

LIRA NETO

# Uma história do samba

VOLUME I

*(As origens)*



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2017 by Lira Neto

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Capa e cadernos de fotos*  
Claudia Espínola de Carvalho

*Preparação*  
Cacilda Guerra

*Pesquisa iconográfica*  
Porviroscópio Projetos e Conteúdos

*Pesquisadores*  
Vladimir Sacchetta e Antonio Venancio

*Índice remissivo*  
Luciano Marchiori

*Revisão*  
Huendel Viana e Clara Diamant

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Lira Neto

Uma história do samba : volume 1 (As origens) / Lira Neto. —  
1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

Bibliografia

ISBN 978-85-359-2856-3

1. Carnaval – Brasil 2. Escolas de samba – Brasil 3. Música popular –  
Brasil – História 4. Samba (Música) – História I. Título.

---

16-00379

CDD-784.1888

Índice para catálogo sistemático:

1. Samba : Música : História 784.1888

[2017]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

[facebook.com/companhiadasletras](https://facebook.com/companhiadasletras)

[instagram.com/companhiadasletras](https://instagram.com/companhiadasletras)

[twitter.com/ciadasletras](https://twitter.com/ciadasletras)

*O samba é pai do prazer*

*O samba é filho da dor.*

Caetano Veloso, “Desde que o samba é samba”

# Sumário

Prólogo: Entre a agonia e a festa .....	11
1. As tias (e o avô) do samba .....	27
2. Teatro lírico ambulante .....	43
3. A rolinha caiu no laço .....	63
4. Tomara que tu apanhes .....	83
5. Da praça Onze a Paris .....	104
6. O rei do samba .....	126
7. O enterrado vivo .....	140
8. Sambas e passarinhos .....	157
9. <i>Bum bum paticumbum prugurudum</i> .....	176
10. Outras tias, outros quintais: outros sambas .....	193
11. Vou mudar minha conduta .....	211
12. Vida melhor não há .....	227
13. “Orquestras bárbaras de cuícas e tamborins” .....	245
Este livro .....	263
<i>Notas</i> .....	267
<i>Fontes</i> .....	306
<i>Créditos das imagens</i> .....	316
<i>Índice remissivo</i> .....	318

## Prólogo: Entre a agonia e a festa

O negro alto e magro, com o rosto devastado por cicatrizes de varíola, parecia zonzo em meio ao burburinho do centro do Rio de Janeiro. José Gomes da Costa, mais conhecido nas rodas de samba dos subúrbios cariocas como Zé Espinguela, saíra cedo de casa, um barraco encarapitado no alto no morro do Quitungo, em Irajá, Zona Norte da cidade. Apesar de ser dia útil, uma manhã de outubro de 1939, ele descera para o asfalto envergando o paletó domin-gueiro. Não esquecera o chapéu de palhinha, acessório masculino obrigatório no vestuário elegante da época. Nas mãos, Espinguela trazia uma folha de papel que de vez em quando desdobrava, para conferir o endereço nobre, escrito em caligrafia escorreita ao final do bilhete: avenida Almirante Barroso, 81, Edifício Andorinha, quinto andar, sala 534. Lá, em um dos mais modernos arranha-céus da cidade, funcionava o escritório do maestro Heitor Villa-Lobos, músico consagrado internacionalmente, que já havia morado em Paris e regido orquestras nas principais capitais europeias.<sup>1</sup>

“Como tem passado, seu Zé?”, saudou Villa-Lobos. “Eu queria que você fizesse um trabalhinho pra mim.”

“Despacho?”, indagou Zé Espinguela.

Como alufá, sacerdote do culto malê — a fé muçulmana matizada pelos saberes africanos —, Espinguela estava habituado a receber encomendas de mandingas e rezas brabas por parte de figuras da política, das artes, do jornalismo e da alta sociedade em geral. No sincretismo da então capital brasileira, malgrado as cargas de temor e preconceito explícitos, era corriqueiro o contato furtivo entre certos representantes das elites e os terreiros das religiões afro-brasileiras.

