido e o ilhéu aqui também né, anos 40, toda a pessoa tinha seu apelido (MOROS, 2001).

Estas opiniões e comportamentos não podem ser tratados de forma genérica para determinar o pensamento de toda uma população, já que são subjetivos e particulares do contexto e universo dos entrevistados. Mas faz-se necessário levar em consideração as colocações de Maurice Halbwachs (2004) sobre a memória individual e suas confrontações com a memória coletiva[145]. Halbwachs afirma que mesmo em testemunhos onde o depoente encontra-se só, suas lembranças são coletivas, pois nossas experiências sempre estão atreladas às experiências de outros, ainda que cada testemunho traga suas particularidades, suas visões de mundo e, ainda, as influências do presente, da ressignificação que o evento narrado adquire quando se (re)conta uma história vivida.

Dessa forma, percebemos no depoimento citado, que há uma preocupação em diferenciar a forma como eram executadas as músicas populares em seu grupo musical, não só diferenciando da música carioca, como também a sua alteração ao longo do tempo. Ele expressa, assim, uma reprovação à forma como tem sido alterada a execução e a rítmica dos sambas, que tem influência dos sambas executados pelas escolas de samba cariocas, legitimando assim, através de seu discurso, um tipo de samba originalmente catarinense.

A presentificação do samba

A presentificação do passado modifica as relações com os acontecimentos, à medida que estes não passam a ser situados dentro de um contexto que não os encerra em um momento passado, e sim se tornam parte de um processo que desencadeia os

---

[144] Um dos entrevistados no documentário de Marina Moros (2001).
[145] HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

acontecimentos que se somam, multiplicando suas possibilidades e suas relações com o presente. Também rompe com acontecimentos pautados na linearidade á medida que as memórias suscitadas possibilitam visões de um passado que se tornam imbricadas com o presente, tornando as relações entre história e memória mais próximas à medida que a memória torna-se objeto de pesquisa histórica, enquanto a história, ao permitir essa relação com memória, amplia as possibilidades de interpretação dos acontecimentos historicizados, modificando sua relação com o passado.

Essas novas perspectivas lançadas pela história do tempo presente viabilizam também as pesquisas historiográficas cujos recortes temporais já estão quase rompendo com o que poderia se definir como uma história recente, como é o caso deste trabalho. O tempo presente procura romper com paradigmas que estabeleciam antes uma racionalidade pautada na linearidade e singularidade do tempo, pluralizando-as (DOSSE, 2001: 93). Por isso, falar sobre as transformações e concepções sobre o samba na década de 1930, percebendo os desdobramentos deste fato à luz das discussões que o legitimaram, é presentificá-lo, dando-lhe uma dimensão ainda mais complexa e plausível quando questionados e relacionados a partir das premissas que definem o samba da atualidade.

Sendo assim, percebemos que os vestígios de discursos e posicionamentos sobre a difusão do samba em Florianópolis, encontrados em documentações da época (década de 1930), são diferentes dos discursos que permeiam as memórias sobre sua trajetória na cidade, conforme visto no decorrer deste capítulo. As alterações desses discursos, e da narrativa que conduz o processo de construção das memórias se fazem pelas experiências vividas ao longo do tempo, ou seja, pelas transformações históricas e sociais que influenciam e alteram comportamentos e ideologias.

Nas experiências dos entrevistados, percebemos, por exemplo, que, ao serem questionados pelas suas relações com o samba, em suas narrativas, o samba geralmente é associado ao carnaval e ao contexto dos sambas-enredo, considerado uma variante do samba enquanto manifestação cultural mais abrangente. Como, por exemplo, o compositor de samba-enredo Vicente Marinheiro. Questionado sobre como identificava o samba em terras catarinenses, o entrevistado logo salientou: “(sobre) o samba catarinense, o que tenho a dizer é o seguinte: o que eles usaram... por exemplo, o carnaval (...) a marinha teve grande contribuição, se você pegar o histórico do carnaval

aqui, vai ver que a marinha teve influência (...)". Vicente continuou a entrevista falando dos sambas carnavalescos, continuando a associação do samba com o carnaval.

Isso se deve, em parte, pela maioria dos entrevistados selecionados, terem ligação com escolas de samba da cidade, de onde as experiências determinam e direcionam os conceitos e concepções adquiridos. Em outra situação, porém, sabemos que suas memórias provêm das experiências em sociedade e do conhecimento que é produzido e repassado pelas gerações. Esse conhecimento transmitido se modifica conforme acepção do locutor e das formas como são recebidos por seus receptores, alterando todo o discurso e interpretação que acaba definindo paradigmas, tendências e concepções que se impõe, caracterizando assim determinadas sociedades. Na concepção de Michel Foucault, há sempre uma intenção de verdade em um discurso, que é por onde o poder é exercido (VANDRESSEN, 2009: 7). É por isso que, ao perceber as narrativas suscitadas pelas memórias, há intenções de verdade que procuram legitimar a trajetória do samba em Florianópolis, fato esse perceptível quando confrontamos as diversas memórias sobre o samba levantadas para esta pesquisa.

Quando se fala no samba, a narrativa desenvolvida pela memória se direciona para alguns aspectos que acabam limitando a complexidade de sua trajetória na constituição da música popular em Santa Catarina, assim como em várias outras localidades do país, tendo em vista o caráter generalizador que o samba adquiriu ao ser classificado como gênero nacional. Essa limitação é característica da memória, já que o próprio processo de rememoração age como um filtro de informações que selecionam, delimitam e excluem dados que, em muitas ocasiões, poderiam alterar completamente a percepção e concepção que se tem do assunto em questão. Por isso muitas vezes a memória, como fonte histórica, não pode sustentar toda interpretação de um passado. As lembranças também estão atreladas às necessidades dos indivíduos no ato da rememoração, suscitando identidades e atualizando este passado para o presente, a partir de fatos que influenciam significativamente a situação deste indivíduo no momento (DELGADO, 2006: 39).

No caso dos depoentes escolhidos para falar sobre o samba em Florianópolis, suas as memórias recorrem a eventos ou a discursos que procuram legitimar a situação do samba entre as comunidades atuais, seja por necessidade de divulgação de seus trabalhos, por questões ideológicas relacionadas à legitimidade ou afirmação de suas posições no mercado da música popular ou em instituições voltadas para este fim, ou

por motivos alheios a estas questões, tratando apenas de uma forma de se situar como indivíduo em sociedade. Aqui mais uma vez, a questão da legitimação dos discursos pode ser apontada, uma vez que esses depoimentos, que se situam como agentes da verdade e das experiências adquiridas no âmbito da individualidade, podem produzir narrativas adversas.

Uma situação interessante que pode ilustrar essa questão envolve o surgimento dos carros de mutação[146] no carnaval florianopolitano. Enquanto o compositor Josué Costa afirma que os carros de mutação eram "uma atração internacional", pois era uma peculiaridade do carnaval em Florianópolis, Vicente Marinheiro defende a origem carioca dos carros de mutação: "um dia o cara chegou e disse: mutação! (...) lá no Rio se chama Grande Sociedade, lá no Rio é muito antigo e as pessoas pensam que é criação daqui". Talvez seja interessante salientar que em nenhum momento das entrevistas foram questionados sobre os carros de mutação. Trata-se de uma situação que foi proferida e registrada no ato da entrevista e coincidentemente acabou contribuindo para pensarmos na questão da legitimidade das memórias e das experiências transformadas em fontes orais. Essa questão remete a ressignificação das memórias, que se impõe no presente, no momento em que o processo de rememoração carrega as experiências que se fizeram ao longo da trajetória do sujeito que rememora.

É por isso que, para muitos profissionais que lidam com fontes orais, os cuidados na seleção e interpretação dos discursos, assim como uma necessária contextualização das experiências e da narrativa do testemunho, tornam o uso das fontes orais um campo delicado, sendo alvo de discussões e críticas por parte de muitos pesquisadores.

Entre as críticas mais contundentes, estão aquelas relacionadas o anacronismo. Beatriz Sarlo já nos informa que a e que a memória, por se anacrônica, revela o presente (2007: 56). A própria disciplina histórica já é perseguida pelo anacronismo, pois discorrer sobre o passado implica em dar-lhe uma dimensão anacrônica (2007: 57). Evidentemente, ao analisar os depoimentos, o cuidado com o anacronismo foi fundamental. As lembranças de entrevistados como o senhor Vidomar, por exemplo, foram permeadas por uma rememoração que passeava pelo ambiente musical de seus

[146] Ver anexo nº 14. Os carros de mutação são carros alegóricos que possuíam mecanismos para sua transformação ao longo dos desfiles carnavalescos. Os carros eram elaborados e exibidos pelas grandes sociedades carnavalescas existentes não só em Florianópolis como em outras cidades como Porto Alegre e Rio de Janeiro. A existência dos carros de mutação, porém só são registradas em Florianópolis, desde o século XIX. Para maiores informações, ver a dissertação de Thaís Colaço, sobre o carnaval em Desterro no século XIX.

pais, provavelmente entre o final do século XIX e início do século XX, e pelas experiências na juventude e na maioridade, percorrendo pelas décadas de 1930, 1940, 1950 e até 1960. As informações fornecidas por este entrevistado, referentes a música do tempo dos seus pais, ressalta aquilo que Beatriz Sarlo define como *pós-memória* (2007: 90), que se trata do momento em que um indivíduo se lembra de experiências não vividas por ele.

Ainda de acordo com Sarlo, não é possível lembrar enquanto "experiência", os fatos não vividos pelos indivíduos; estas memórias estão atreladas à situação social das pessoas. Como bem define Halbwacs, as lembranças são coletivas, pois na realidade nunca estamos sós (2004: 30). Ainda que os acontecimentos narrados por alguém que não os viveu, desloque as emoções e o sentido atribuído ao fato em si, e que seria certamente interpretado de outra forma pelos sujeitos que os vivenciaram, a narrativa da pós-memória não diminui sua importância como contribuinte na construção de um passado, desde que observados dentro de um contexto social que caracteriza o indivíduo que testemunha.

