

Mauricio Érnica

Batucada de bamba, cadência do samba

a formação de uma brasilidade crítica-conservadora

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de Antropologia do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob orientação da Profa.
Dra. Mariza Corrêa.

Este exemplar corresponde
à redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
07/10/1999

BANCA:

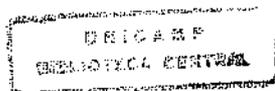
Mariza Corrêa
Profa. Dra. Mariza Corrêa (orientadora)

Heloísa André Pontes
Profa. Dra. Heloísa André Pontes

Rita de Cássia Lehoz Morelli
Profa. Dra. Rita de Cássia Lehoz Morelli

Profa. Dra. Guita Grin Debert (suplente)

Outubro de 1999



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V. Ex.	
1000 00139506	
229199	
02611,00	
DATA 24-11-98	
N.º OPD	

CM-00137130-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Er 65 b **Érnica, Mauricio**
**Batucada de bamba, cadência do samba: a formação de uma
brasilidade crítica-conservadora / Mauricio Érnica.**
- - Campinas, SP : [s. n.], 1999.

Orientador: Mariza Corrêa.
**Dissertação (mestrado) -Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Samba – História. 2. Samba – Aspectos antropológicos.
3. Música popular. 4. Identidade – Aspectos antropológicos.
I. Corrêa, Mariza. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

à Di,
por tudo o que nos espera

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, aos tios Sônia e Adílson e aos avós Conceição e Waldomiro pelo apoio em meu retorno a São Paulo

Aos primos Leo, Alê, Rodolfo e Mariana pelas muitas horas em que ouvimos música juntos e pelo espaço cedido.

Aos amigos Adriana, Arnaldo, Émerson, Esther, Jean, Luciana, Marcos, Nicolás, Nino, Raul e Sandra, que acompanharam a trajetória desde o início sempre com grande apoio e incentivo. Também pelo prazer em compartilhar de suas companhias nas tantas músicas que ouvimos e nas outras tantas conversas...

À Aracy Lopes da Silva e à Marta Amoroso pelo apoio num momento decisivo e incerto.

Aos amigos do CENPEC: Andréa, Pada, Regina e Tiago e do LITTERIS: Analu, Dany, Egon, Iza, Neide e Rachel, com quem tenho a rara e grata oportunidade de trabalhar com bom humor e seriedade.

Aos colegas de turma e aos professores do PPGAS da UNICAMP pelo ambiente enriquecedor e com muita empolgação.

À Mariza Corrêa, por desde o primeiro momento receber com entusiasmo meu trabalho, pelas sugestões e pelos comentários certos, que em muito contribuíram para que eu conseguisse terminar no prazo nestes tempos em que tantas demandas devem ser equalizadas.

À Capes, pelos 30 meses de bolsa.

À Di, minha esposa, pelo apoio e por ter dividido os ossos do ofício. Foi - e é - fundamental tê-la por perto.

SUMÁRIO:

Introdução: proposta de trabalho e de análise	5
Parte 1: brasilidade, crítica e conservação	15
Capítulo 1: introdução ao tema dos símbolos nacionais	15
1.1: símbolos nacionais: universalidade e especificidade	15
1.2: símbolos nacionais brasileiros	20
1.3: crítica e conservação	42
Capítulo 2: conflitos da urbanização e um paradoxo na malandragem	45
2.1: público e privado no pensamento social brasileiro	45
2.2: notas a um paradoxo na malandragem	55
Capítulo 3: um “meio artístico” nacional	82
3.1: as Tias baianas e os primeiros sambistas	83
3.2: os primórdios da indústria fonográfica	91
3.3: os primórdios da radiodifusão	99
3.4: um “meio artístico” nacional	103
Parte 2: coisas nossas: o malandro, o batente e outras bossas	110
objetivos e critérios	110
Capítulo 4: música carioca, lugar fronteiriço	112
Capítulo 5: malandros, mulheres, almofadinhas e otários	166
Capítulo 6: o início de uma <i>Época de Ouro</i>	199
6.1: malandro: palavra derrotista?	226
Capítulo 7: Da cor do pecado - notas finais	243
Bibliografia	286

INTRODUÇÃO:
proposta de trabalho e de análise

A questão que será exposta nasceu do estudo da formação do samba como música nacional. Seu objeto central são os elementos da realidade sociocultural do início do século que permitiram que um gênero de música popular urbana se construísse e se firmasse como mediador do reconhecimento de diferentes camadas da população brasileira como pertencentes a uma mesma totalidade nacional.

Já foi dito e redito que neste processo de construção do gênero música popular brasileira uma figura social ganhou destaque: o malandro. Esta pessoa social, como veremos, tem sua gênese e sua possibilidade de existência na confluência e coexistência da ordem social moderna que se buscava implantar (e, por que não?, que ainda se busca implantar neste Brasil que tanto almeja ser moderno e tanto se vê distante de seu desejo...) com a reprodução das relações baseadas na afetividade e nas soluções individualizadas de dramas cotidianos por meio de vínculos pessoais.

Quando se fala do processo de transformação do samba em um símbolo nacional e, particularmente, do lugar central que o malandro ocupa neste debate, duas tendências básicas podem ser vistas.

Numa, o samba e o malandro, uma vez divulgados ao nível da nação e significando-a, são vistos como meios de manutenção das relações de poder e da estrutura social estabelecidas de um modo difícil delas serem “denunciadas”,

pois as vozes que conservam estas relações são justamente as vozes populares, que são as dominadas¹.

Uma outra tendência vê no “samba malandro” essa mesma voz popular e oprimida, mas sob outra ótica. O malandro passa a ser uma voz de crítica ao mundo burguês, uma voz que se define nos interstícios e nas lacunas desse mundo².

A percepção de que nos estudos da chamada cultura popular brasileira crítica e conservação eram termos isolados e não relacionados não fugiu à percepção das ciências sociais. No balanço que faz no Bib 12, de 1982, José Guilherme Magnani cita o fato e aponta poucas exceções para o dualismo que tomava conta das análises, como o artigo de José de Souza Martins (1975) sobre a música caipira.

No que diz respeito à malandragem, concordo com os que afirmam que ela deve ser entendida no contexto dos debates sobre a formação da nacionalidade nas primeiras décadas do século XX. Este período representou uma mudança na valorização do malandro, que, de negativa passa a ser positiva³. Este movimento pendular entre sua valorização e sua recusa acompanharia, ainda, as auto-representações do brasileiro sobre si ao longo do tempo. Ora ele foi visto como símbolo do atraso nacional, ora como síntese peculiar e símbolo do “jogo de cintura” nacional⁴.

¹ O exemplo clássico desse ponto de vista é o artigo de Peter FRY (1982).

² Cf. esta tendência geral pode ser observada nos seguintes artigos: MATOS (1986), VASCONCELLOS (1977) e VASCONCELLOS & SUZUKI JR. (1984).

³ Cf. GOMES, Tiago de Melo (1998).

⁴ Cf. MOREIRA, Roberto Sabato (1997).

Subsiste à oscilação da pêndulo e, mesmo, como condição para que ele persista, o reconhecimento público das práticas e representações malandras como símbolos nacionais brasileiros.

A malandragem tem por referência o cotidiano instaurado pelo processo de modernização, do qual aponta as insuficiências e impossibilidades de realização dos anseios humanos socialmente construídos. É por esta razão que podemos dizer que há um movimento de crítica e recusa em suas objetivacões culturais: recusa ao trabalho regular e às relações familiares normatizadas; pregação de um viver intenso e desregrado em contraponto à contenção própria à vida ordenada...

Disso decorre que os próprios nacionais se identificam e se reconhecem como tais pela mediação, também, de práticas e representações de uma pessoa social que revela conflitos, contradições e lacunas da nação.

Como estes anti-heróis podem ser símbolos nacionais? Quais as condições, dadas na própria sociedade, para que essas representações possam criar uma simbologia compartilhada por amplas camadas da população a ponto de agirem no sentido de criar o reconhecimento⁵ de todos numa totalidade que possibilita as vidas individuais formando-os como partes integrantes da nação? Quais as implicações desse envolvimento tenso com vida nacional? Estas são as indagações gerais que orientam as análises e as notas conclusivas desta pesquisa.