“Nada disso. É um trabalhão, na realidade”, esclareceu o maestro.<sup>2</sup>

A proposta profissional que Heitor Villa-Lobos tinha a fazer a Espinguela era tão audaciosa quanto, aparentemente, inesperada. O autor das *Bachianas brasileiras* queria que ele o ajudasse a ressuscitar uma antiga tradição do Rio, o desfile dos cordões carnavalescos, desaparecidos desde o início do século xx, havia cerca de quatro décadas, por força da repressão policial. De acordo com o músico, não haveria problemas com a habitual truculência dos meganhas ou com a falta de dinheiro. Como diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, Villa conseguira o aval e o patrocínio do todo-poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) — órgão responsável pela censura e pela promoção política, artística e cultural do Estado Novo, ditadura imposta ao país havia pouco mais de dois anos, em 1937, por Getúlio Dornelles Vargas.

O alufá Espinguela ficou sabendo que o nome do grupo carnavalesco concebido por Villa-Lobos seria Sodade do Cordão. A corruptela da palavra “saudade”, emulando uma ingenuidade e uma candura de matiz popular, serviria para reforçar a nota de nostalgia brejeira e o tom de pretendido tradicionalismo à empreitada. “O nosso cordão tem finalidades que faço questão de frisar”, diria Villa ao jornal *A Noite*. “A primeira seria animar o

espírito nacionalista do nosso povo, que vem sendo dirigido de maneira patriótica pelo Estado Novo.”<sup>3</sup>

Quando publicados com ares solenes no *Diário Oficial da União*, em janeiro de 1940, os estatutos da agremiação deixariam registrado para a posteridade o seu objetivo formal:

Apresentar-se ao público nos dias consagrados à Sua Majestade, rei Momo, e empregar todos os esforços a fim de reviver as características tradicionais de danças, brados e costumes desse gênero de manifestações populares, para poder servir de documentação histórica nacional nas pesquisas patrióticas das instituições oficiais brasileiras.<sup>4</sup>

Não se podia deixar de perceber, no episódio, uma flagrante ironia histórica. Os velhos cordões — Destemido das Chamas, Chuveiro do Inferno, Teimosos de Santo Cristo, Tira o Dedo do Pudim, entre tantos outros — tinham sido banidos das ruas pelas autoridades sanitárias e policiais do início do século, sob a acusação de serem grotescos, sujos e violentos. Incompatíveis, portanto, com o projeto político higienista e civilizatório então em voga, que buscava embelezar, sanear e modernizar a capital do país.<sup>5</sup>

“Horíveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo de boçal e selvagem com a sua imutável melopeia de adufes e pandeiros e a babugem desbocada de suas cantilenas”, definira um empolado cronista, Américo Fluminense, na revista *Kosmos*. “Não há alegria nem espírito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos.”<sup>6</sup>

Villa-Lobos, a rigor, não estava propondo uma improvável busca do tempo perdido, um retorno à era em que bandos de mascarados, durante os festejos de Momo, faziam tropelias e tomavam de assalto as ruas do Rio de Janeiro. No passado remoto, que alcançava os derradeiros tempos do Império e os primeiros anos de

República, cordões de palhaços, demônios, caveiras, pierrôs, arlequins, dominós, velhos, índios e morcegos caíam na esbórnica. Protegidos pelo anonimato, protagonizavam arruaças e promoviam atos considerados ofensivos à moral pública. A folia, naqueles tempos idos, quase sempre derivava para a força bruta. Tornara-se costume um cordão investir contra outro para lhe sequestrar o estandarte, o que resultava quase sempre em grossa pancadaria, com disputas à base de golpes de capoeira e trocas de navalhadas.<sup>7</sup>