Ainda que as memórias não possam em sua plenitude ser confiadas a uma verdade histórica, até por que não existe uma verdade absoluta, mas sim verdades plausíveis, sua utilização pela história pode ampliar as interpretações e a complexidade das relações que produzem o universo cultural das sociedades. A memória, assim como a história, é permeada pela complexidade e subjetividade que envolvem e situam os indivíduos de acordo com suas visões de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, alguns apontamentos deixavam claros que a análise sobre o samba em Santa Catarina seria uma tarefa mais complexa, pois alguns problemas deveriam ser compreendidos, principalmente os que se referem aos discursos políticos que colocaram Santa Catarina fora da rota das produções de samba, pautados pelo mercado fonográfico de música popular, também partindo de conceitos que apontariam uma inexpressividade ou inexistência de comunidades do samba nessa região. Também estava claro que, pelos motivos acima expostos, as manifestações do samba nesta região poderiam colocar em risco a escrita da uma história da música popular que se baseasse em um reducionismo histórico, limitando estas manifestações a meras reproduções da expressão musical de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive relacionando ou remetendo as experiências de vida e obra dos compositores catarinenses como similares aos artistas cariocas, principalmente.

Seria como se aqui pudéssemos associar a e existência do morro da Caixa o do Mocotó ao *Morro do Estácio*; talvez com muita imaginação associar a vida profissional de Zininho no rádio e sua consagração como sambista, nos moldes de *Noel Rosa*, ou as experiências de dona Didi, ao abrir as portas de sua casa aos sambistas locais, similares ao de *Tia Ciata*. Algumas coincidências com relação a disposição geográfica e distribuição populacional, como por exemplo, o fato de Florianópolis estar situada no litoral, e com movimentação social na parte marítima, principalmente no âmbito do comércio e do lazer, possuindo também os morros (onde boa parte da população de condições econômicas mais precárias passou a residir) não podem ser tratadas como suficientes para justificar a presença do samba nesta região.

A presença das populações de origem africana em Florianópolis e toda sua bagagem cultural, portanto, foram contempladas nesta pesquisa, e respeitadas como uma das maiores influências para a difusão do samba nesta região. Mas não podemos colocá-las simplesmente como um dos únicos meios por onde o samba se estabeleceu, até porque, se percebermos as experiências de algumas dessas pessoas, notaremos que não era só o samba que fazia parte do universo cultural delas. Se pegarmos, por exemplo, a trajetória do senhor Gentil do Orocongo, no que se refere ao seu repertório musical, vemos, nos elementos musicais presentes, outras manifestações culturais, como as brincadeiras do boi de mamão, o terno de reis e a ratoeira, que, por mais que estejam delegadas, pelas políticas culturais, aos saberes de outras etnias ou nações, são tão inerentes às experiências das populações de origem africana, pois fazem parte do

cotidiano e da formação cultural dessas pessoas. O senhor Gentil era afrodescendente, que ainda na juventude conheceu um instrumento de origem africana, o orocongo; com o passar dos anos, este músico foi agregando as músicas populares ao seu repertório, desde aquelas classificadas como folclóricas, como aquelas que foram popularizadas pela indústria fonográfica[147]. sendo respeitado pela classe artística e pela população catarinense por executar um instrumento pouco conhecido. Aliás, é justamente por essa trajetória de Gentil do Orocongo é a que mais sintetiza o que podemos chamar de hibridismo cultural, apropriando-se do termo defendido por Nestor Garcia Canclíni (1997), que pela lógica das manifestações populares urbanas fazem com que elementos e aspectos culturais oriundos de diversos estratos sociais se sobreponham, desencadeando novas formas de expressão, comportamentos e representações.

Entendo, portanto, que as manifestações dessa musicalidade, por qual se insere o samba, se justificam por outros elementos que passam pelo relacionamento da imprensa com seus leitores, pelas as formas de entretenimento e principalmente pelas trocas de informações e mobilidade dos músicos e demais artistas, tanto por entre diversos espaços destinados ao entretenimento local, quanto pelo seu contato com ambientes musicais de outras regiões e estados brasileiros.

É por isso que também não se pode dizer, simplesmente, que não existiram influências externas ou que as especificidades na construção da escuta musical dos florianopolitanos se sobrepuseram aos elementos musicais vindos de outras localidades. A situação econômica e política do Rio de Janeiro, no período em que o samba se consagrou como símbolo da musicalidade brasileira, ainda nas primeiras décadas do século XX, foi fundamental para que seus elementos culturais também se difundissem por diversas localidades do país. O Rio de Janeiro, tendo a responsabilidade de ser a capital federal concentrava, por isso, boa parte das ações políticas, que determinavam regras e comportamentos, ditando paradigmas que serviriam, então, de modelos para a constituição cultural de outras cidades.

O que não se pode esquecer que é a diversidade cultural encontrada nesses locais associados com outros elementos, muitos deles específicos ao momento e a constituição política e social de cada cidade ou comunidade, que acabam se impondo de forma a determinar peculiaridades na constituição ou reinvenção do que, na falta de um termo melhor, chamaria de identidades culturais regionais. Isso está explicitado, por

[147] Marcelo da Silva, em uma conversa com esta pesquisadora em 2009, salientou que o senhor Gentil do Orocongo “tocava de tudo” e “entendia muito” do instrumento que lhe acompanhou por toda a vida.

exemplo, na existência de um samba batucado, afirmado pelo senhor Vidomar Leopoldo Carlos. Ainda que o termo “samba batucado” esteja relacionado aos batuques africanos do século XIX, encontrados em vários registros encontrados nas diversas regiões brasileiras, creio que esta expressão é importante para pensar num ritmo característico das composições de samba locais. Por isso, a resposta que melhor define um samba com características particulares á cultura florianopolitana, está no caráter regional das produções musicais deste local, caracterizadas pela diversidade de gêneros e ritmos existentes. As manifestações culturais diversificadas promovem um tipo de musicalidade que nada mais é do que um fenômeno que foi comum a diversas localidades, pautadas no discurso da modernidade e urbanização, e que aconteceu justamente quando o país passava por um período de reajustamento na administração política e social, evidentes a partir do advento da República Velha. As apropriações da vida cultural da capital federal e de outras cidades influentes se confrontaram com as manifestações culturais de locais como Florianópolis, que acabou por englobar as novidades da musica urbana de outras capitais com o som e o ritmo próprio das comunidades remanescentes de etnias ou nações específicas, como afrodescendentes e açorianos, podendo se estender a demais grupos étnicos, estados e nações.

Ciente, portanto, de que não foi somente a cultura musical dos africanos e seus descendentes, que permitiram ao samba se estabelecer como um gênero genuinamente brasileiro, compreendo que, nesse processo, a complexidade dessas relações que pontuaram as diversas fases da trajetória do samba, também não pode ser pensada a partir de um “encontro feliz” entre os diversos estratos socioculturais. Como explica Marcos Napolitano, no início do século XX,

> o encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que pesem as vicissitudes da a formação cultural do samba, o encontro sociocultural que está na sua formação como gênero urbano marcou a agenda da modernidade brasileira, e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social.(NAPOLITANO, 2007: 27)

Dessa forma, o papel dos mediadores culturais foi fundamental enquanto agente propulsor do samba dentro do mercado artístico, permitindo, dentre outras colocações, a profissionalização dos músicos e o reconhecimento do samba no meio musical do rádio

e da indústria fonográfica. Em Florianópolis, percebeu-se, principalmente no período carnavalesco, uma aproximação entre indivíduos de diversos ambientes socioculturais, permeadas pelos propósitos de compor músicas para o divertimento da população, sem, no entanto, conferir seriedade na produção das composições e apresentações musicais, como bem se referiu a nota publicada no jornal A Gazeta de junho de 1937, já analisada no segundo capítulo desta dissertação: Florianópolis é terra de músicos!

Sendo assim, os propósitos desta pesquisa se situaram nas intenções de se compreender como o samba se difundiu na cultura popular da capital de Santa Catarina, a partir do período em que o mesmo se consolidava como gênero nacional. O sentimento de brasilidade é que se perpetua nas práticas do samba, esse samba hoje que, ao se estabelecer como um bem cultural adquire, pela marca da patrimonialização, o reconhecimento internacional, na ânsia pela conservação de seu caráter identitário. Em contrapartida, as especificidades de um samba catarinense estão situadas justamente pela marca da diversidade, que se pauta tanto na versatilidade dos músicos que percorrem os diversos ambientes musicais, estilos e gêneros, quanto na diversidade de elementos musicais que fazem com que a execução dos sambas acabem adquirindo uma característica local, seja pela presença de instrumentos diferentes, seja pela composição dos grupos musicais. Essa é forma de pensar a legitimação das práticas de uma samba florianopolitano, que vai ao encontro dos discursos homogeneizadores em torno da cultura nacional, elementos fundamentais na constituição das políticas nacionalistas no início do século XX e cujos reflexos permanecem na atualidade. Afinal, ainda hoje o senso comum defende o samba, o futebol e a feijoada como símbolos da brasilidade.

Analisando esta pesquisa a partir destas perspectivas, a história do samba em Florianópolis pode ser pensada também, a partir do que Roger Chartier (2002: 67) define como uma história cultural do social, entendendo, pois, que é

> impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos em uma sociedade dada não se organizam necessariamente de acordo com divisões sociais prévias, identificadas a partir das diferenças de estado e de fortuna.

Esta colocação permite pensar, por exemplo, na produção de um elemento cultural, neste caso o samba, a partir de espaços ou instituições como as bandas musicais, que em Florianópolis foram importantes meios de divulgação da cultura musical em uma

amplitude diversificada, que passearia entre repertórios eruditos e populares[148], mas que chama atenção justamente pela diversidade sociocultural de sujeitos de que se constitui. Aqui volto mais uma vez a atenção para a questão da mediação cultural, que a meu ver se torna um bom exemplo para as formulações teóricas de Chartier perante a escrita de uma história cultural que dê conta das questões que envolvem as ações humanas para além das convenções classificatórias da sociedade.

Parece-me que, dentro destes discursos, o que se deseja dentro dessas comunidades não é necessariamente a difusão de um samba com características locais, mas sim que estas comunidades possam se estabelecer, a partir das noções de identidade e pertencimento, na qual o samba moderno, que hoje é identificado a partir de uma dimensão mais nacionalizada, fornece as condições necessárias para que essas pessoas possam estar inseridas dentro de um contexto que as façam sentir necessárias e importantes dentro das práticas culturais que definem sociedades e espaços de sociabilidades. São essas premissas que colocam o samba em Florianópolis dentro dos conceitos que prezam pelo tradicionalismo. Por isso, a retomada do que se chama de samba de raiz. A defesa e legitimação desse tipo de manifestação musical estão pautadas numa historicização do samba, que o situa a partir de eventos e trajetórias que acabam lhe conferindo uma espécie de evolução linear e cronológica, esquecendo, portanto, que as suas manifestações possuem muito mais entrecruzamentos e simultaneidades em sua trajetória do que inicialmente se pensou, desde o momento em que africanos e afrodescendentes de mesma formação cultural foram realocados nas diversas regiões do Brasil, adaptando suas práticas culturais ao ambiente e formação social na qual estavam inseridos.