⁵ O sentido deste reconhecimento não é exclusivamente racional e distanciado das outras expressões de vida que conformam as pessoas sociais; como se buscará definir nos próximos capítulos, este reconhecimento envolve além desta identificação mediada pela consciência, uma outra que encontra seus móveis nas formas da sensibilidade e da sociabilidade forjadas no curso da vida social. As representações da nação, portanto, apoiam-se nas significacões verbais como mediadoras deste reconhecimento sensível e racional dos seres individuais no todo do grupo.

Estas observações, contudo, não são suficientes para a filiação deste trabalho aos estudos que vêem na malandragem e no malandro um crítico que recusa o processo de dinamização das relações capitalistas urbanas no Brasil.

Para que a malandragem seja entendida, é necessário compreender as significações sociais dos vínculos que estabelece com o mundo do trabalho e da família. Para persistirem socialmente, as práticas e representações malandras dependem do universo social que recusam. Relativizamos, assim, o caráter e os limites de sua recusa crítica, que poderemos definir também como conservadora já que pressupõe o mundo recusado como a possibilidade de sua reprodução social. Portanto, a emergência destes anti-heróis pode ser explicada por uma contradição localizada na sociedade entre as representações simbólicas e suas relações com o movimento da sociedade: se aquelas criticam as insuficiências deste, contudo, dele dependem e não tendem a superá-lo, mas, antes, a conservá-lo e a reproduzi-lo em seu sentido global, que guarda em si contradições, que também se reproduzem.

Veremos que a mediação das práticas e representações malandras no curso da vida social brasileira vai se constituindo como estratégia de solução imediata e individualizada dos dramas sociais criados pelas contradições e insuficiências do movimento geral da sociedade. O que podemos notar é a gênese de símbolos nacionais que trazem à consciência de seus membros as contradições do movimento de constituição da nação redefinindo modos de lidar com elas que redirecionam a sua reprodução no interior da sociedade, mantida em seu sentido global.

Como objeto a partir do qual estas questões serão levadas a cabo, tomo o samba, gênero musical que foi sendo reconhecido como brasileiro no processo

de sua formação: do início do século XX até os anos de 1930, quando se consolidou.

Centrar a análise na malandragem é, mais que tudo, se referir a representações e práticas sociais que se reconhecem como malandras. Não é fugir da música ou tomá-la meio para conclusões que estão fora dela; antes, é buscar um elemento mediador entre a) as estruturas do conteúdo e da forma das canções, b) as relações sociais que deram as suas condições de produção e c) as práticas sociais que abrangem muitos outros grupos que não exclusivamente aqueles que produziam diretamente os sambas.

Tomar a as práticas de malandragem tal como são expressas nos sambas brasileiros do início do século é, portanto, buscar um elemento da estrutura social que foi apreendido por agentes específicos e ressignificado como componente estruturador dos textos verbais de canções. Canções estas que ganharam, em camadas sociais e em espaços geográficos bem diversos, um público ouvinte cujas demandas repercutiram nas definições do gênero dessas canções, que foram sendo representadas como nacionais ao passo que a nacionalidade ia se definindo e se forjando também por intermédio delas.

Portanto, tomar a malandragem como centro analítico é buscar um elemento na própria realidade que possa estabelecer a relação entre contexto histórico social, agentes produtores, textos verbais e consumidores e, assim, poder entender como este gênero musical, em cuja formação tantos grupos sociais influíram, pôde ser reconhecido como nacional. É buscar um princípio que não fique exclusivamente no exterior ou no interior das canções, mas que procure articular vivamente texto e contexto.

Por fim, como se vê, parte-se do princípio de que para que esse objetivo seja cumprido é preciso relacionar os textos e suas condições imediatas de produção a um contexto mais amplo, a dinamização de um cotidiano pautado por relações capitalistas urbanas em um país que vivera por 4 séculos a realidade de uma estrutura social baseada em núcleos rurais agro-exportadores, monocultores e escravocratas, o que fez com que as poucas cidades dinamizadas fossem subordinadas a essa lógica.

Contudo, não se verá aqui uma determinação mecânica e exclusiva das estruturas econômicas sobre as estruturas culturais. Tampouco uma noção evolucionista da história nacional que considera o mundo rural arcaico e em vias de desaparecimento ao passo que o mundo moderno apontaria para um processo de consolidação definitivo e coerente consigo mesmo. Antes, veremos uma relação intensa, contraditória e com múltiplas determinações, nas quais os modos de vida já consolidados e a vida cotidiana de nossos agentes surgem reorientando e dando contornos *sui generis* a esse desenvolvimento histórico.

Assim, a formação de uma indústria cultural em moldes capitalistas como mediação fundamental para a divulgação e significação do samba como música nacional não será vista como uma mácula que desfaz uma pureza original. Creio que essa orientação é o que sustenta aquelas duas linhas de interpretação básicas do processo que analisamos: a que vê na nacionalização do samba uma conservação das relações capitalistas e a que nele vê a vitória da voz popular numa contundente crítica social.

No capítulo 1 busca-se apontar uma tensão inerente aos processos de formação dos símbolos nacionais: a coexistência e a relação dos símbolos universalizantes com os símbolos específicos, que se preservam e não se diluem naqueles. Em seguida, parte-se para uma compreensão do modo como essa tensão se verifica no símbolo brasileiro que nos interessa e de quais são os seus conteúdos culturais específicos. Por fim, busca-se definir com mais vagar que aqui o modo como crítica e conservação emergem como termos que compõem uma mesma realidade.

O capítulo 2 tem início com a retomada de autores significativos para a compreensão da vida sociocultural no contexto da dinamização de um processo de urbanização. Com o auxílio destes autores, o objetivo é analisar o modo peculiar como as dimensões pública e privada se relacionam na sociedade brasileira, sobretudo a carioca do início do século. Por fim, busca-se compreender a emergência da pessoa social do malandro e compreender um paradoxo que acompanha sua existência: é um dependente do mundo que critica.

O capítulo 3 aproxima-se um pouco mais da realidade interna das músicas ao acompanhar de modo sucinto a formação de um meio artístico de criação, registro e divulgação musical. Busca-se relacionar este meio tanto às formas de lazer e de divulgação musical preexistentes como às condições de vida da população negra da cidade nova, os sujeitos centrais na gênese do moderno samba urbano.

Com isso, encerra-se a primeira parte, cujo objetivo foi definir os aspectos básicos do movimento geral da sociedade no início do século e a possibilidade

da malandragem se constituir como um ponto de referência para a interpretação da vida social urbana, como um eixo entre autor-obra-público.

A segunda parte é composta pelos capítulos 4, 5, 6 e 7, que visam analisar um conjunto de textos significativos de modo a apreender as relações sociais presentes nas letras e, o mais importante, o olhar que a elas foi dirigido pelos letristas, o modo como foram interpretadas nos textos.

O critério de escolha destes textos foi a seleção de letras de músicas que foram sendo reconhecidas como nacionais no momento em que vieram a público e nos anos que nos interessam. Para tanto, a principal obra de referência foi *A canção no tempo – vol 1*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, cotejada com a seleção de sucessos carnavalescos realizada pela *Collector's Editora* no vol. 28 de seu jornal, o *Collector's Notícias*.

Uma vez selecionado o *corpus* de canções significativas do que foi se definindo como samba, foram consultadas outras fontes para a pesquisa das primeiras versões das letras das canções e para a coleta de informações específicas sobre as canções e seus compositores. Destacam-se aqui a coleção *Nova história da MPB*, da Editora Abril e a *Enciclopédia da música brasileira*.

O capítulo 4 tem início com o primeiro samba gravado a fazer sucesso, o famoso *Pelo telefone* e se encerra no início da década de 1920. Acompanha a polêmica que se seguiu ao lançamento dos primeiros sambas. Poderemos notar uma tensão entre o grupo social de sambistas e uma voz individualizada como o narrador dos textos. São anos de uma primeira definição dos contornos do gênero nos quais veremos também a polêmica entre baianos e cariocas e o samba passando a se engajar cada vez mais ao cotidiano da cidade. Assim, o compositor individual, o grupo social e o cotidiano da cidade são os termos de

referência deste momento. Estes termos acabam por nos indicar um lugar peculiar - fronteiriço - que o sambista ocupa na vida social e a visão de mundo que deste lugar se define: integração e alteridade.

O capítulo 5 busca definir como o discurso dos sambas firmam um lugar do malandro, contraposto ao trabalho e à família, e definindo-se no espaço público apesar de regido por uma lógica privada. Veremos, ainda, as figuras do almofadinha, do otário e os diferentes modos de ver as mulheres.