O que o maestro Villa-Lobos propunha, com seu pacífico Sodade do Cordão, era uma reedição, idealizada e muito bem-comportada, da antiga pândega momesca. “Uma coreografia genuinamente brasileira, sem qualquer interferência de influências estrangeiras”, nas palavras de seu idealizador.<sup>8</sup> “Aparecerão elementos excepcionais do povo, com [...] um instinto nato de disciplina coletiva.”<sup>9</sup>

Comprometido com uma alegada “pureza” nacionalista, desprovido da insubmissão característica aos precursores que lhe serviam de modelo, o cordão patrocinado pelo DIP, com estatutos publicados no *Diário Oficial*, almejava restaurar a galhofa das ruas na forma de folclore. Sintomaticamente, tal iniciativa foi incensada por uma imprensa que, por seu turno, se encontrava amordaçada pela censura.

A ansiedade com que o público espera o magnífico espetáculo que constituirá a apresentação do Sodade do Cordão bem revela a compreensão, por parte do povo, do alto sentido cultural que reveste a meritória iniciativa do maestro Villa-Lobos, que, como se sabe, é patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda[.]

dizia o texto escrito pelos redatores do próprio DIP e distribuído às redações. Os jornais não tiveram alternativa a não ser republicar a xaropada, com todas as vírgulas e louvaminhas.<sup>10</sup>



O carioca poderá observar como se fazia o Carnaval antigo do Rio e como as lendas, os motivos coreográficos, os exotismos melódicos são profundamente nacionais, fruto de nosso clima, do nosso meio, da nossa paisagem, da pura inspiração nativista.

Quanto à natureza aguerrida e anárquica dos antigos cordões, nenhuma linha. “Ele [Villa-Lobos] encontrou um meio admirável de comunicar ao povo a emoção estética e o senso crítico recolhido de profundas pesquisas folclóricas, em épocas longínquas e quase apagadas”, concluía a matéria.<sup>11</sup>

Zé Espinguela, de sua parte, cumpriu com afinco o trabalho que lhe coube. Festeiro, tocador de pandeiro, carnavalesco de longas datas, poucos na cidade podiam se arvorar a conhecer o universo da folia melhor do que ele. Em 1928 e 1929, quando ainda morava no Engenho de Dentro, o respeitado alufá promovera, em caráter não oficial, os dois primeiros concursos de samba de que se tem notícia na história. Pouco antes, ao lado de outros bambas e batuqueiros como Saturnino Gonçalves (o Satur) e Angenor de Oliveira (o Cartola), fundara a Estação Primeira, a famosa agremiação verde e rosa do morro da Mangueira, primeira campeã dos desfiles oficiais das escolas de samba do Carnaval carioca, inaugurados em 1932.<sup>12</sup>

Villa-Lobos encarregou Zé Espinguela de erguer, em seu terreno no Irajá, um barracão para confeccionar as fantasias e adereços do Sodade do Cordão. O alufá também assumiu a responsabilidade de reunir passistas e percussionistas da comunidade para organizar as duas grandes alas do grupo. A primeira, formada por integrantes fantasiados de caboclos, índios e homens-sapos, reconstituiria os antigos cucumbis — folguedos nos quais negros e mestiços, enfeitados com penas e colares de miçangas, corais e dentes de animais, entoavam estribilhos em misteriosos idiomas nativos e simulavam uma corte meio indígena, meio africana,

com seus monarcas e sacerdotes ostentando cobras, lagartos e jabutis enfeitados de fitas. O próprio Espinguela tratou de reservar para si o papel de cacique-chefe, confeccionando um impressionante cocar de penas coloridas.<sup>13</sup>

A segunda ala, mais eclética, incorporaria palhaços, reis, rainhas, diabos, velhos, baianas e morcegos. Cada uma das alas ostentaria o próprio estandarte, como se fingissem ser confrarias autônomas, para que pudessem evocar, de forma suavizada, as rivalidades dos antigos cordões carnavalescos. Porém, em vez das brigas e sequestros de outrora, ensaiou-se uma coreografia em que as duas flâmulas se tocariam em uma espécie de abraço fraternal e simbólico.<sup>14</sup>