Mas, independente de suas origens, os grupos que hoje defendem o samba de raiz ou o samba autêntico, que defendem a execução primeiros sambas que se estabeleceram pelo mercado fonográfico, na verdade, procuram mais uma forma estética que julgam ser mais atraentes do que, necessariamente, a defesa de um determinado movimento musical ou nos aspectos sociológicos do samba em sua essência. Por isso, a ressignificação dessas composições está relacionada aos reflexos da categorização dos gêneros musicais, engendrados pelo mercado fonográfico, e mais distantes da idéia de

[148] Utilizando estes termos sem problematizá-los neste instante, mas ciente de que esta abordagem também merece uma discussão mais aprofundada, à medida que a questão do erudito e popular encontra-se intrincada com a noções de divisão social e preconceitos culturais.

se promover, especificamente, as manifestações musicais que efetivamente se configuraram em Florianópolis.

A exemplo disso, percebemos em materiais de divulgação e nos repertórios dos músicos florianopolitanos, encontrados ao longo de minhas experiências como ouvinte e como musicista, que, apesar de crescente, ainda são poucos os artistas ou grupos intérpretes que incluem no seu repertório canções de compositores conterrâneos. Talvez nem tanto por interesse dos músicos, mas sim pela sua situação enquanto profissionais que precisam se manter economicamente, pois nem sempre o público ouvinte se interessa por composições novas ou desconhecidas, tendo que recorrer ao que Walter Garcia (2007: 44) salienta como "fórmulas de sucesso". Ainda mais interessante é perceber que, também na década de 1930, quando começam a ser formados os "gostos populares", ou melhor, a estandardização do gosto popular e dos objetos de consumo, inaugurados pela indústria do entretenimento, percebe-se um certo padrão nas composições de artistas populares de diversas localidades. Pelo menos é o que pode ser percebido ao analisar os arranjos para banda das canções "Carnaval" e "Vou-me embora", de autoria de Abelardo de Souza, provavelmente composta no final da década de 1930[149]. Longe querer pender para uma qualificação ou classificação dessas músicas, creio, no entanto, que a disposição das melodias e do ritmo não fogem ao padrão das canções carnavalescas também compostas naquele período

Em Florianópolis, nesse caso, as formas de circulação e propagação da musica popular se dava por outros aspectos, na falta de um mercado fonográfico consistente e da chegada (um tanto tardia) de emissoras de rádio locais, que pudesse promover artistas e o registro das canções compostas por artistas catarinenses. A circulação de músicos e de pessoas ligadas ao universo da arte e do entretenimento em Florianópolis, assim como a vinda de artistas de outras cidades e estados, é que permitiram a capital catarinense o acompanhamento das tendências musicais e as produções artísticas que se inspiravam nessas tendências. É nessa circulação de sujeitos das mais diversas camadas socioculturais que se estabelecem a mediação cultural que, também em Florianópolis, delegaria um espaço ao samba, dentro da cultura popular desta cidade. Sendo assim, espaços como teatros, cinema, bares, coretos e até mesmo a residência de algumas pessoas propiciaram esse universo de circulação do samba. Mas saliento que, dentro dessa perspectiva, a situação mais interessante para entender o processo de incursão do

[149] Evidência notada a partir da observação quanto a data do concurso na qual ambas as canções participaram: janeiro de 1940.

samba na capital catarinense é a versatilidade e a intensa circulação de músicos e artistas dentro das diversas formas e espaços de entretenimento da cidade, pois com eles estavam os materiais necessários para a execução das músicas, assim como o conhecimento e experiências necessário para compor e repassar as composições próprias ou de outros autores consagrados pela indústria fonográfica.

Aqui percebemos as configurações do samba nessas comunidades, partindo de sua principal fonte de difusão: o carnaval. Ainda que hoje o samba como elemento agregador de várias instâncias rítmicas, promovendo assim o que Felipe Trotta e João Paulo Castro (2001: 74) definem como gêneros adjacentes, mantendo suas práticas para além do carnaval, é inegável pensar no valor destes festejos como um dos maiores propulsores do samba em diversos locais do país, culminando também na sua atuação dentro da indústria cultural, ainda que elaborados em suas particularidades, porém não menos certos de suas intenções mercadológicas para divulgação e consumo. Foi a partir das composições carnavalescas e da divulgação do carnaval na cidade, que foram identificados os compositores e algumas de suas músicas, com base nas informações extraídas da imprensa escrita, de documentos impressos e também a partir de fontes orais. Esta última, aliás, é que possibilita perceber como a constituição das memórias do samba em Florianópolis está intrínseca aos festejos carnavalescos, o que não consiste, no entanto, numa especificidade ou espécie de fenômeno local. A questão das associações entre samba e carnaval se explica pelas formas como a música popular urbana se expandiu em meados do século XX, em especial o samba, cuja tradição, conforme salienta José Miguel Wisnik, foi ganhando espaço como emblema do Brasil, associadas a festejos e eventos consagrados pelos diferentes estratos da sociedade, como o carnaval. Para Wisnik, portanto,

> a expansão da música popular urbana se dá, ao mesmo tempo, em estreita ligação com o fenômeno do carnaval de rua (...), fenômeno que ganha força coma modernização urbanística do Rio de Janeiro, juntando numa espécie de caleidoscópio social polimorfo a festa antes reparada dos ricos, pobres e remediados. Uma parte considerável das gravações de sambas e marchinhas (...) definia-se até os anos cinqüenta pelo espírito carnavalesco ou destinava-se diretamente e esse uso (WISNIK, 2007: 69).

Por isso é notório que as memórias dos músicos, compositores e pessoas ligadas ao ambiente musical popular, sobretudo no litoral catarinense, desde então, relacionam o samba com o carnaval. A ligação das pessoas entrevistadas, com escolas de samba da cidade não foi um critério para a seleção das mesmas enquanto fontes orais; trata-se de

uma interessante coincidência, que associada às experiências particulares na participação de eventos ligados a manifestações artísticas de samba e chorinho, permitiu que percebesse um número considerável de músicos populares hoje que, a exemplo do que ocorria na década de 1930, acabam tendo trabalhos ou participações voltadas para o carnaval.

Ciente, portanto, de que se trata de uma história inacabada e que suscita mais questões do que respostas, cumpro, neste momento, com o dever de informar que este trabalho é apenas uma dentre tantas possibilidades de se identificar e interpretar, à luz das perspectivas historiográficas, a cultura do samba presente nos mais diversos meios culturais existentes. Por isso, a expectativa gerada com a finalização desta pesquisa, é que, ao final de sua leitura, ela engendre novas questões e discussões que permitam ampliar a elaboração de uma história da cultura musical de Florianópolis, tanto no reconhecimento das formas estéticas e performáticas inerentes ao processo de criação e interpretação musical, quanto nas suas implicações enquanto elemento comum para a promoção dos espaços de sociabilidades; é na apreensão dos aspectos musicais da cultura florianopolitana, na dimensão das práticas simbólicas que representam as sociedades que se encontra a maior contribuição das linguagens culturais, enquanto elementos passíveis de interpretação e representação das sociedades.

Ao apreender as manifestações do samba em toda a sua dimensão simbólica e contemplando suas ressignificações, se percebe como as práticas culturais estão além das fronteiras identitárias que delimitam ou restringem as possibilidades de ser e estar no mundo, pois o samba, antes de ser baiano, carioca ou catarina, é brasileiro. Porque a *ginga* desse povo não se traduz apenas a partir de um ritmo, uma melodia ou de síncopes, mas faz parte das experiências que percorrem os caminhos das imperfeições do solo brasileiro. É o gingado do baiano nas ladeiras, do carioca nas ruas tortuosas das favelas e do florianopolitano na beira do mar. Ainda que muitos resistam à presença do samba por essas terras, o povo do litoral catarinense, quando pisa na areia, se equilibra no barco ou nas pedras para mirar o mar, provoca a malemolência dos corpos, compondo um gingado que lhe é, sim, peculiar. É uma ginga catarina que tem no samba a sua trilha sonora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLBUM do Centenário da Força Pública do Estado de Santa Catarina, 1835-1935. Florianópolis, 1935.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **História: A arte de inventar o passado.** Bauru, S. Paulo: EDUSC, 2007.

ALVES, Jucélia Maria; LIMA, Rose Mery de; ALBUQUERQUE, Cleidi. **Cacumbi: Um aspecto da cultura negra em Santa Catarina.** Florianópolis: UFSC, 1990.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento urbano.** São Paulo: PUC, 1989 (Dissertação de Mestrado)

BLUMENBERG, Abelardo Henrique (Avez-Vous). Quem vem lá? A história da Copa Lord. Florianópolis: Garapuvu, 2005.

BORDIN, Dagoberto. **Presença Negra no Sul**. *In* Revista Mares do Sul. SC, nº. 28, ago./set. 1999. p. 59 – 64.

BUENO, Arthur Oliveira. **Sambistas e "Sambeiros": Escolas de Samba e torcidas organizadas no carnaval de São Paulo**. São Paulo: NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Disponível online: http://www.n-a-u.org/Bueno.html.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da Historiografia.** S. Paulo: UNESP, 1990

_____. **A Escrita da História: Novas Perspectivas.** S. Paulo: UNESP, 1992.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **A Música em Santa Catarina no Século XIX.** Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 1951.

_____. **Nossa Senhora do Desterro (**Volume 2 - Memória). Florianópolis: Editora Lunardelli. 1979.

CABRAL, Sérgio. **Elisete Cardoso - Uma vida.** Rio de Janeiro. Lumiar, 1994.

CAMPOS, Cynthia Machado. **Santa Catarina, 1930: da degenerescência à regeneração.** Florianópolis: UFSC, 2008.

CANCLÍNI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997

CARDOSO. Paulino. F. J. **Negros em Desterro: Experiências das populações de origem africana em Florianópolis, 1960/1988.** PUC/SP (Tese de Doutorado)

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba.** Unicamp, 2006 (Dissertação de Mestrado)

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998 (3ª Ed.).

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002

_____. **Cultura Popular: Revisitando um conceito historiográfico.** *In* Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 179 – 192.

CHAUÍ, Marilena. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUVEAU, A. e TÉTARD, Ph. (org.). **Questões Para a História do Presente.** Bauru, São Paulo: EDUSC. 1999.