Com o capítulo 6 chegamos à década de 1930 e à emergência de uma nova geração de músicos. Havia se consolidado uma visão de mundo básica, a qual foi apropriada por compositores originários das classes médias, em sua maioria brancos. Notaremos a consolidação do malandro e da mulher enfeitiçadora como temas centrais. Veremos também uma mudança no modo de ver o malandro e a malandragem. O malandro violento, associado à capoeira e ao uso da força física, cede a vez ao malandro sambista e à malandragem, que têm na manipulação do discurso e das representações sociais em circulação a sua tônica. Esta redefinição do malandro é associada à consolidação do meio artístico e à profissionalização particular do sambista.

No capítulo 7 veremos algumas músicas do final da década de 1930. Veremos a consolidação do sambista singularizado e a redefinição de sua relação com os grupos nos quais o samba é produzido. Por fim, veremos a mulata e a baiana ocupando primordialmente o lugar da mulher enfeitiçadora como a musa de alguns sambas de destaque.

Encerram o trabalho algumas notas finais sobre a emergência da malandragem como símbolo nacional e os dilemas que acabam por consolidar. Não se pretende uma conclusão absoluta nem definitiva do tema, mas sim, uma

interpretação do modo como as relações sociais urbanas, com seus conflitos e dramas, aparecem para os brasileiros. Enfim, um modo de se auto-representar como grupo social nascido na vida urbana do início do século que acaba implicando uma relação de amor e ódio dos brasileiros sobre si e sobre seus pares. Sobretudo, uma auto-representação que implica a percepção de uma incômoda oscilação da qual não consegue se desvencilhar.

PARTE 1 - BRASILIDADE, CRÍTICA E CONSERVAÇÃO

1. INTRODUÇÃO AO TEMA DOS SÍMBOLOS NACIONAIS.

1.1 - Símbolos nacionais: universalidade e especificidade.

O objetivo geral deste trabalho é o estudo da formação do samba como um gênero musical que expressa o caráter nacional do Brasil e as conseqüências deste processo, posteriormente, para as condições de produção e para o próprio gênero musical.

É preciso desde já salientar que não serão analisadas as estruturas musicais que propiciaram a recodificação e a definição do samba como música brasileira. O olhar e esforço interpretativo estão dirigidos aos elementos da vida social que são vivenciados e percebidos pelos músicos e transformados em elementos da estrutura das letras de canções. Nas letras, portanto, acredita-se haver uma apreensão do processo de construção da nacionalidade que possibilitou sua veiculação e apropriação pelos consumidores como uma fator identificador entre amplas camadas da população brasileira. Ou seja, nas produções verbais se buscará um princípio da lógica da sociedade que apreendido e aí expresso pôde ser o móvel de formação de uma identidade nacional complexa e conflitante¹.

¹ Há uma amplo debate sobre a separação de letra e música para análise. Estou certo de que a unidade letra e música é que produz o sentido das canções; entretanto, creio que, por esta análise não se definir como estritamente musicológica, as letras podem ganhar relativa autonomia. Assim, o foco está nas relações sociais mediadas e finalizadas nas canções que as verbalizam e não nas canções em sua dimensão estritamente musical. Esta distinção tem sido amplamente usada; ver MARTINS (1975), p. 103, e os estudos que consideram a letra de música um gênero poético, como por exemplo, MENESES (1982).

Antes de entrarmos neste rico universo, é preciso enfrentarmos algumas questões gerais sobre símbolos nacionais que nos auxiliarão a melhor definir nossos problemas específicos. Vamos a elas:

Acompanhando o processo de formação das nações e dos símbolos nacionais podemos notar a existência de uma tensão que parece não se resolver e que acompanha toda a existência destes símbolos². Vejamos seus termos.

Os elementos culturais com os quais se pretende despertar e ratificar numa determinada população o sentimento e a consciência de pertencimento a uma mesma comunidade devem ser dotados de uma certa universalidade, pois a identidade que expressa e constrói se dá entre indivíduos e grupos sociais com distinções entre si. Os símbolos nacionais pretendem traduzir a "essência" do grupo social que se classifica como nação; devem expressar uma qualidade em comum que todos possuem e que neles a reconheçam.

A reconstituição realizada por Hobsbawn deixa claro que as nações modernas foram construídas a partir dos contingentes populacionais que habitavam os territórios nos quais se definiram os Estados Nacionais. Esta população apresentava - e apresenta - formas de vida social muito distintas e mesmo conflitantes entre si. Uma vez que o Estado Nacional englobou esta diversidade, foram criados elementos que representassem e construíssem uma qualidade cultural identitária a estes "povos".

² Cf. HOBBSAWN (1990). A tensão também é notada nestes balanços sobre a formação dos símbolos nacionais formados a partir de símbolos de identidade étnica: MAGNANI (1981); OLIVEN (1983); OLIVEN (1989); QUEIROZ (1980); QUEIROZ (1981) e FRY (1982).

A nação, conforme uma feliz expressão, é uma comunidade imaginada³; ou seja, não expressa uma verdade em si mas é uma representação coletiva sobre o grupo social em sua relação com a alteridade que se constrói historicamente. Em si e por si mesma, a nação só tem existência abstrata. Pensar uma realidade nacional específica só é possível com símbolos retirados da própria realidade empírica - os diferentes grupos sociais da "nação" - e recontextualizados em outro nível, que é abstrato: o da cultura nacional. Esta recontextualização ao nível nacional pressupõe uma limpeza de sinais conflitivos e específicos para que se afirme a universalidade; é um processo de generalização dos símbolos específicos pelo qual os grupos isolados passam a se reconhecer como pertencentes à mesma comunidade geral - nacional⁴.

A generalização dos símbolos de identidade pressupõe, também, que estes circulem efetivamente num contexto mais amplo que aquele em que circulavam antes de sua universalização. É neste novo contexto empírico que se pretende construir a identidade imaginada.

Definir a cultura nacional como *imaginada* não significa afirmar que ela seja falsa ou que não repercuta na vida dos grupos sociais que abarca. A força arregimentadora que as manifestações mais intensas e extremas de nacionalismo têm é suficiente para não subestimarmos a realidade destas comunidades imaginadas. Nossa questão, não obstante, é verificar a formação da idéia e do sentimento de comunidade nacional brasileira a partir de elementos culturais selecionados de grupos sociais específicos. Não se trata, portanto, de afirmar ou negar a realidade e ou a autenticidade dos símbolos

³ A expressão, no original *imagined communities*, citada por Hobsbawn à p. 63, é de Benedict Anderson.

⁴ Cf. FRY (1982) e OLIVEN (1983).

nacionais, mas de acompanhar seu surgimento e sua consolidação no interior de uma sociedade que deles necessita para ir se constituindo como nacional.

Conforme estamos definindo, estas simbolizações buscam expressar e construir relações de identificação entre as pessoas. Os símbolos nacionais não existem como itens separados e desarticulados, não são isolados entres si. Ainda que guardem contradições e conflitos e ainda que sejam vivenciados de modo distinto pelos diferentes grupos sociais, há relações entre eles. Eles se articulam em um conjunto de elementos específicos que eles mesmos vão definindo e que se impõe por meio de sua circulação no curso da vida social como formas de vida normatizadoras das condutas, dos sentimentos e do pensamento da população à qual se referem. Portanto, constroem a identificação entre as pessoas e os grupos como pertencentes à mesma comunidade nacional através da mediação e da redefinição das experiências de vida.

A consciência e o sentimento de pertencimento que os símbolos nacionais pretendem criar têm um sentido, uma lógica. Os comportamentos que se quer estabelecer guardam coerência com um determinado modelo de sociedade que historicamente vai se definindo. Participar da nação, portanto, implica participar de uma sociedade que vai se construindo e implica incorporar os comportamentos que lhe são correlatos. Eis o primeiro termo da tensão.

Contudo, este processo de construção de uma cultura nacional não é absoluto, não se realiza integralmente. Se, por um lado, a cultura nacional é dotada de uma universalidade que a possibilita abarcar a diversidade da população e, assim, engendrar uma tendência formalizadora e homogeneizadora própria aos símbolos universalizantes, por outro lado, as

identidades dos diferentes subgrupos particulares, que já existiam antes, não se diluem na totalidade nacional, mas persistem e se articulam por maneiras específicas com o que é geral - a nação.