Às vésperas do Carnaval, Villa-Lobos abriu os ensaios gerais do Sodade do Cordão à imprensa e aos funcionários graduados do governo, incluindo o tenente Eusébio de Queirós Filho, comandante da temida Polícia Especial do Distrito Federal, a tropa de elite do regime. Os automóveis oficiais e os carros de reportagem tiveram dificuldade em galgar o morro do Quitungo e chegar ao terreiro de Espinguela. O esforço, contudo, foi recompensado por um espetáculo, de fato, singular.<sup>15</sup>

“Cada vestimenta é um mundo de desenhos e bordados, apresentando, entretanto, uma linda visão de conjunto”, abismou-se um repórter.

O primeiro pandeiro rompe o silêncio com um ritmo cheio de beleza. A sala inteira está presa àquele compasso. A própria respiração acompanha o ritmo do instrumento. Segundos depois entram os reco-recos, os surdos, os tamborins. Está formada a orquestra.

A seguir, um coro de vozes femininas entoava melodias simples, chulas do arco-da-velha, muitas originárias dos sambas de roda do Recôncavo Baiano. O principal passista, conhecido apenas como

Perna Fina, executava uma coreografia ágil, exaustivamente ensaiada, inspirada nos passos espontâneos do bailado popular.<sup>16</sup>

“É maravilhoso!”, comentou o sr. Negrão de Lima, convidado de honra, futuro prefeito do Distrito Federal e então chefe de gabinete do Ministério da Justiça.<sup>17</sup>

Em vez de ganhar livremente as ruas, como antes faziam os verdadeiros cordões e cucumbis, o Sodade do Cordão apresentou-se, na tarde da segunda-feira de Carnaval, 5 de fevereiro de 1940, no seletto recinto do parque de exposição da Feira Internacional de Amostras, próximo ao Aeroporto Santos Dumont. “Merece um registro especial o número de autoridades e artistas que compareceram à Feira, compartilhando com o povo as agruras de um sol causticante”, destacou *A Noite*.

A indumentária [...] a todos impressionava: os velhos, surpresos, pois não acreditavam que se pudesse reconstituir tão fielmente um grupo desaparecido das nossas ruas há mais de 25 anos; os moços, empolgados pela grandiosidade do conjunto e pela beleza da coreografia.<sup>18</sup>

Os olhares da imprensa se voltaram em especial para as curvas da atriz e dançarina Anita Otero, uma morena calipígia, belidade emergente do teatro musical, convocada por Villa-Lobos para encarnar, em trajes sumários, a “rainha dos caboclos”: “A figura máxima do cordão, por sua beleza e pela graça toda especial com que soube interpretar infatigavelmente os difíceis passos de sua dança”.<sup>19</sup>

No dia seguinte, 6 de fevereiro, terça-feira de Carnaval, o disciplinado Sodade do Cordão concentrou-se na praça Tiradentes e desfilou em direção à sofisticada avenida Rio Branco. Décadas antes, a simples visão dos antigos bandos de mascarados e dos cucumbis com seus animais enfeitados de fitas provocara a repulsa da imprensa. Em contraposição, a cobertura jornalística obtida

pelo grupo idealizado por Villa-Lobos e ensaiado por Zé Espinguela foi consagrada. Com direito, inclusive, a entusiástica reportagem fotográfica na revista *O Cruzeiro*.