COELHO, Luis Fernando Hering. **A Trajetória dos Oito Batutas na Invenção Musical do Brasil.** *In* VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular, 2005, Buenos Aires. Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL Buenos Aires 2005. Disponível em www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heringcoelho.pdf.

COLAÇO, Thais Luzia. **O carnaval do desterro: século XIX.** CFH/UFSC, 1988 (Dissertação de mestrado)

COLLAÇO, Vera e SANTOLIN, Rosane Faraco. **As revistas, seu público e a modernização da cidade**. *In* Revista da Pesquisa vol. 1, nº 3, Florianópolis: CEART/UDESC, Ago/2007 – Jul/2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa

COLLAÇO, Vera. **O teatro da União Operária – Um palco em sintonia com a modernização brasileira.** Florianópolis: Editora da UDESC, 2010.

_____. **Se a moda pega: o teatro de revista em Florianópolis, 1920/1930.** Florianópolis: Ed. da UDESC, 2007.

DELGADO, Lucília Almeida N. **História Oral: memória, tempo, identidades.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 64.

DOSSE, François. *História à prova do tempo: da historia em migalhas ao resgate do sentido.* São Paulo: Ed. UNESP, 2001

FENERICK. José Adriano. **Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira.** *In:* Revista História em Reflexão. Dourados, vol. 1 nº. 1 – UFGD jan./jun. 2007.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaína (Orgs.) Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2006

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural.** São Paulo, Annablume Editora, 2003

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural.** *In:* ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GARCIA, Fábio. **Intelectuais Negros em Florianópolis**. *In:* Revista História Catarina Nº 10. Lages, Jan e Fev/2009.

GOMES, Tiago de Melo (2003). **Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920.** Campinas, SP, IFCH-Unicamp (Tese de Doutorado).
GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba.** Rio de Janeiro: Tipografia São Benedito, 1933,

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HARO, Martim Afonso Palma de. **Ilha de Santa Catarina. Relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX.** Florianópolis, Editora Lunardelli, 1996.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JEUDY,Jean Pierre. **A Maquinaria Patrimonial.** *In:* Espelho das Cidades. Casa da Palavra, 2005.

LEITE, Ilka Boaventura (Org.). **Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade.** Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo.** Campinas: Unicamp, 1995.

LOPES, Nei. **A presença africana na música popular brasileira.** *In:* ArtCultura, 81, n.º 9, Uberlândia-MG: jul.-dez. de 2004

LOPES, Nei. **Sambeabá: O samba que não se aprende na escola.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LUZ, Daniel Cerimbelli da. **Gentil do Orocongo: Histórias e Cantigas de Santa Catarina.** Florianópolis: UDESC, 2006 (Trabalho de Conclusão de Curso).

TÉO, Marcelo. **A vitrola nostálgica.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

MACHADO, Aldonei. **A Cidade no Dial - Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50).** Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, 1999.

MARGARIDA, Trajano. **Canções carnavalescas 1930**. Florianópolis, 1935.

MARIA, Maria das Graças. **Imagens Invisíveis de Áfricas Presentes: experiências das populações negras no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940).** Florianópolis, UFSC, 1997 (Dissertação de mestrado).

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

MATTA, Roberto Da. **Carnavais, Malandros e Heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983 (4ª Ed.).

MEDEIROS, Ricardo e VIEIRA, Lúcia Helena. **História do Rádio em Santa Catarina.** Florianópolis: Insular, 1999.

MINISTÉRIO DA DEFESA. Exército Brasileiro. **Regulamento do concurso para a escolha de um dobrado denominado "Brigadeiro Sampaio" ou "O Couraçado".** Brasília, 2010. Disponível em http://www.legiaodainfantariadoceara.org/regulamento_Concurso_Dobrado_Sampaio2010.pdf

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música: canção popular e reconhecimento histórico.** *In*: Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 20 nº. 39. P 203 – 221. 2000.

_____. **Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos. 30.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil.** *In:* Revista ArtCultura, Uberlândia, vol. 8, nº 13, p. 117-133, jul-dez 2006.

MUSTAFÁ, Izani. **Alô, alô, Joinville! Está no ar a Rádio Difusora! A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961)**. Joinville: Casamarca Ecodesign, 2009.

NAPOLITANO, Marcos, e WASSERMAN, Maria Clara**. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *In:* Revista Brasileira de História, São Paulo; ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, n.39, 2000, p. 167-189.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História & Música: História Cultural da Música Popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues.** PPG em História / IFCH / UFRGS; 2002 (Tese de Doutorado)

_____. **O Samba Triste: A Década de 40 e o Surgimento do Samba-Canção.** Comunicação apresentada no Simpósio Temático nº. 5 – Guerra, discursos e linguagem de mídia, em 10 mai. 2005. Disponível em http://www.cce.udesc.br/cem/simposioudesc/anais/st5/st5marcia.doc.

OLIVEIRA, Maurício de Lima. **Patápio Silva, o sopro da arte: Trajetória de um flautista mulato no início do século XX.** Florianópolis: UFSC, 2007 (Dissertação de Mestrado).

OLIVEN, R. G. . O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 2, p. 68-74, 1986.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** S. Paulo: Brasiliense, 1994 (4ª Ed.).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994

PAPINI. Giovana. **Samba: Origens, transformações e indústria cultural (1916-1940).** Disponível em http://www.brasileirinho.mus.br

PEREIRA, Lucésia. **Florianópolis, década de trinta: ruas, rimas e desencantos na poesia de Trajano Margarida.** Florianópolis: CFH/UFSC, 2001 (Dissertação de Mestrado).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo. Horizonte: Autêntica, 2008.

PIRES, Débora Costa. **Atuação das sociedades musicais e bandas civis e militares em Desterro durante o Império.** Florianópolis: CEART/UDESC, 2008 (Trabalho de Conclusão de Curso).

PRANDI,Reginaldo. **Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras.** São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Mitologia dos orixás.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento.** Campinas: Ed. Unicamp, 2007

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. *In:* Decantando a República. Volume 1. RJ: Nova Fronteira S.A.

_____. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Edit. UFRJ, 2001.

SANTA CATARINA, **Relatório DEGC 1947 – Departamento Estadual de Geografia e Estatística.** Florianópolis: 1947

SANTOS, Cristiane Batista da Silva. **Sociabilidades, Trabalho e Resistência Negra no Sul Baiano Oitocentista.** História e-História. 2010. Disponível online: http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=117#_ftn1.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagô e a morte.** Petrópolis, Vozes, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo.** Volume 1**.** Editora: 34. São Paulo, 1997

SILVA, Marcelo da. **Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de. Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950.** Florianópolis, UDESC, 2000

SILVA. Anna Paula de Oliveira Mattos. **Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição, na crítica e no mercado muiscal brasilerio.** Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008 (Tese de Doutorado).

SILVA. Áurea Demaria. **No Balanço da Mais Querida: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC).** São Paulo, UNESP, 2006. (Dissertação de Mestrado)

SILVA. Eduardo da. **Para além de Momo: relações de força nos bastidores do carnaval florianopolitano.** Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, 2005 (Dissertação de Mestrado)

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. **As Filhas das Lavadeiras**. Porto Alegre: Grupo Cultural Rainha Ginga, 2002.

SIMÕES, Aldírio. **Retratos à Luz da Pomboca**. IOESC, Florianópolis, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do Corpo.** Rio de Janeiro: MAUAD, 1998 (2ª Ed.).

SOILHET, Raquel. **A subversão pelo riso**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TEIXEIRA, Paulo César. **Conversa de botequim.** *In:* Revista Magis, 7ª Edição, Porto Alegre: UNISINOS, Jun e Jul/2010. Disponível em

http://www.magis.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=143&secao=21

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1990.

_____. **Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1978

_____. **Os sons dos negros no Brasil.** São Paulo: Art Editora, 1988.

TRAMONTE, Cristiana. **O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis.** Florianópolis: Diálogo, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TROTTA, Felipe C.; CASTRO, João Paulo M. **A construção da idéia de tradição no samba**. *In:* Cadernos do Colóquio,v. 1, p. 62-74, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

TROTTA, Felipe. **Música popular e mercado: a força das classificações** *In:* Revista UFBA, 2005, p. 181-195.

VALENTE. Heloisa de Araujo. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo. Via Lettera/FAPESP, 2003.

VANDRESEN. Daniel Salésio. **O discurso na arqueologia e genealogia de Michel Foucault.** *In:* Portal Dia a Dia Educação, 2009. Disponível em http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/Daniel_Salesio_Vandresen.pdf

VEIGA, Eliane Veras. **Florianópolis, Memória Urbana.** Florianópolis, Ed da UFSC, 1993.

VIANNA, Hermano. **Do samba ao funk: Música e Globalização no Rio de Janeiro do Século XX**. Revista Tribuna Americana, 2003. Disponível online: http://www.overmundo.com.br/banco/do-samba-ao-funk-musica-e-globalizacao-no-rio-de-janeiro-do-seculo-xx

_____. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro. Zahar, UFRJ ed. 1995.

WISNIK, José Miguel. **Entre o erudito e o popular.** Rev. hist., Dez 2007

ZOTZ, Werner. **Sabores de Santa Catarina.** Florianópolis: Letras Brasileiras, 2008

PERIÓDICOS:

O Estado. Florianópolis, 14 de fevereiro de 1920.

O Estado. Florianópolis, 10 de fevereiro de 1925.

O Estado. Florianópolis, 25 de agosto de 1927.

O Estado. Florianópolis, 14 de fevereiro de 1931.

O Estado. Florianópolis, 5 de janeiro de 1932.

O Estado. Florianópolis, 12 de outubro de 1932.

O Estado. Florianópolis, 15 de outubro de 1932.

O Estado. Florianópolis, 15 de outubro de 1932.

O Estado. Florianópolis, 17 de dezembro de 1932.

O Estado. Florianópolis, 15 de fevereiro de 1933.

O Estado. Florianópolis, 20 de fevereiro de 1933.

O Estado. Florianópolis, 21 de fevereiro de 1933.

O Estado. Florianópolis, 22 de fevereiro de 1933.

O Estado. Florianópolis, 22 de fevereiro de 1933.

O Estado. Florianópolis, 24 de janeiro de 1934.

O Estado. Florianópolis, 29 de janeiro de 1934.

O Estado. Florianópolis, 9 de fevereiro de 1934.

A Gazeta. Florianópolis, 23 de janeiro de 1935.