Temos, então, que as especificidades culturais se refazem cotidianamente como partes da totalidade geral e como totalidades específicas, que se recodificam e mantêm um conflito com a totalidade da qual são partes. Subsistem como mediações que os grupos específicos reproduzem como estratégias de vida no contexto mais amplo no qual são inseridos⁵. Na vida social e nas formas culturais que dela fazem parte, uma série de elementos se constituem nessa relação entre a afirmação da universalidade e a preservação e redefinição da especificidade. Logo, assim como a constituição da totalidade nacional tem um sentido, a recontextualização dos grupos específicos como tais também o possui, sendo que a definição deste seu sentido é dada pelas relações particulares e historicamente definidas entre estes termos - nacional e específico.

A investigação, portanto, deve partir dos modos de vida estabelecidos e daí definir a relação entre estas culturas preexistentes e o sentido do modo de vida que quer se consolidar. Esta é a chave para a compreensão dos símbolos nacionais e de sua recodificação pelos diferentes grupos sociais.

⁵ Cf. FERNANDES (1959). Neste artigo o autor demonstra como o cosmos urbano se constitui mediado pela cultura do homem rústico, que se recontextualizou na cidade preservando as formas sociais antigas ao mesmo tempo que construía as novas formas.

1.2 - Os símbolos nacionais brasileiros

A análise que aqui se inicia se deterá sobre um dos diferentes símbolos de brasilidade: o samba. Logo se verá que o termo samba guarda uma riqueza de elementos e uma diversidade tamanhas que nos obrigarão a uma série de especificações.

A primeira delas é de datação: trataremos aqui da gênese deste gênero musical urbano; ou seja, do início do século até a sua consolidação, na década de 30, a chamada Época de Ouro, na qual se formou a primeira geração de “clássicos”. Outras delimitações serão realizadas à medida que a análise for sendo processada.

Os símbolos nacionais brasileiros não deixam de viver a tensão própria ao processo geral, que antes foi esboçada. O samba começa a ser produzido e reconhecido como um gênero nacional e não de alguns grupos sociais à medida que vai ganhando uma temática urbana, que vai se relacionando com os meios de difusão e registro como o teatro, a partitura, o cinema, o fonográfico e a radiofonia e à medida que vai sendo respaldado por um público ouvinte cada vez mais amplo.

Com esta temática, tendo a participação de pessoas dos mais diversos grupos e relacionando-se a momentos significativos da vida social da cidade, ele foi adquirindo cada vez mais expressividade nacional e foi deixando de circular no interior de grupos restritos - ainda que culturalmente diversificados - para ir ganhando um público cada vez mais amplo e nacionalizado.

Desde o início do século que a cidade do Rio de Janeiro, a capital federal, se redefine como o centro da vida da nação⁶. A dinamização das relações de produção capitalistas urbanas e a redefinição política do país foram dando um novo estatuto às cidades, que se tornaram cada vez mais os pólos dinamizadores da vida nacional. Com os centros urbanos ganhando esta nova dimensão, a auto-imagem do país vai sendo construída a partir de sua vida social. Foi neste processo que a temática urbana do samba pôde se constituir como um elemento fundamental para a sua nacionalização.

A cidade, também, pôs em contato indivíduos oriundos de diferentes tradições culturais e o intercâmbio entre eles nos espaços de produção de samba certamente deu ao gênero musical contornos que possibilitaram a ampliação de seus ouvintes. Contudo, essa dimensão de troca cultural nada implicaria se os conteúdos sociais verbalizados nas letras das canções não estivessem trazendo aos ouvintes aspectos de suas vivências. Nos deteremos ainda mais um pouco no contexto externo aos textos para que possamos, mais tarde, definir o modo como as relações específicas deste contexto foram apreendidas e expressas no interior destas letras. Continuemos.

Foi também no processo de urbanização do Brasil que o fonógrafo e a radiodifusão desenvolveram seus potenciais, tendo sido organizados e utilizados por empresas capitalistas⁷. Disto decorre um fato significativo que não podemos ignorar: a ressignificação da música de elemento cultural de grupos específicos para símbolo nacional se deu articulada com o surgimento

⁶ Cf. CARVALHO (1988).

⁷ O samba e outros gêneros da produção musical popular tiveram no teatro de revista, no repertório das bandas e no cinema meios de veiculação fundamentais. Contudo, para a veiculação nacional, a partir da segunda metade da década de 1930, o rádio e o disco foram os principais móveis.

da indústria cultural nacional. Esta foi o suporte do registro e da difusão do samba em amplas regiões do país ao mesmo tempo que a consolidação de ouvintes de sambas e outros gêneros populares permitiu a ampliação dos ouvintes das rádios e dos consumidores dos fonógrafos e fonogramas.

Assim, se a *possibilidade* de nacionalização da música só se deu com a existência concreta do mercado fonográfico e da radiodifusão; contudo, a sua consolidação, a sua *realização*, só ocorreu quando se constituiu um público consumidor que estruturou e manteve a indústria cultural como uma mediação necessária ao consumo da música.

Podemos nos apropriar aqui das observações de Antonio Cândido⁸ sobre o *público* como uma dimensão fundamental na compreensão sociológica das manifestações artísticas. Nos grupos produtores originais de samba, era “(...) menos nítida a separação entre o artista e os receptores, não se podendo falar muitas vezes num público propriamente dito, em sentido corrente. O pequeno número de componentes da comunidade, e o entrosamento íntimo das manifestações artísticas com os demais aspectos da vida social dão lugar, seja à intervenção dum número maior de artistas, seja a uma tal conformidade do artista aos padrões e expectativas, que mal se chega a distinguir” o artista e seu público. Como veremos, o isolamento social associado ao preconceito e à repressão física contribuíram para uma relativa circunscrição da produção e consumo de samba.

Não se pode derivar dessa afirmação que a repressão fosse absoluta e que o samba era obra de negros isolados em guetos nas cidades. Muito antes disso, o

⁸ Cf. CÂNDIDO (1965, 1976) pp. 34.

objetivo foi só o de destacar aspectos que não se pode desprezar: havia preconceito social e, mesmo, repressão policial a sambistas.

Um dos compositores mais importantes das duas primeiras décadas do século, Marcelo Tupinambá, adotou este pseudônimo em circunstâncias que nos apontam para aspectos do preconceito social que recaia sobre os músicos populares. Vejamos como a adoção do pseudônimo foi contada à p. 55 de *A canção no tempo*, de Zuza Homem de Melo e Jairo Severiano: “natural de Tietê, filho de uma família de músicos, Marcelo Tupinambá chamava-se realmente Fernando Lobo, tendo adotado o pseudônimo em razão dos preconceitos que existiam na época contra a música popular. A mudança de nome aconteceu por volta de 1915 em consequência do sucesso do maxixe “São Paulo Futuro”, de sua autoria. Ele contava que na ocasião, cursando a Escola Politécnica de São Paulo, onde se formou no ano seguinte, foi chamado ao gabinete do diretor Paula Souza, que o censurou: ‘não permito que aluno meu ande fazendo maxixes. Quem vai confiar num engenheiro que faz maxixes?’. Depois desta advertência, Fernando Lobo virou Marcelo Tupinambá”.

Quanto à repressão policial, uma música de Pixinguinha⁹ gravada por Francisco Alves, sucesso do carnaval de 1928, é reveladora:

Samba de nego
Não se pode freqüentar
Só tem cachaça
Pra gente se embriagar

⁹ Cf. suplemento especial ao vol. 28 do jornal *Collector's Notícias* jan./fev. 94. Não deixa de ser estranho a atribuição da letra da canção a Pixinguinha, posto que freqüentemente se destaca o fato de que o exímio músico nunca foi letrista... Em todo caso, fio-me na indicação do periódico, que à p. 1 diz ter se baseado em partituras e/ou rótulos de discos para o levantamento das músicas que constam do suplemento.