“Nossas páginas reproduzem bem, ao vivo, alguns momentos da parte mais interessante da exibição”, dizia o texto do semanário, circundado por grandes fotografias. “Com suas plumagens incrivelmente abundantes, e enfeitadas com animais os mais variados, do tamanduá ao tatu, e conduzindo macacos e lagartos vivos, a dança dos índios despertou interesse invulgar.”<sup>20</sup>

Passado o Carnaval, o Sodade do Cordão inauguraria sua sede social, na estrada Marechal Rangel (hoje avenida Ministro Edgard Romero), em Madureira. A cerimônia contou com o desceramento do retrato oficial de Getúlio Vargas e a execução do Hino Nacional, cantado por um coro de crianças uniformizadas.<sup>21</sup>

“Consegui o meu objetivo: mostrei que o Carnaval não é uma festa de loucos, mas sim uma das mais sadias manifestações populares”, comemorou Villa-Lobos.<sup>22</sup>

No início da noite de 7 de agosto de 1940, exatos sete meses depois de o Sodade do Cordão sair às ruas, Heitor Villa-Lobos estava próximo ao cais do porto, na praça Mauá, soltando bafordas de seu charuto. Aguardava a chegada de um luxuoso transatlântico norte-americano ao Rio de Janeiro. O *ss Uruguay* — que fazia a rota Nova York-Rio-Montevidéu-Buenos Aires — trazia uma celebridade artística internacional a bordo: o maestro inglês, de ascendência polonesa, Leopold Stokowski. Ele e Villa-Lobos se conheciam desde a época em que o músico brasileiro residira em Paris.<sup>23</sup>

Stokowski escrevera ao colega, no início de julho, para avisar que estava de viagem marcada para o Rio. Queria aproveitar a ocasião para gravar, com o auxílio de técnicos da matriz da Co-

lumbia e sob a devida curadoria de Villa, o maior número possível de músicas populares brasileiras. O material deveria ser apresentado em um futuro congresso pan-americano de folclore, evento planejado dentro do programa geral da Good Neighbor Policy — a Política da Boa Vizinhança, implementada por Washington, no início da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de promover a aproximação diplomática, econômica, militar e cultural dos Estados Unidos com os países da América Latina.<sup>24</sup>

“Estou verdadeiramente encantado com os seus planos para intercâmbio folclórico entre as nações dos continentes americanos por intermédios de discos”, respondera Villa-Lobos.<sup>25</sup>

A notícia do desembarque de Leopold Stokowski mobilizou uma matilha de jornalistas. A curiosidade pública em torno de sua figura era compreensível. Durante 28 anos, ele estivera à frente da prestigiosa Orquestra da Filadélfia. Também já regera, em ocasiões especiais, a Sinfônica de Londres. No Brasil, Stokowski era presença garantida nas transmissões radiofônicas de seus principais concertos pela cadeia obrigatória de emissoras que levavam ao ar a *Hora do Brasil*, instituída pelo governo Vargas. O programa, à época, além do noticiário oficial, pretendia incentivar o gosto pela “música de qualidade”, oferecendo a audição de discos de grandes orquestras internacionais.

Além de ser considerado um dos maiores maestros do mundo, Stokowski ultrapassara os limites estritos do universo da música erudita e se tornara uma espécie de *showman*. Fizera aparições em filmes de sucesso produzidos por Hollywood, a exemplo de *Cem homens e uma menina* (1937), comédia musical dirigida por Henry Koster e estrelada pela então adolescente Deanna Durbin. Dois anos depois, o mesmo Stokowski não só respondeu pela produção musical do desenho animado *Fantasia*, de Walt Disney, como teve direito a apertar virtualmente a mão de Mickey Mouse em uma das cenas.<sup>26</sup>

A cabeleira grisalha e esvoaçante conferia a Stokowski certo ar de poeta romântico. Aos 57 anos, o maestro-galã estava no segundo de um total de três casamentos. A primeira mulher fora uma talentosa pianista norte-americana, Olga Samaroff, que ele trocara por Evangeline Brewster Johnson, herdeira da multinacional Johnson & Johnson. Antes de engatar a terceira esposa, a belíssima modelo Gloria Vanderbilt, viveu um tão fugaz quanto tórrido caso de amor com a atriz sueca Greta Garbo. Entre as suas muitas idiossincrasias, regia apenas com as mãos, em gestos grandiosos, sem a ajuda da batuta. Muitas vezes, atirava as partituras ao chão, de modo teatral, para mostrar que também não precisava delas para conduzir uma orquestra sinfônica.<sup>27</sup>