A Gazeta. Florianópolis, 12 fevereiro 1935.

A Gazeta. Florianópolis, 26 de março de 1935.

A Gazeta. Florianópolis, 28 de janeiro de 1936.

A Gazeta. Florianópolis, 8 de fevereiro de 1936.

O Estado. Florianópolis, 14 de abril de 1937.

A Gazeta. Florianópolis, 12 de junho de 1937.

A Gazeta. Florianópolis, 28 de junho de 1937.

A Gazeta. Florianópolis, 20 a 29 de Novembro de 1938.

O Estado. Florianópolis, 16 de fevereiro de 1939.

O Estado. Florianópolis, 2 de dezembro de 1939.

A Gazeta. Florianópolis, 17 de janeiro de 1940.

A Gazeta. Florianópolis, 18 de janeiro de 1940.

A Gazeta. Florianópolis, 28 de janeiro de 1940.

O Estado. Florianópolis, 10 de fevereiro de 1940.

Diario da tarde. Florianópolis, 5 de janeiro de 1948.

Diario Catarinense. Caderno Especial sobre Florianópolis. Florianópolis, 23 de março de 1996.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

Associação dos Sambistas da Grande Florianópolis: http://associacaodossambistas.blogspot.com

Biblioteca do IBGE: http://biblioteca.ibge.gov.br

Busca de documentos do 4 Shared: http://www.4shared.com

Busca de documentos do Google acadêmico: http://scholar.google.com.br

Busca de vídeos do Youtube: http://www.youtube.com

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: http://www.dicionariompb.com.br

Dicionário português online: http://www.dicionariobr.com.br/g/Ginga/default.htm.

Governo do Estado de Santa Catarina: http://www.sc.gov.br

Instituto Moreira Salles: http://ims.uol.com.br

Iphan: http://www.iphan.gov.br

Ministério da Cultura: http://www.cultura.gov.br

Poetas livres: http://www.poetaslivres.com.br

Site caros ouvintes: http://www.carosouvintes.org.br

UNESCO: http://www.unesco.org

Wikipedia: http://pt.wikipedia.org

DOCUMENTÁRIOS

BARBOSA, B.; PARAÍSO, M.; TAMBKE, R. **Nosso Samba.** Florianópolis, 2010.

CAVALCANTI. C. **Além do Samba: a resistência afro-brasileira.** Florianópolis, 2006

MOROS, M. **Ah, essa ilha... já foi boemia também.** Florianópolis, 2001.

WESCHENFELDER, R. ; Martins, M. **Miramar: Um olhar para o mundo.** Florianópolis, 2002.

ACERVOS (INSTITUIÇÕES):

Acervo de Jornais, revistas, periódicos e boletins:
Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina – Florianópolis, Santa Catarina
Arquivo Público do Estado de Santa Catarina – Florianópolis, Santa Catarina

Acervo de imagens, áudios e documentários:
Casa da Memória – Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis, Santa Catarina
Página eletrônica 4 Shared – acervo de áudio digitalizado – http://www.4shared.com.

Acervo de Partituras:
Sociedade Musical Amor à Arte – Florianópolis, Santa Catarina

ENTREVISTAS:

Vidomar Leopoldo Carlos – abril/2010

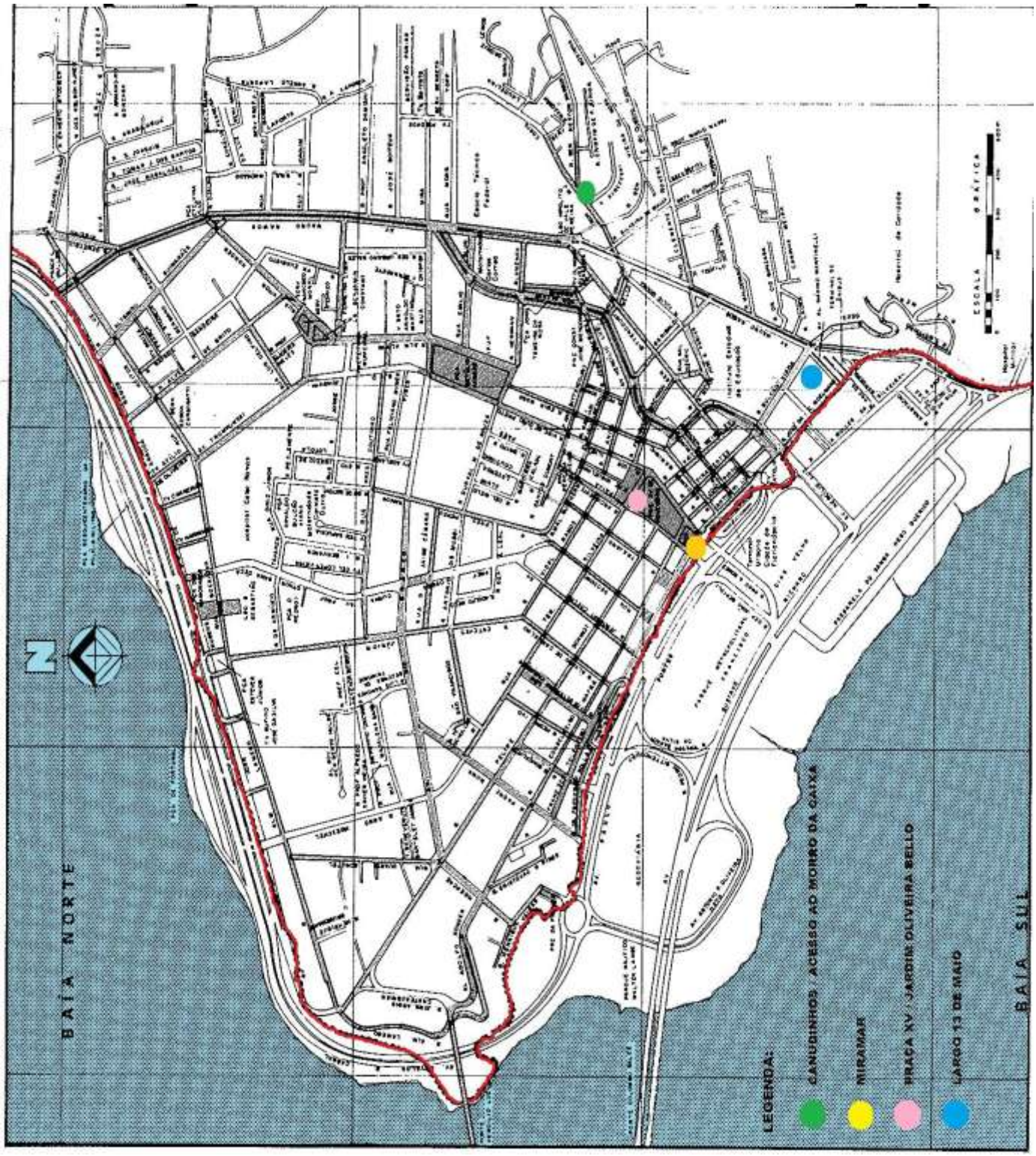
Maria Nazaré da Silva Pinheiro – abril/2010

Josué Costa – junho/2010

José Vicente – setembro/2010

ANEXOS

Anexo 1 - Desenho do viajante Louis Choris, retratando as danças e as músicas em Santa Catarina no século XIX. Fonte: HARO, Martim Afonso Palma de. **Ilha de Santa Catarina. Relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX**. Florianópolis, Editora Lunardelli, 1996.



Anexo 2 - Mapa da região central de Florianópolis. O contorno em vermelho mostra os limites do mar no período compreendido entre 1927 e 1929, quando o aterro ainda não havia sido implantado (o que ocorreu somente na década de 1970). Os logradouros existentes no final da década de 1920 estão grifados em tom mais escuro, assim como alguns locais onde haviam manifestações do samba, que estão identificados pela legenda. Fonte: SEPHAN/IPUF *apud* VEIGA (1993).

11 MOVIMENTO E RECEITA, NO ANO DE 1939, DOS ESTABELECIMENTOS COM ATIVIDADE EM TEATRO, CINEMA E CINE-TEATRO, SEGUNDO OS GÊNEROS DE ESPETÁCULOS

GÊNERO DE ESPETÁCULO	ESTABELECIMENTOS COM DECLARAÇÃO	MOVIMENTO						RECEITA	
		Estabelecimentos com declaração	Número de peças ou filmes apresentados	Estabelecimentos com declaração	Número de espetáculos ou sessões	Estabelecimentos com declaração	Número de espectadores	Estabelecimentos com declaração	Valor (Cr$ 1 000)
TOTAIS	32	32	4 912	32	6 719	32	1 099 941	32	1 984
Óperas	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Operetas	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Concertos	1	1	1	1	1	1	80	1	0
Dramas	2	2	6	2	6	2	1 190	2	2
Comédias	1	1	2	1	2	1	800	1	1
Burletas, sainetes, revistas e variedades	1	1	40	1	40	1	872	1	2
Projeções	31	30	4 863	30	6 670	30	1 096 639	31	1 979
Outros gêneros	-	-	-	-	-	-	-	-	-

12 ACOMODAÇÕES E INSTALAÇÕES EXISTENTES, EM 1.º-IX-1940, NOS ESTABELECIMENTOS COM ATIVIDADE EM TEATRO, CINEMA E CINE-TEATRO

DADOS TÉCNICOS DOS ESTABELECIMENTOS																
Acomodações para os espectadores																Nº de ordem
Total de lugares		Frisas			Camarotes			Balcões			Poltronas		Galerias ou gerais			
Estabelecimentos com declaração	Quantidade	Estabelecimentos com declaração	Quantidade	Lugares	Estabelecimentos com declaração	Quantidade	Lugares	Estabelecimentos com declaração	Quantidade	Lugares	Estabelecimentos com declaração	Quantidade	Estabelecimentos com declaração	Filas	Lugares	
32	16 212	3	4	424	5	68	340	10	10	1 651	28	10 361	17	108	3 436	1
1	250	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	150	1	5	100	2
31	15 962	3	4	424	5	68	340	10	10	1 651	27	10 211	16	103	3 336	3

4 INSTALAÇÕES EXISTENTES, EM 1.º-IX-1940, E FREQUÊNCIA, NO ANO DE 1939, NOS ESTABELECIMENTOS COM ATIVIDADE EM BILHARES E OUTRAS CASAS DE DIVERSÕES

ATIVIDADE	ESTABELECIMENTOS COM DECLARAÇÃO	FREQUÊNCIA DE JOGADORES EM 1939	DADOS TÉCNICOS DOS ESTABELECIMENTOS								
			Mesas para jogos de aposta			Mesas de bilhar			Mesas para outros jogos		
			Para roleta	Para cartas	Para outros jogos	Tipo inglês	Tipo francês	Tipo bagatela	Para sinuca	Para damas	Para dominó
TOTAL	42	12 300	-	6	2	69	13	1	6	2	10
Bilhares	39	12 200	-	-	-	66	13	1	6	2	10
Outras casas de diversões	3	100	-	6	2	3	-	-	-	-	-

Anexo 3 – Número de estabelecimentos e empresas de entretenimento em Santa Catarina, conforme pesquisa publicada no Recenseamento de 1940. Fonte: http://biblioteca.ibge.gov.br.