Eu fui num samba
Em casa de mãe Inez
No melhor da festa
Fomos todos pro xadrez

No fim do samba
Minha caboca chegou
Virei os óio
E meu santo me pegou

Caí de lado
Vim de frente, vim de banda
Meu santo disse
Que eu vinha lá de Aruanda

Na primeira estrofe já se anuncia o contexto que será tratado, o samba dos negros do Rio de Janeiro, pois, não nos esquecemos, é de lá que se fala. Samba, aqui, não como um gênero musical, mas no sentido de uma festividade que, como veremos logo à frente, é fortemente ligada às religiões afro-brasileiras. A primeira característica do samba é a embriaguez pela cachaça, daí que o texto seja aberto com a afirmação de que não se pode freqüentar esses sambas, subversivos à ordem da racionalidade e da sobriedade. É deste último ponto de vista, a ordem formal, que não se pode freqüentar o samba. O desenrolar da trama só vai justificando este confronto existente entre a festa ligada a embriaguez, à sexualidade e à religiosidade e a ordem formalizada e formalizadora que a reprime.

Em seguida saímos deste nível genérico, o samba de nego como um gênero de festas, e temos a exemplificação, justificação e comprovação da afirmação que abre o texto. Na casa de mãe Inez - alusão a uma mãe de santo como muitas outras que promoviam batucadas na cidade do Rio de Janeiro do início do século - quando a festa atingia seu clímax, “no melhor da festa, fomos todos pro xadrez”. Não é preciso dizer que xadrez é o nome ainda hoje dado às cadeias públicas. Do ponto de vista da normalidade racionalizada, o samba dos negros era uma subversão, e tanto era que há a referência ao uso da força física para a repressão e a manutenção da ordem pública, uma das prerrogativas do Estado, para impedir a festa de existir. Impedir, portanto, a sua plena realização, pois a ruptura, a repressão, ocorre quando se atinge o seu clímax.

Há um corte na narrativa entre a segunda e a terceira estrofe. Se todos os que estavam no samba na casa de mãe Inez foram pro xadrez, na estrofe seguinte já estão no fim de um samba. Ao ser iniciada com *no fim do samba*, do samba do qual se falava, portanto, temos a impressão de uma contradição na narrativa, pois parece que continuamos a falar do fim daquele samba que havia sido reprimido pela força policial.

Naquilo que nos é disponível, o texto, podemos ver que apesar de haver uma unidade temática, a ruptura lógica entre as duas seqüências narrativas revela que não se fala de uma festa empírica, singular, mas de uma construção ficcional. Trata-se de uma elaboração verbal a partir da apreensão das relações entre as festividades das culturas afro-brasileiras e a realidade cultural urbana que expressa um conflito nitidamente marcado.

A princípio, esta é uma conclusão banal, mas que pode não ser se explorarmos suas conseqüências. O que temos neste texto é uma visão de

mundo que se constrói a partir do espaço reprimido. O narrador é freqüentador da festa, partilha das representações e das práticas que a constituem e - o que é muito interessante - constrói a narrativa tomando por referência dialógica da construção textual a exterioridade cultural da festa. Ao abrir o texto afirmando a falta de legitimidade social que o samba tem, nos parece que o interlocutor do narrador não é um de seus pares, que está na festa, mas alguém que está naquele outro espaço, o da exterioridade, o que reprime. O seu interlocutor goza da legitimidade social que o lugar de onde o narrador fala não tem, posto que ameaçador, e goza ainda da prerrogativa de usar da força física para impedir o seu desfecho, a sua realização completa.

Não nos deve importar agora a contradição existente na seqüência de fatos, mas sim as representações sobre a realidade que estão em jogo e como elas vão construindo o conjunto do texto. Concluindo a narrativa com o desfecho de um samba, temos que a repressão também não se realiza por completo. Saímos do nível do caso específico, da exemplificação do samba na casa de mãe Inez, e retomamos ao nível global do início do texto, o “samba de nego” que não se pode freqüentar.

O que temos neste desfecho é o aparecimento da “caboca”. Ao ter o desejo por sua “caboca” despertado, o narrador é pego por seu santo e temos a descrição do transe - o santo aqui não é o da religião católicas, mas o das afro-brasileiras. Curioso no texto é que se retoma o movimento das duas primeiras estrofes: quando há a possibilidade de realização do desejo, ele é reprimido. No início, o desejo se apresentava numa dimensão social, a festa de um grupo cultural, e na forma de embriaguez, mas é reprimido pela polícia; agora, se

apresenta ao nível da individualidade e na forma de desejo sexual, mas é reprimido dando lugar à incorporação do santo.

Neste segundo momento, o despontar do desejo sexual e sua repressão religiosa se dá num contexto específico, o do samba que, ele mesmo, já é reprimido pela formalização e racionalização. Assim, há a repressão do desejo no interior da festa que deveria permitir que ele se realizasse.

A repressão final, neste contexto, aponta mais uma vez para um movimento tenso entre ordem racional e normatizadora e desordem subjetiva e subversiva. É um movimento que no desfecho do texto não tem uma síntese ou vitória de um termo sobre outro, mas sim a preservação da tensão.

O efeito de humor que se consegue nesta composição vem justamente deste movimento de criação de uma expectativa de realização de um desejo interno e sua frustração quando está prestes a se realizar, a se expressar externamente. No início, a festa é frustrada por não ser considerada socialmente legítima no espaço público. Depois, livre desta intervenção, no interior da festa, o que se espera é a realização do anseio do narrador/personagem, pois uma condição necessária foi realizada; contudo, o imprevisto acontece e o santo é quem não permite o que se esperava. O humor se constrói pelo trágico, por uma *quase* realização das necessidades de expressão socialmente criadas.

Mais duas coisas devem ser ditas. Em primeiro lugar o fato da música ter sido legitimada pelos processos de gravação e difusão e ter se tornado um relativo sucesso no carnaval de 1928¹⁰. Podemos inferir que ao problematizar

¹⁰ Cf. o encarte ao *Collector's Noticias* n.º 28, que relaciona este samba como um sucesso deste ano. Contudo, Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano não o relacionam como um dos sucessos de 1928. Tampouco a listagem de sucessos carnavalescos anexa ao verbete “carnaval” da *Enciclopédia da música brasileira*. Ainda que não haja um consenso bibliográfico em torno da expressividade desta canção, o fato de ter sido divulgada com alguma expressividade no carnaval de 1928 basta para nosso fim.

este jogo incessante entre ordem e desordem; normatização e subversão; racionalidade e desejo; formas sociais e um resíduo não formado que ameaça sem sucesso ganhar uma forma e transformar aquela na qual se formou, a música estava verbalizando aspectos significativos da vida social não só dos grupos afro-brasileiros, mas também daqueles que eram “outros” a estes. Ao definir como interlocutor justamente a alteridade, a relação social tensa que expressa intensamente num contexto específico passa a ser significativa para um contexto mais amplo, permitindo, assim, o reconhecimento de sujeitos culturalmente diferentes em uma mesma produção cultural: a música que se atribui a Pixinguinha.

Estamos só no início da análise e mais vale aqui a problematização que as conclusões. Afastemos desde já qualquer interpretação que veja neste samba de sucesso um vitória dos oprimidos no contexto dos opressores. A linha de análise aqui será outra, o samba como gênero musical que se reconhece como nacional não é entendido como obra de um grupo social único e isolado, mas como um gênero, modo referencial de se construir sambas relativamente estável, que se define historicamente na relação com seus ouvintes e com suas condições de produção¹¹; portanto, produção da diversidade cultural e não de um grupo apenas.

Entretanto, não se pode negar, como se pretendeu demonstrar com exemplos acima, um movimento de repressão simbólica e mesmo física ao gênero musical em sua gênese como música urbana¹². Uma repressão que deve

¹¹ Cf. BAKHTIN (1979, 1982) e BRONCKART (1996).

¹² Talvez se estranhe a insistência deste texto em dizer “samba como música urbana”. A razão desta longa e reiterada nomeação é o cuidado de não afirmar que o samba, de um modo geral, nasceu no Rio de Janeiro e desprezar as manifestações musicais de outras regiões do país, sobretudo a Bahia, anteriores a este período de que falamos. O que se afirma aqui é que na cidade, neste momento específico, aqueles modos de construir músicas que,

entendida na sua razão de ser: qual a ameaça que representavam estas músicas e as festividades a elas relacionadas? Uma repressão que, veremos à frente, coexistia com a aceitação e com a troca cultural. Esta troca cultural e a conseqüente circulação das criações musicais permitiram que se reconhecesse e se construísse com estas músicas representações simbólicas da nacionalidade.

Espero ter demonstrado com a análise da música o que se disse no item anterior de um modo abstrato e genérico. Em primeiro lugar, que a apreensão específica das relações sociais que marcam o conteúdo dos símbolos devem ser analisados, pois aí está a possibilidade do reconhecimento autor-obra-público. Em segundo lugar, que nos símbolos nacionais há uma tensão permanente entre a realidade global e nacional e as relações específicas, uma tensão cujo conteúdo são os modos de viver já estabelecidos e os novos que se quer construir.