Stokowski faria uma passagem-relâmpago pelo Rio de Janeiro. Ficou na cidade apenas 48 horas. Nesse meio-tempo, dirigiu dois concertos, em duas noites consecutivas, ambas no requintado Teatro Municipal, comandando a All-American Youth Orchestra — organizada por ele e composta por 109 jovens músicos, todos com idade entre dezoito e 25 anos, selecionados a partir de uma triagem prévia que envolvera 15 mil concorrentes de todos os estados norte-americanos. Conforme ele explicara a Villa-Lobos, dada a exiguidade de tempo, as planejadas gravações das músicas populares brasileiras seriam feitas a bordo do próprio transatlântico *Uruguay*, logo após cada um dos concertos no Municipal. Villa tivera ampla liberdade e autonomia artística para escolher os compositores, músicos e intérpretes nacionais que deveriam eternizar suas respectivas canções, melodias e vozes nos microfones montados pela Columbia no salão de festas do navio.<sup>28</sup>

Portanto, não havia um minuto a perder. Tão logo puseram os pés em terra firme, Stokowski e seus músicos, ainda mareados e já devidamente encasacados, rumaram em um comboio de ônibus para o Teatro Municipal. O primeiro concerto estava marcado para dali a duas horas. No caminho, cruzaram com outro

comboio similar, mas que levava para o cais do porto os artistas brasileiros escolhidos para a histórica gravação fonográfica. Em contraste com as casacas dos músicos norte-americanos, os passageiros dos veículos que trafegavam em sentido contrário vestiam trajes típicos de sambistas e fantasias de Carnaval — havia a expectativa de que a sessão fosse filmada para ser exibida em cinemas dos Estados Unidos.<sup>29</sup>

O filme, ao que se saiba, nunca foi rodado. O congresso pan-americano de folclore também não se concretizou. E as gravações de áudio se tornaram artigo raro, depois de lançadas naquele mesmo ano, nos Estados Unidos, sob o título de *Native Brazilian Music*, em dois álbuns contendo oito discos de 78 rotações por minuto, bolachas que permaneceriam inéditas no Brasil até 1987, quando uma tiragem limitada, de apenas 3500 cópias, produzida pelo pesquisador Jairo Severiano, foi distribuída pelo Museu Villa-Lobos.<sup>30</sup> Das quarenta músicas que se acredita terem sido gravadas — incluindo chorinhos, emboladas, frevos, maracatus, maxixes, modinhas, sambas de morro e toadas sertanejas —, apenas dezessete foram prensadas e comercializadas na versão original norte-americana. O restante dos fonogramas, imagina-se, perdeu-se para sempre, sugado por algum buraco negro nas prateleiras dos arquivos da Columbia.<sup>31</sup>

Foi um imperdoável desperdício. No papel de curador, Villa-Lobos escalara um time de respeito. Basta dizer que fizera questão de incluir a chamada “Santíssima Trindade” da música brasileira, aqueles que eram considerados os heróis fundadores da melhor tradição musical de matriz popular e urbana do país: os pioneiros Donga, João da Baiana e Pixinguinha.

Donga, aos cinquenta anos, era um personagem quase mítico, pelo fato de ter registrado na Biblioteca Nacional, em 1916, o célebre “Pelo telefone”, que muitos imaginam ter sido o primeiro samba a ser gravado na história (embora se saiba que o caso é

bem mais intrincado do que faz parecer o mito, como se verá adiante). João da Baiana, 53 anos, além de exímio percussionista, ás do pandeiro, era filho — assim como o amigo Donga — de uma das muitas baianas que migraram para o Rio no final do século XIX, levando para a capital do país a influência rural do samba de roda do Recôncavo. Conhecidas todas invariavelmente como “tias”, essas baianas e seus respectivos terreiros ajudaram a plasmar o samba urbano carioca. Pixinguinha, por fim, o mais novo do trio, 43 anos, já era Pixinguinha, autor de “Carinhoso” e um dos artistas brasileiros mais geniais e criativos de todos os tempos.