Anexo 4 - A população em frente ao Palácio Cruz e Souza, década de 1920. Nota-se a presença de vendedores ambulantes e militares. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC.

Anexo 5 - Largo 13 de Maio, na centro de Florianópolis, década de 1920. Local onde existiam clubes negros e concentração de blocos carnavalescos. Um dos espaços de sociabilidades e de práticas do samba na capital catarinense. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC

Anexo 6 - Moradores no Morro da Cruz, década de 1920. Detalhe para a presença dos afrodescendentes, população que mais tarde constituiria nesses locais as primeiras escolas de samba de Florianópolis. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC.

Anexo 7 - Músicos da Sociedade Musical Amor à Arte em apresentação pelas ruas. Não há registros de data ou local, mas possivelmente trata-se de uma procissão ou cortejo em Florianópolis, no início do século XX. A fotografia original encontra-se em péssimo estado de conservação, ocasionada possivelmente pela falta de uma organização sistematizada do acervo, que possibilitasse sua conservação em ambiente apropriado. Fonte: Sociedade Musical Amor à Arte – Florianópolis, SC. Fotocópia da pesquisadora

Anexo 8 – População no centro de Florianópolis, década de 1920. Pelas imagens, trata-se de uma procissão que fazia seu trajeto entre a Catedral Metropolitana e a Praça XV de Novembro. Destaque para a quantidade significativa de afrodescendentes que circulavam no local. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC.

Anexo 9 - *Jazz-Band* da Força Pública. Composta por alguns músicos da Banda da Força Pública, tinha em seu repertório musical canções populares nacionais e internacionais, como sambas, marchas, Fox-trots e jazz, entre outros. Fonte: Álbum do Centenário da Força Pública de SC – 1835-1935. Fotocópia da pesquisadora (obs: a fotografia editada no álbum tem o mesmo recorte).

Anexo 10 - Bloco Carnavalesco pelas ruas da cidade. Fotografia identificada como sendo da década de 50. Apesar da data não coindidir como período da pesquisa, a imagem é importante para pensar no uso dos instrumentos de sopro, notando-se também a presença da sanfona (ou acordeon), instrumento não muito usual na execução de músicas carnavalescas mais populares. A disposição dos músicos lembra a forma como saíam as ruas os chamados "Zé Pereiras", muitos populares nas primeiras décadas do século XX. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC.

Anexo 11 - Solenidade cívica, provavelmente um desfile de instituições militares pelas ruas do centro de Florianópolis, na década de 1920. Ao fundo, a fachada do Miramar (indicando que esta foto deve se tratar do final da década de 1920, já que o Miramar foi inaugurado em 1928), importante espaço de sociabilidade, por onde circulavam diversas personalidades, de diferentes grupos sociais, e por onde se davam as manifestações culturais ligadas ao carnaval e a musicalidade local. Fonte: Casa da memória/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis SC.

Diversões

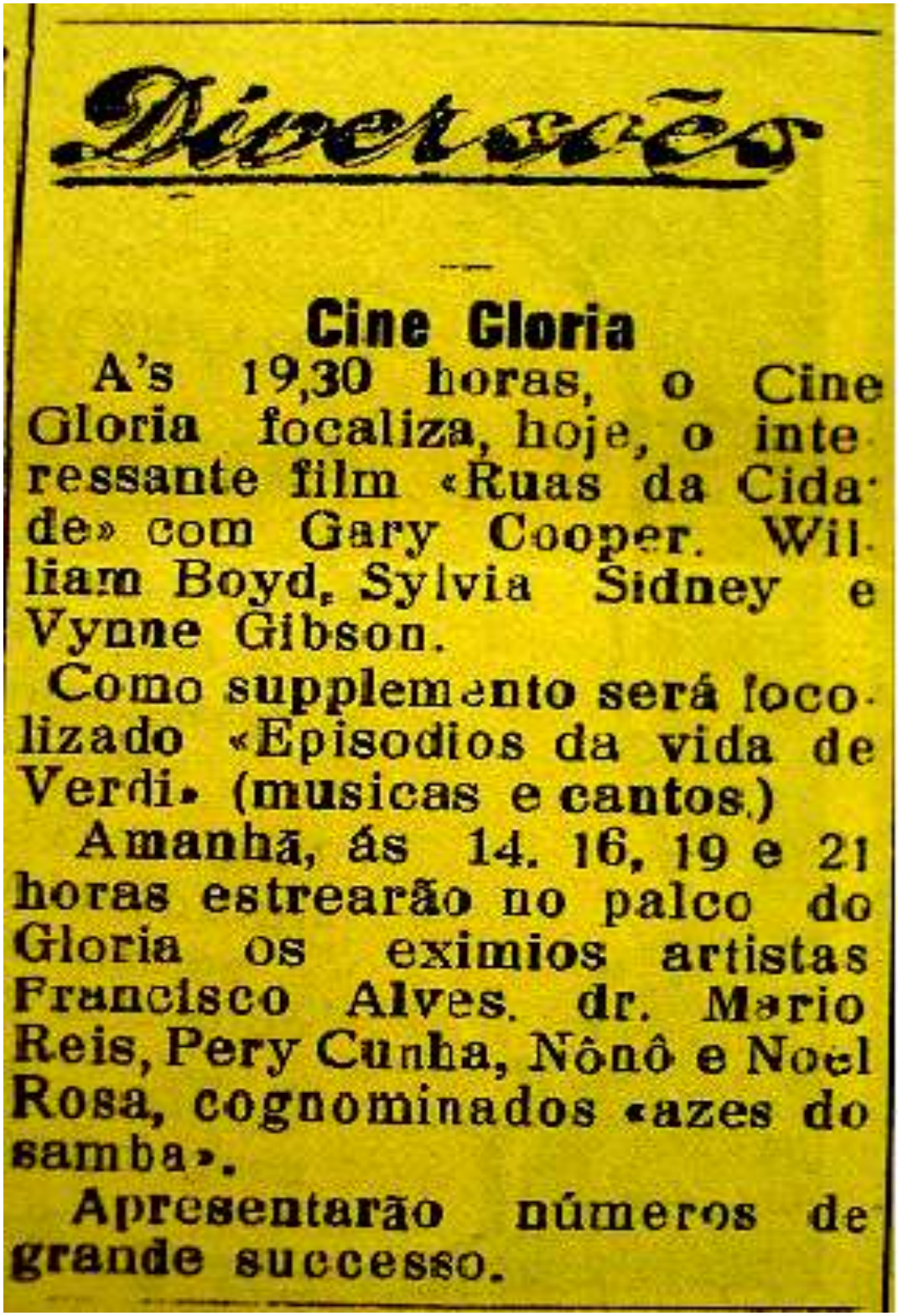
VARIEDADES —Acham-se, desde ontem, nesta capital, os artistas contractados pelo sr. Victor Busch para trabalharem no cine theatro Variedades. A «Varieté Tournée» (tal é o nome desse conjuncto artistico) vai obter, hoje, completo successo.

O seu programma de estreia divide-se em duas partes, sommando, ao todo, 15 differentes numeros, entre os quais ha partituras de solo e de orchestra, poses plasticas, bailados, imitações comicas, canções, etc.

Tomam parte nesse espectaculo «Os Batutas», Miss Nata, Delsol, James Black, Rapoli, o trio Gondy, etc.

Será uma noite original e agradabilissima para os que desejam divertir-se ás direitas.

Anexo 12 – Publicação na coluna “Diversões”, sobre a apresentação do grupo Oito Batutas, em Florianópolis, que ocorreria naquele mesmo dia. Fonte: O Estado, Florianópolis, 27 de agosto de 1927 – Acervo da Biblioteca Pública do Estado de SC. Fotocópia da pesquisadora.



Diversões

Cine Gloria

A's 19,30 horas, o Cine Gloria focaliza, hoje, o interessante film «Ruas da Cidade» com Gary Cooper. William Boyd, Sylvia Sidney e Vynne Gibson.

Como supplemento será focolizado «Episodios da vida de Verdi» (musicas e cantos.)

Amanhã, ás 14. 16, 19 e 21 horas estrearão no palco do Gloria os eximios artistas Francisco Alves. dr. Mario Reis, Pery Cunha, Nônô e Noel Rosa, cognominados «azes do samba».

Apresentarão números de grande successo.

Anexo 13 - Divulgação da programação do Cine Glória. Atenção à diversidade de produções culturais que ocorriam no mesmo local, como filmes dramáticos, musicais e espetáculos de artistas de sucesso na época. Fonte: Jornal O Estado, Florianópolis, 4 de junho de 1932 – Acervo da Biblioteca Pública do Estado SC. Fotocópia da pesquisadora.

Anexo 14 – Carros de mutação da Sociedade Filhos de Minerva. Observam-se dois momentos: o primeiro, com o carro totalmente fechado e o segundo com o carro aberto, exibindo as pessoas escolhidas para serem destaques do desfile, normalmente crianças e moças da sociedade florianopolitana.