Isso posto, exploremos um pouco mais as implicações do processo de ampliação do público consumidor de samba, primeiro explorando a necessidade de redefinição dos critérios de autoria. Para tanto, voltemos à companhia de Antonio Cândido:

“À medida, porém, que as sociedades se diferenciam e crescem em volume demográfico, artista e público se distinguem nitidamente (...) Enquanto numa sociedade menos diferenciada os receptores se encontram, via de regra, em contato direto com o criador, tal não se dá as mais das vezes em nosso tempo, quando o público não constitui um grupo, mas um conjunto informe, isto é,

por suas características estruturais se pode chamar de samba, foram ressignificados tanto musicalmente como tematicamente possibilitando o surgimento de um novo gênero musical, o samba urbano.

sem estrutura, de onde podem ou não depreender-se agrupamentos configurados”. Este caráter difuso do público não implica uma ausência de influência sobre os desígnios das formas artísticas que demanda, ao contrário, diz o autor, “a sua ação é enorme sobre o artista”¹³.

Uma outra abordagem sobre a música de Pixinguinha analisada, sobretudo no que se refere ao corte narrativo que se dá da segunda para a terceira estrofe bem ilustra o ponto de referência que este fragmento nos dá. Os sambas, enquanto produzidos nas festas e consumidos ali mesmo por seus participantes, não tinham sua autoria individualizada, eram obras coletivas daqueles que participavam das festividades. Há gêneros musicais específicos, de samba inclusive, que requerem esta situação de produção: um tema é reiterado por um grupo e são abertos espaços para que diferentes participantes improvisem sobre a fala anterior criando, assim, obras que não podem ser atribuídas a nenhum indivíduo isoladamente. Na sociedade do “nosso tempo”, como diz Antonio Cândido, há a dissociação física entre autor e público. A autoria vai se individualizando e as obras vão tendo de ser também individualizadas, temos uma música de Pixinguinha, outra de Donga... No início da expansão do público consumidor de sambas a toda a cidade e no início da expansão dos meios de registro e difusão, a autoria individualizada era requerida como forma de construção do reconhecimento social dos autores e como possibilidade de venda por meio das partituras e, mais tarde, do disco¹⁴. Os sambas, entretanto, eram comumente obras coletivas registradas em

¹³ Cf. CANDIDO, op. cit., pp. 34-35

¹⁴ As partituras são um meio de registro da música anterior ao disco e já fundam a autoria individual. No âmbito da música popular, desde a modinha no século XVIII, ao menos, há o registro de composições. No caso dos sambas, até a expansão da fonografia seriam as partituras o principal meio de registro. Contudo, o disco foi ganhando a primazia.

nome de um ou de outro. Sobre esta música de Pixinguinha, a ruptura da narrativa talvez se justifique pela junção ali de dois fragmentos preexistentes. Mas, que fique claro, esta é uma hipótese difícil de ser confirmada.

Quando Donga foi em 1916 à Biblioteca Nacional e registrou a partitura de *Pelo telefone* como sendo música sua e letra do jornalista Mauro de Almeida esta fazendo exatamente isso que hipoteticamente construíamos sobre *Samba de nego*. Vejamos o que nos dizem Zuza Homem de Melo e Jairo Severiano:

“Desde o lançamento, quando apareceram vários pretendentes à sua autoria, e mesmo depois, quando já havia sido reconhecida sua importância histórica, o ‘Pelo Telefone’ seria sempre objeto de controvérsia, tornando-se uma de nossas composições mais polêmicas em todos os tempos. Quase tudo que se refere a este samba é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba. Todas essas questões, algumas irrelevantes, acabaram por se integrar à sua história, conferindo-lhe mesmo um certo charme. ‘Pelo Telefone’ tem uma estrutura ingênua e desordenada: a introdução instrumental é repetida entre algumas de suas partes (um expediente muito usado na época) e cada uma delas tem melodias e refrões diferentes, dando a impressão de que a composição foi sendo feita aos pedaços com a junção de melodias escolhidas ao acaso ou recolhidas de cantos folclóricos. O refrão da quarta parte, por exemplo (‘Ai se a rolinha/ Sinhô, Sinhô...’), teria origem no folclore nordestino. Aliás, este refrão já havia sido apresentado na burleta ‘O Marroeiro’, de Inácio Raposo, Catulo da Paixão Cearense e Paulino Sacramento, encenada no Rio no início de 1916. Resumindo: ‘Pelo Telefone’ é, digamos, um samba de terreiro, de ritmo amaxixado, com quatro linhas melódicas distintas. Cada uma dessas linhas

possui três letras diferentes, focalizando assuntos diferentes, somando assim um total de doze partes... Por tudo isso é difícil acreditar que dois compositores teriam se reunido para, conscientemente, produzir obra tão disparatada, sem o menor sentido de unidade. Bem mais verossímil seria a possibilidade de 'Pelo Telefone' ter surgido numa roda de samba, com diversos participantes improvisando versos e melodias. E essa roda de samba existiu na casa da baiana Tia Ciata (...)”¹⁵ O fragmento segue citando uma descrição feita por Edigar de Alencar da roda de samba na qual teria sido criada a música, que era conhecida na roda de samba da Tia Ciata com 'O Roceiro'.

Não é hora de analisarmos a letra da canção e apreendermos o sentido que os fragmentos ganham no conjunto do texto¹⁶, mas só destacar a passagem de uma obra coletiva, sem autoria definida para o registro que individualiza e nomeia os autores. Na passagem, aliás, a canção foi renomeada, marca significativa de que estaria passando a um outro contexto. Este outro contexto foi o da partitura registrada na Biblioteca Nacional, o de sua inclusão no repertório das Bandas Militares, o do disco e da divulgação no carnaval de 1917, com amplo sucesso.

De volta ao nosso contexto específico, podemos notar que para o samba esta passagem do nível de circulação e consumo local para outro mais abrangente e de público mais indeterminado coexistiu com o processo histórico de consolidação de relações capitalistas de produção, implicando uma dupla dissociação entre produção e consumo:

1 - o samba passou a ser consumido pelos diferentes grupos da nação sem que fossem, também, produtores. A expansão do consumo dos sambas por

¹⁵ Cf, SEVERIANO & MELO, op. cit., pp. 53-54.

¹⁶ Para tanto, consulte o capítulo 4 deste trabalho.

parcelas cada vez mais amplas da população colocou estes sujeitos como os protagonistas da nacionalização do samba. Os consumidores passaram, progressivamente, a demandar das gravadoras e das rádios a seleção de determinados elementos que deveriam estar presentes nas músicas com veiculação ampla.

2 - os compositores são deslocados de seu grupo social original, o de seus primeiros consumidores, e sua música passa a ser produzida através da mediação de um outro ambiente: o meio artístico. Este meio deu a possibilidade de profissionalização musical tanto a pessoas vindas dos grupos negros da Cidade Nova como membros das classes médias, que não eram, originalmente, os principais produtores de sambas. Entre os artistas começa a surgir uma divisão de trabalho entre compositores, cantores, arranjadores e instrumentistas. Os agentes que negociavam os serviços com editoras, espetáculos teatrais, gravadoras, rádios e produtores cinematográficos também passam a ser figuras importantes. Os vendedores de discos, os produtores e idealizadores de programas de rádio e os locutores também se tornariam mediadores importantes no meio artístico. Estes mediadores passariam a exercer forte influência na veiculação e mesmo na criação das músicas¹⁷.

Todos esses mediadores, que surgem a partir da dissociação entre autor, obra e público, vão se consolidando num processo histórico e só terá contornos mais nítidos a partir da segunda metade da década de 1930. Nos anos de surgimento do moderno samba urbano carioca, as partituras, a festa da Penha,

¹⁷ Vale dizer que estas "figuras" se referem mais a momentos do trabalho da produção e circulação dos sambas que a pessoas específicas. A especialização profissional relativa a estes momentos do processo de trabalho é um fenômeno que vai ocorrendo progressivamente e, ainda que leve a uma divisão intensa do trabalho, não chega a se absolutizar, pois haverá pessoas que atuarão em mais de um momento do trabalho geral ou que mudarão de atividade ao longo de sua trajetória profissional.

as bandas e o teatro eram os principais meios de divulgação musical e de atuação profissional. O disco, então, contava com uma incipiente expansão na sociedade e a radiodifusão inexistia.