Villa convidara também José Espinguela e o pessoal do Sodate do Cordão para subir a bordo do *Uruguay*. O maestro solicitou ao alufá que gravasse alguns pontos de macumba, pois as manifestações afro-brasileiras não poderiam ficar de fora de um repertório concebido para ser “o registro sonoro mais genuíno da cultura pátria”. Por idêntico motivo, a dupla caipira Jararaca e Ratinho fora escalada para representar a vertente sertaneja da canção nacional. Um sambista do morro, Cartola, então com 31 anos e ainda nenhum disco solo gravado, fazia-lhes companhia. O parceiro José Gonçalves, o Zé da Zilda, também apelidado de Zé com Fome, estava junto. Uma ala de pastoras e um grupo de percussionistas da Mangueira, idem. O compositor, clarinetista e saxofonista Luís Americano, que atuava como músico em dançings e espetáculos de teatro de revista, ajudaria a incluir o chorinho no cardápio. E para que nada faltasse à receita, Villa-Lobos convocou um quarteto vocal, composto por integrantes de seu coro orfeônico, para recriar, em entonação quase gregoriana, uma sequência de cânticos indígenas.<sup>32</sup>

“Já pisou em tapete assim na vida?”, brincavam entre si os percussionistas da Estação Primeira, impressionados com o luxo do transatlântico. “A tripulação não falava português nem a gente entendia a língua deles, desse modo, uns podiam xingar os ou-



tros”, recordaria uma das pastoras da escola de samba da Mangueira, a jovem Neuma Gonçalves da Silva — a futura dona Neuma —, então com apenas dezoito anos, filha do fundador Saturnino Gonçalves, o Satur.<sup>33</sup>

Villa-Lobos dispunha apenas da quantia de um conto e setecentos mil-réis para distribuir entre aquela turma toda. Para efeitos comparativos, esse era quase um terço do valor de uma motocicleta usada, conforme anúncio estampado nas páginas do *Correio da Manhã*.<sup>34</sup> Ou o preço de três entradas para ouvir Stokowski regendo peças de Tchaikovsky, Wagner, Bach e Stravinski, nas frisas do Municipal.<sup>35</sup> Até por razões orçamentárias, nenhuma grande atração do rádio ou nenhum campeão de vendas do mercado fonográfico, como Carmen Miranda e Francisco Alves, foi incluído na lista. Na ausência deles, uma cantora em início de carreira, Janir Martins, e um cantor quase anônimo, Mauro César, foram requisitados para colocar suas vozes em algumas faixas. A esse respeito, Cartola diria, anos depois, que o cachê recebido por ele, 1500 réis, mal teria dado para comprar três maços de cigarros baratos no boteco da esquina.<sup>36</sup>

De todo modo, a intenção declarada de Stokowski (e, por extensão, de Villa-Lobos) não era registrar em disco o estilo de música brasileira hegemônico, aquele que já invadira as ondas do rádio e se ouvia na maioria das eletrolas e gramofones domésticos: o moderno samba urbano. Daí se terem ignorado os grandes intérpretes e os sucessos comerciais do momento. O conceito que inspirava todo o projeto de Stokowski e Villa-Lobos estava ligado à ideia básica de “preservação da memória nacional”. O propósito era fazer um inventário do tipo de música popular que, diante da presença avassaladora da indústria do espetáculo, temia-se estar correndo o risco de desaparecer para sempre.

Decorridos apenas cerca de vinte anos de seu advento, o pioneirismo de Donga, João da Baiana e Pixinguinha era visto como