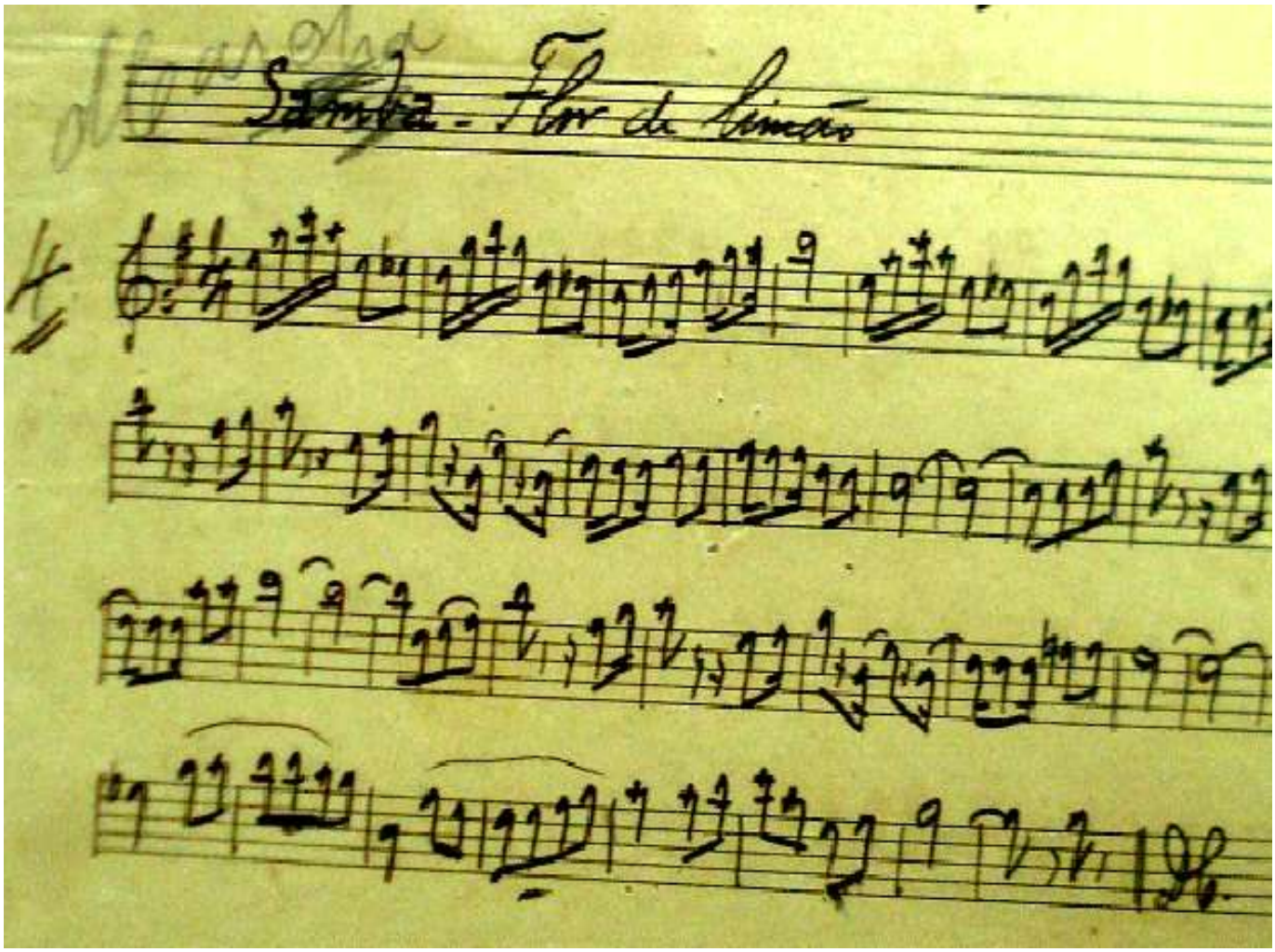
Retreta

Amanhã, das 19 ás 20 horas, a excellente banda de música do 14 B. C. fará retreta, no coreto do jardim «Oliveira Bello», obedecendo ao seguinte programma:

1a. PARTE: — 1o.) Marcha Militar «Brasil», F. Cardoso, 2o.) Pout-Pourri da Opera «Rigoleto», G. Verdi, 3o.) Grande Pout-Pourri da opereta «Casa das Três Meninas», Schubert-Berté, 4o.) Fantasia da Opera «Mefistofele», A. Boito e 5o.) Quarteto de «Damasio», Damasio.

2a. PARTE: — 1o) Marcha-Canção «Sentido», X X X, 2o.) Valsa «Rosa, Rosa de Amor», Paraguassú, 3o.) Samba «Não vai Zangar», G. Martins, 4o.) Fox-Trot «No Altar de Meu Coração», E. Cardoso, 5o.) Tango Argentino «Bem Querer», Domeriete e 6o.) Dobrado «Fluminense», Nascimento.

Anexo 15 - Publicação da programação da Retreta da Banda do 14º Batalhão de Caçadores. Fonte: Jornal O Estado, Florianópolis, 17 de dezembro de 1932 – Acervo da Biblioteca Pública do Estado SC. Fotocópia da pesquisadora.



Anexo 16 - Detalhe da partitura para requinta, da canção *Flor de Limão*, com a palavra "marcha" escrita a lápis, corrigindo a palavra anterior – samba. Fonte: Acervo da Sociedade Musical Amor a Arte. Fotocópia da pesquisadora.

Concurso de Musicas Carnavalescas

Ou no dia 12 ou no dia 15, iremos, emfim, assistir o grandioso Concurso de Musicas Carnavalescas patrocinado pela A GAZETA.

Os ensaios continuam animados, e quantos a eles assistiam são unanimes em afirmar que este carnaval teremos musicas de alto valor, exclusivamente nossas.

Ei-las:

UM SAMBA E UMA SAUDADE—de Abelardo Silva—canto por Manoel Brasil

PEQUENA DESACATO—de Vicente Larroide—cantada pela dupla Waldir—Mascote.

AMOR—samba—de Brazilio Machado—canto de Narcizo Lima

PROCURANDO ESQUECER—samba de João Onofre, letra de Otavio Lima e canto pela senhorinha Jelta Simas.

QUAL A DIFERENÇA—samba do Conjunto Ajuda a Fazer o Côro—canto por João Silva.

REI MOMO—marcha de Brazilio Machado, canto por Luiz Dias.

VOU-ME EMBORA—samba de Abelardo Souza— canto por Narciso Lima.

MULATA BONITA—marcha de José Conceição Fonseca—canto por Narciso Lima.

QUAL A RAZÃO—samba de Abelardo Souza, canto por Luiz Dias.

CARNAVAL—marcha de Abelardo Souza — canto por Waldir.

MARIA—samba do Conjunto Ajunto Fazer o Côro—canto por João Silva.

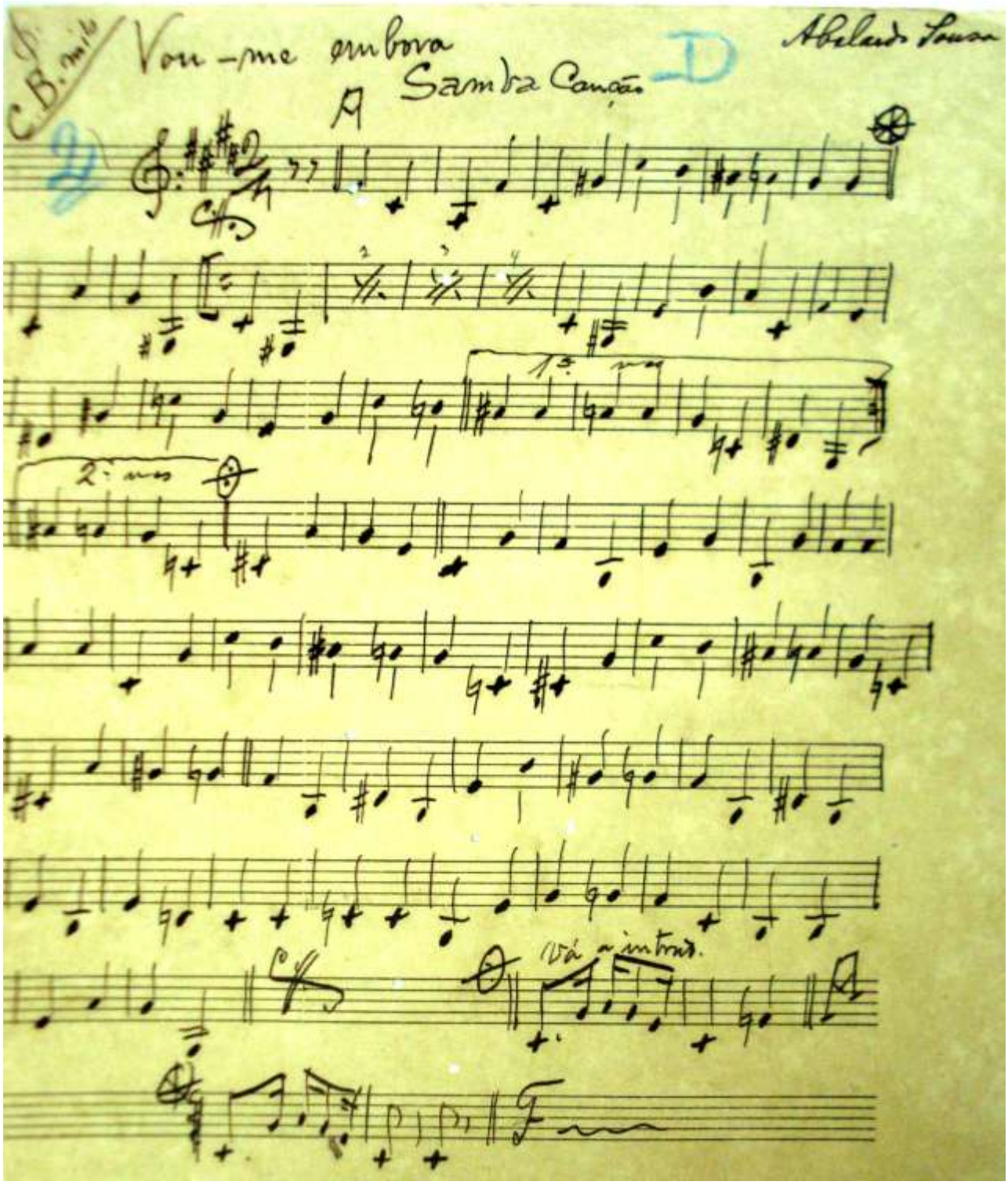
GAROTA DA ILHA—marcha de Vicente Larroide—canto por Manoel Brasil.

VEM MORENINHA—marcha do C. Ajuda Fazer o Côro—canto por João Silva.