Contudo, o que nos interessa nesse momento é tão somente indicar uma tendência histórica que se consolidaria cerca de vinte anos depois do registro de Donga. Neste momento do trabalho, o objetivo, sobretudo, é indicar como os termos antinômicos do processo geral de formação dos símbolos nacionais se realizam no caso que estudamos.

Ligada a essa dimensão da produção musical, um discurso sobre a música também começa a se formar. Revistas sobre o meio musical e sobre a vida dos artistas e textos jornalísticos de crítica musical passam a proliferar cada vez mais com a consolidação deste processo de estarmos chamando de "nacionalização"¹⁸.

A profissionalização e a expansão do mercado nacional para o samba se expande de tal modo que em fins da década de 1930 os artistas passam a ter agendas nacionais de espetáculos, contando com o mais novo meio de transporte da época: a aviação comercial¹⁹. A influência que a produção musical do Rio de Janeiro passa a ter nas outras regiões do país é evidente e a cidade vai

¹⁸ Para uma noção rápida deste aspecto, vejamos uma lista não sistemática elaborada a partir de TINHORÃO, op. cit., sobre periódicos que em fins da década de 1930, já com o processo que apontamos consolidado, veiculavam notícias sobre o meio artístico: Pravone, Vida doméstica, O Cruzeiro, Revista da Semana, PR, Sintonia, A voz do Rádio, Rio Rádio Reportagem, Revista do Rádio, a Voz do mundo - jornal de modinhas. Note-se que não se incluiu aqui as colunas nos jornais da época dedicadas à música popular. Já no início da década de 1930, dois livros haviam sido escritos sobre o samba, o de VAGALUME e o de Orestes BARBOSA. Também em 1934 o radialista César Ladeira lançaria um livro sobre a radiodifusão no Brasil.

¹⁹ Em sua coluna no Jornal carioca *Correio da Noite* de 7 nov. de 1939, o jornalista Caribé da Rocha informa: "Orlando Silva chegou anteontem a Porto Alegre, onde deve ter estreado ontem mesmo. O 'cantor das multidões', que viajou de avião, teve concorridíssima recepção". A passagem consta de TINHORÃO, id., p. 69.

se definindo como pólo de migração dos artistas que se arriscam numa carreira profissional²⁰.

Estes fenômenos, que serão vistos em sua gênese histórica, revelam a nós que se abriu aos sambistas um verdadeiro mercado de trabalho. Revelam também outro fato rico em significados: o samba passou a ganhar a forma mercadoria. Além de suas propriedades estéticas intrínsecas ganhou valor de troca e a necessidade de gerar lucro. As relações capitalistas de produção passaram a intermediar a produção e o consumo de samba e, desse modo, a criação artística passou a ser mediada, também, pela reprodução em escala ampliada do capital nos termos da divisão e especialização do trabalho, da sujeição dos conteúdos diversos às formas homogeneizadoras e da requalificação e quantificação destes conteúdos como valor²¹.

Trata-se de uma mercadoria *sui generis*, que apenas em alguns casos se dissociam completamente do produtor, não restam dúvidas. Entretanto, a possibilidade de transformar a execução e o registro das músicas em dinheiro

²⁰ Adoniran Barbosa em depoimento em áudio ao MIS-SP afirma que conheceu e se interessou pelo samba ao ouvir em São Paulo músicas cariocas como *Jura*, de Sinhô e *Fita Amarela*, de Noel Rosa. Lupiscínio Rodrigues, em entrevista publicada em *O som do Pasquim* revela que começou sua carreira no Rio Grande do Sul imitando Mário Reis, sucesso das rádios da capital federal, apesar de haver no Sul outros gêneros de seu apreço, como a guarânia, o tango e o bolero. A carreira de outros artistas nativos de outros estados do Brasil também ganha projeção nacional a partir meio artístico carioca; como exemplo podemos citar os casos de Dorival Caymmi e de Vadico, que se notabilizou com parceiro de Noel Rosa.

Não raro, ainda, homens de rádio, já no início da radiodifusão comercial nos primeiros anos de 1930, eram contratados por rádios de outros estados, numa aquisição de *know-how*.

²¹ Sobre a mercantilização dos elementos das culturas ao serem reestruturados ao nível nacional, ver MARTINS, op. cit.; Olga Von Simson (1981) e OLIVEN (1989), onde se lê à p. 80: “as décadas seguintes [à de 30, ME] mostram que, com o desenvolvimento da indústria cultural e do turismo, o carnaval popular sofre um processo semelhante ao já ocorrido em relação ao samba: passa a ser comercializado e transformado em mercadoria que é veiculada pelos meios de comunicação, em especial a televisão [também o rádio, já nos anos 30, no caso do samba, ME] que o apresentam como símbolo de identidade nacional”.

foi uma condição necessária - ainda que não suficiente - para a constituição histórica do meio artístico e da peculiar profissionalização do sambista.

Esta possibilidade, além disso, permite a produção de obras que se fixam nas referências do gênero já consolidadas, que acabam por se transformar em regras composicionais que prescindem da necessidade de mediação da experiência subjetiva e cotidiana como a motivação do ato de compor. Não é à toa que já nos primeiros anos da década de 1930 veremos no discurso dos músicos uma dissociação entre as obras criativas/inspiradas e as repetitivas/fixas a regras²². Não é à toa, também, que já nesta época pode-se reconhecer algumas modas, temas de canções com nítidas referências entre si²³.

Não obstante, as transformações que o samba sofre no processo de nacionalização não serão - e nem poderiam ser - reduzidas às determinações impostas pelo mercado. Para isso, tanto o conteúdo dos sambas quanto a vida de seus produtores e a própria indústria cultural serão relacionados à realidade histórica e cultural na qual se desenvolveram. A referência ao contexto histórico-cultural traz à tona o processo de dinamização do capitalismo industrial no Brasil e a formação da vida cotidiana urbana a partir dos modos de vida herdados do passado rural brasileiro sem suprimi-los, mas se relacionando com eles.

Retomando a história em sua dimensão cotidiana, os sujeitos sociais podem ser postos em relevo, o que insere na análise o modo como todo esse processo foi vivenciado e interpretado, as significações que ganhou e construiu e as

²² Cf. o cap. 7 deste trabalho.

²³ Cf. GOMES (1998), p. 160 e sgs. Não raro um sucesso inspirava canções posteriores, como *A vadiagem*, lançada por Francisco Alves um ano após ele mesmo fazer sucesso com *A malandragem*. Há ainda os sambas com nome de mulheres, e outros temas, como Adão e Eva, cantados em 1924, em 1935 com o samba *Eva querida* e em 1936 com o samba *Querido Adão*.

diferentes maneiras de se relacionar com ele. São os sujeitos e suas vidas que impedirão a análise de cair nos reducionismos e nos determinismos.

Ao se afirmar que os símbolos nacionais não se absolutizam e que são reinterpretados e rearticulados com as especificidades culturais, afirmou-se que a cultura tem uma dimensão estruturante no real. Esta dimensão da cultura não é uma simples e mecânica adaptação dos modos de vida às relações capitalistas. Nas estruturas culturais, assim como nas estruturas econômicas, há a tensão entre o movimento de reprodução das formas com o sentido de conservação das relações sociais como totalidade e o movimento de formalização de conteúdos gerados no interior da vida social e que tendem à sua transformação ou ao menos à manifestação de um ponto crítico à realidade. Há no universo cultural - assim como no econômico - o convívio simultâneo e contraditório entre as relações de conservação/dominação e de transformação/recusa.

A nacionalização do samba é simultânea ao desenvolvimento de uma temática urbana. Serão cantados os diferentes aspectos da vida da cidade que, nos anos que nos interessam, vive intensas transformações no sentido de sua modernização. A modernidade aparece como a organização da vida cotidiana, como a intensificação da circulação de informações, de pessoas, de capital e de mercadorias na cidade. Será vivida como um adensamento das relações sociais e como a progressiva redefinição de normas e de formas de convívio social; enfim, como um processo de individuação, isolamento e de controle de pessoa social. É a própria criação do indivíduo, que, se atomizando, vai tornando cada vez mais mediados por relações formalizadas os seus vínculos com o mundo social.