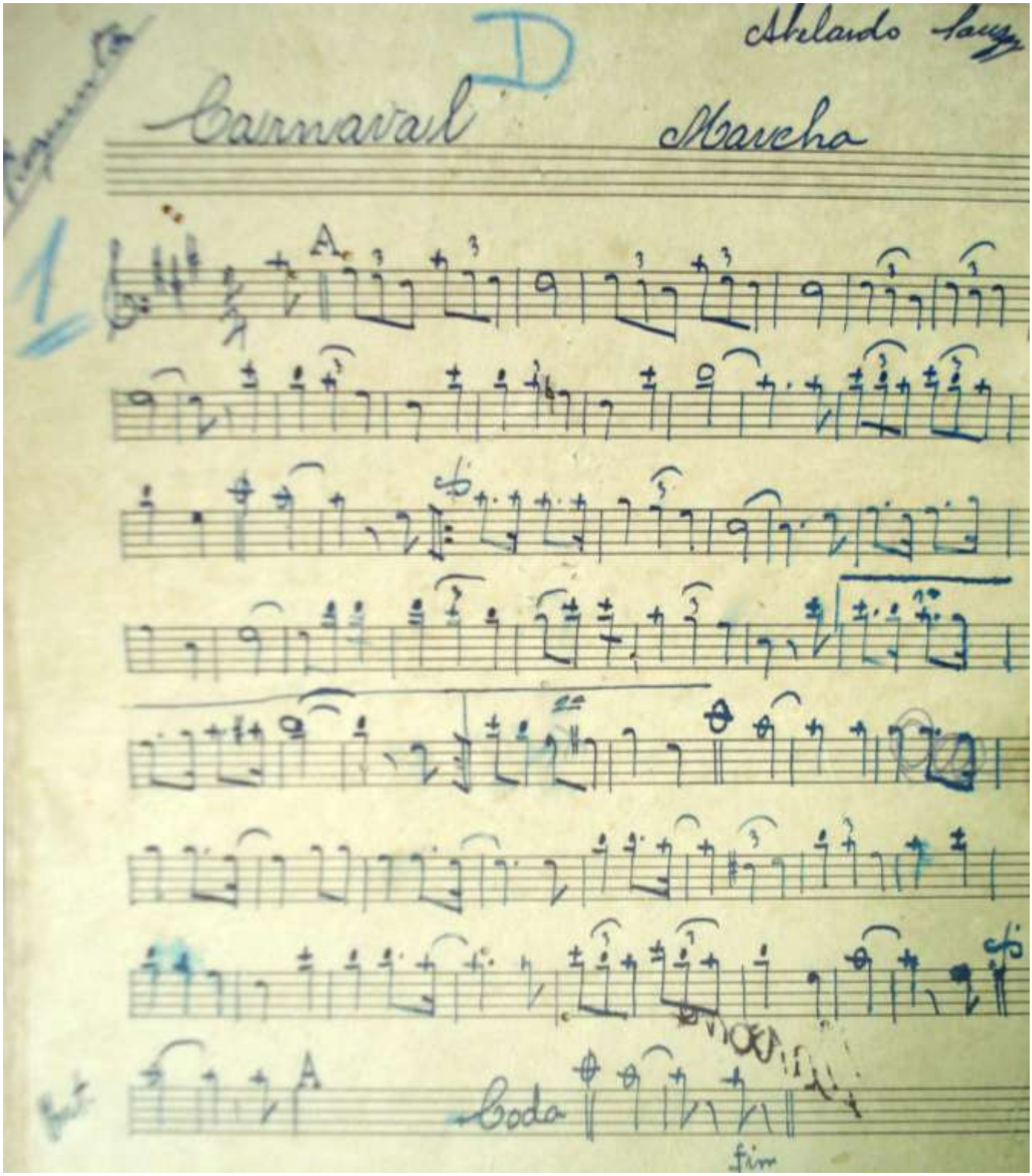
CHEGOU O CARNAVAL—marcha do C. Ajuda Fazer o Côro—canto por João Silva.

Segunda-feira serão expostos na vitrina da Casa do Kalita, os finos premios oferecidos aos vencedores do Concurso.

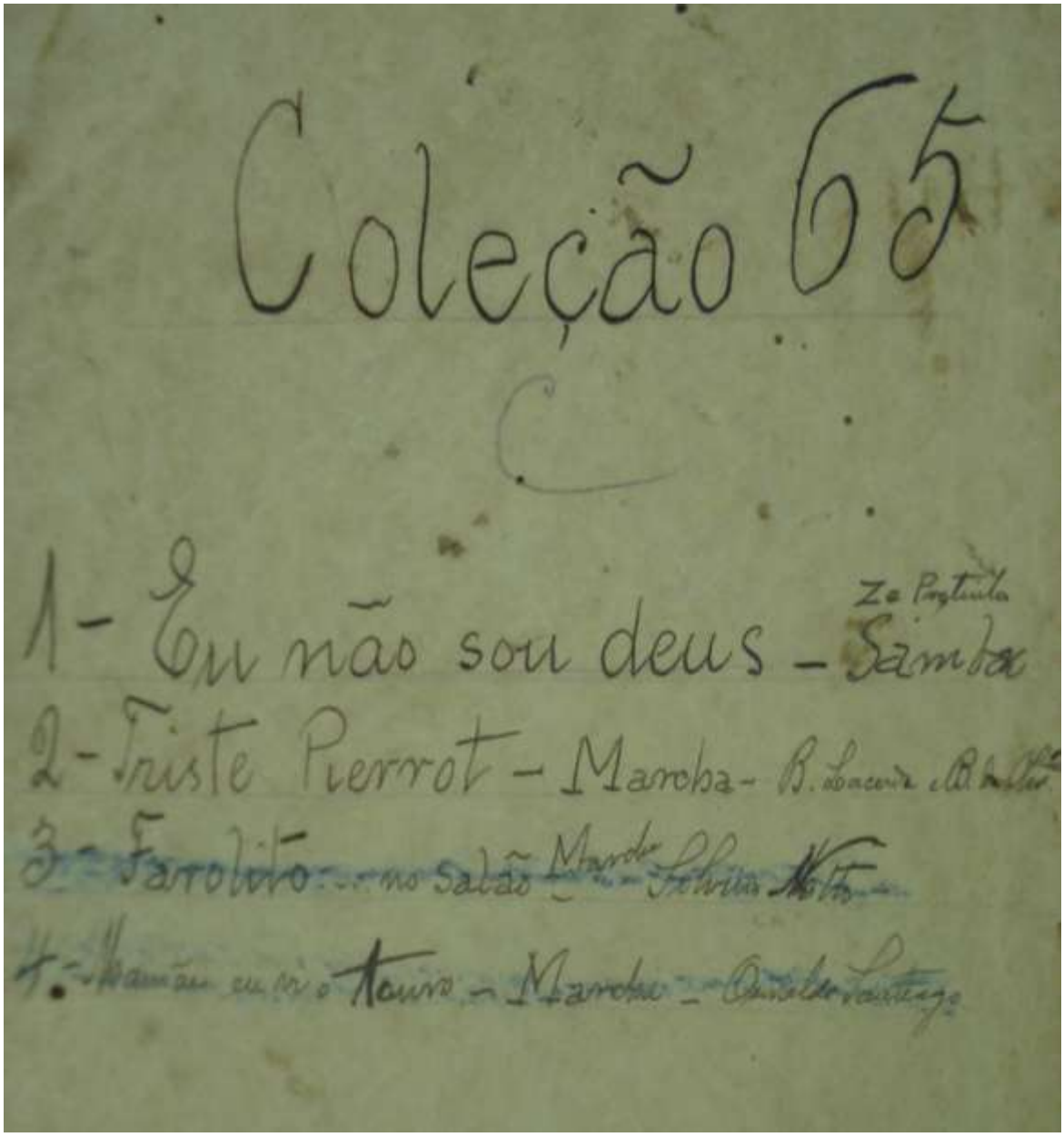
Anexo 17 - Lista de músicas que participaram do Concurso de Músicas Carnavalescas em Florianópolis no ano de 1940. Entre elas, o samba Vou-me embora, de Abelardo Sousa. Fonte: Jornal A Gazeta, Florianópolis, 17 de janeiro de 1940. – Biblioteca Pública do Estado SC. Fotocópia da pesquisadora.



Anexo 18 - Partitura manuscrita para Contrabaixo da música Vou-me Embora, de autoria de Abelardo de Souza. Canção que participou do Concurso de Músicas Carnavalescas em Florianópolis no ano de 1940. Fonte: acervo da Sociedade Musical Amor à Arte. Fotocópia da pesquisadora.



Anexo 19 - Partitura manuscrita para requinta da marcha “Carnaval”, de autoria de Abelardo de Souza. Canção que também participou do Concurso de Músicas Carnavalescas em Florianópolis no ano de 1940. Fonte: acervo da Sociedade Musical Amor à Arte. Fotocópia da pesquisadora.



Anexo 20 – Detalhe da capa da pasta onde estão guardadas as partituras discriminadas. Fonte: acervo da Sociedade Musical Amor à Arte. Fotocópia da pesquisadora.

Anexo 21 – CD com gravações originais das canções de samba e marchas que faziam parte do repertório da Banda da Sociedade Amor à Arte, entre as décadas de 1920 e 1940. Contém as seguintes composições:

1) Eu sambarei (arquivo MP3) – Catumbi de Itapocu/SC (2000)
2) Dendendê cativindará (arquivo MP3) – Catumbi de Itapocu/SC (2000)
3) Choro (arquivo MP3) – Gentil do Orocongo/SC (2000)
4) Ratoeira (meu galho de malva, meu manjericão) (arquivo MP3) – Gentil do Orocongo/SC (2000)
5) Fala Meu louro (arquivo MP3) – Francisco Alves/RJ (1920)
6) Fubá (arquivo MP3) – Fernando/RJ (1924)
7) Mulato bamba (arquivo MP3) – Mário Reis/RJ (1932)
8) Pra me livrar do mal (arquivo MP3) – Francisco Alves & Gente Boa/RJ (1932)
9) Linda Morena (arquivo MP3) – Mário Reis e Lamartine Babo/RJ (1933)
10) Grau Dez (arquivo MP3) – Lamartine Babo e Francisco Alves/RJ (1933)
11) Agora é cinza (arquivo MP3) – Mário Reis/RJ (1933)
12) Moleque Indigesto (arquivo MP3) – Carmen Miranda/RJ (1935)
13) Carnaval (arquivo MIDI) – Abelardo Souza/SC (ano de composição: 1940)
14) Vou-me embora (arquivo MIDI) – Abelardo Souza/SC (ano de composição: 1940)

Fonte: Arquivos em MP3: http://www.4shared.com. Acesso em 10 de outubro de 2010; Arquivos em MIDI: As partituras originais manuscritas encontram-se na Soc. Musical Amor a Arte, e a conversão para MIDI foi realizada por Hilton Fernando da S. Pinheiro em janeiro de 2011.