A cidade começa a ser submetida à pressão da racionalidade formal, ao cálculo, à impessoalidade das relações, à reprodução mais intensa das formas de vida, de pensamento e de classificação. As mediações entre os momentos da vida começam a se intensificar assim como a interiorização das novas condutas²⁴. Contudo, lembrando o que afirma Henri Lefebvre, a forma "não pode ir até o fim no processo de coisificação. Não pode se libertar das relações entre as coisas. Não pode existir completamente como coisa concreta. Permanece abstrata por obra do ser humano e para ele. O que comanda, pois, é uma ordem de relações formais entre os homens"²⁵.

Assim, a formalização da vida não chega a se absolutizar, o ser humano não se reduz às determinações sociais, ainda que sua vida como ser social seja estruturada e controlada por elas. O que há, antes, é a criação de um resíduo, de potencialidades e necessidades não realizadas que fogem à lógica da reprodução formal e que, ao se objetivarem, se realizam transformando a forma social que as engendrou.

O processo de racionalização e formalização da vida social para se absolutizar precisaria eliminar a expressão de novas necessidades humanas. Engendraria um processo reprodutivo, um processo no qual os produtos da ação humana reincidiriam sobre seus produtores congelando, eliminando a expressão de necessidades, num processo de controle formal dos conteúdos vitais. Como não pode formalizar a expressão vital humana, as formas acabam criando a necessidade de seu próprio contraponto, que pode se manifestar sob diversas maneiras, sob múltiplos modos de se relacionar com aquilo que nega.

²⁴ Sobre a modernidade em geral ver LEFEBVRE (1968, 1981). Sobre a modernização do Brasil ver, entre outros, BUARQUE DE HOLANDA (1936, 1993).

²⁵ Cf LEFEBVRE (1977).

A reação das objetivações humanas tornadas autônomas sobre os seus produtores num processo reprodutivo – reificação - é uma dimensão da existência social, mas que não se confunde com o seu todo.

O desenvolvimento da urbanidade deverá ser analisado de acordo com as especificidades do Brasil e, ainda mais, do Rio de Janeiro. Nesta realidade, os novos padrões de relações sociais se constituirão a partir de padrões antigos e, como veremos, acabarão por resultar em uma síntese *sui generis*, na qual o novo e o velho tornam-se contemporâneos.

Como foi dito, os grupos que produziam samba antes de sua nacionalização tinham contornos melhor definidos e esta música era um elemento de identidade com significações que marcavam um contraste, uma alteridade, com outros grupos com os quais conviviam.

As transformações impostas pelo desenvolvimento das relações capitalistas de produção a partir da indústria e da cidade transformaram a vida destes grupos sociais e sua relação com a nação. À intensa migração e ao alto crescimento populacional da cidade do Rio de Janeiro não corresponderam o desenvolvimento de oportunidades de vida. Os grupos de produtores de samba, então, passaram a viver uma situação ambígua de inclusão parcial na vida da cidade e de não apropriação das riquezas e das oportunidades de vida gestadas pelas novas relações. No solo urbano, a redefinição do espaço da cidade como moderno levou a uma expulsão das camadas pobres moradoras das casas de cômodos do centro para as regiões periféricas da cidade, uma exclusão geográfica da cidade seguida de uma inclusão deficitária.

A modernização, no início do século, implicava uma nova vida cultural e não só novas relações econômicas; os padrões europeus que se buscou importar e

adaptar à vida nacional acabaram por definir também uma repressão às formas artísticas e culturais populares, que passaram a ser vistas como arcaicas e grosseiras. O que se definia como moderno assim fazia opondo-se ao que julgava arcaico, que acabava por sofrer um movimento de limitação de sua manifestação na cidade²⁶.

O desenvolvimento da urbanização, entretanto, aumentaria a circulação das pessoas pelos mais variados ambientes e aumenta o convívio e a troca cultural entre grupos diferentes, o que vai retirando da marginalidade a vida cultural da população pobre urbana para integrá-la ao próprio imaginário da nação moderna. Aqueles que eram reprimidos física ou simbolicamente agora ganhavam o cenário público e gozavam de algum prestígio como produtores de arte nacional. Arcaico e moderno, assim, deixam de ser termos estanques para se relacionarem, para um produzir e reproduzir o outro.

Assim como sua vida sofria uma relação ambígua de inclusão e exclusão do mundo estritamente moderno, sua arte também manifestará esta situação específica, de viver à margem e de integrar a sociedade nacional. O que veremos são os padrões de vida que não são os modernos e racionais, mas os que se estabeleceram nos anos de influência do mundo rural orientando uma visão de recusa e de crítica à cotidianidade urbana - o mundo que se via como o da ordem e do trabalho - ao mesmo tempo que orientam uma busca por integração, adaptação e legitimação social na nova ordem.

Este ponto de vista sobre a cidade e a modernização de suas relações será fundamental para o consumo do samba por camadas mais amplas da população. A recusa e a experimentação da vivência das relações urbanas que as

²⁶ Cf. FERNANDES, op. cit..

músicas verbalizam encontram eco nas insatisfações vividas pelos consumidores. O samba, então, passa a se relacionar a outras práticas sociais difundidas na sociedade, como o carnaval, o teatro, o cinema e os meios de comunicação; sofre mudanças em seus aspectos constitutivos e acaba por se definir como uma mediação de crítica social - expõe as contradições e as debilidades da modernização brasileira. Ao mesmo tempo, porém, ajuda a sistematizar e a difundir as formas de viver que estruturavam o novo mundo das relações capitalistas urbanas de produção e do trabalho assalariado. Opera, portanto, uma síntese peculiar entre crítica e conservação social que nos interessa observar mais de perto.

1.3 - crítica e conservação

Pode-se ver a complexidade das relações que só a análise empírica do que aqui foi desenvolvido mais abstratamente pode esclarecer. As pessoas que estruturavam e reproduziam as relações sociais do Brasil moderno, tanto em sua cotidianidade como em suas representações simbólicas, vivenciavam também sua crítica. Crítica e conservação são termos coexistentes nas mesmas práticas e representações sociais. Como veremos, tanto a malandragem como seu antípoda, o trabalhador, eram ao mesmo tempo conservadores e críticos do mundo que construíam, o que estabelece entre eles uma simetria entre opostos que pressupõem um o outro.

A hipótese que cabe verificar é a de que a tradição personalista, de criação de vínculos pessoais a despeito de relações impessoais mais amplas e duradouras, não se reproduz no interior do mundo moderno como reação crítica conservadora, “passadista” e descontextualizada, nem como traço inato à alma nacional. Tampouco esta tradição se reproduz como resquício de um mundo que aos poucos ia sendo superado e eliminado junto aos seus produtos, dentre os quais o personalismo.

A hipótese é que a reprodução deste modo de constituir relações interpessoais próprios à cidade do Rio de Janeiro no início do século, e que se aponta como traço generalizável à brasilidade, encontra espaço de reprodução no interior do mundo moderno. Como vimos esboçando, a modernização brasileira e sua cotidianidade formalizadora criam um novo mundo mas trazem em si insuficiências – não realizam as necessidades historicamente constituídas

em seu próprio interior. A reprodução das relações criadas no exclusivismo pessoal e afetivo originários da tradição cultural personalista se contextualizam no mundo moderno, passam a ser a expressão da necessidade de reação ao controle formal e impessoalizado.

Assim, o modo socialmente desenvolvido para reagir às contradições engendradas pela sociedade é o de criação de espaços de intimidade privatista²⁷ durante o movimento de reprodução das relações formais. É, então, uma preservação pessoal e afetiva que mantém a reprodução das relações mais amplas nas quais surgiu a insatisfação e a sua reação.

Veremos no capítulo seguinte que este modo de reação às contradições da sociedade consiste em recriar e incorporar laços pautados nos vínculos pessoais no espaço público. Não supera as relações nas quais as contradições surgiram. Localiza as insuficiências da sociedade e conduzem um modo de relação com elas. Portanto, as relações da tradição personalista tornam-se conservadoras ao mesmo tempo que críticas.

Não se deve esquecer que os próprios sujeitos sociais que detinham o poder de implantar muitas das transformações sociais também o faziam ancorando-se nos vínculos pessoais. A construção de um espaço público no Brasil se dá criando uma série de mecanismos que preservam uma elite pequena nos postos de poder e de privilégios econômicos²⁸.

A circulação social dos vínculos particularistas no ambiente social da ordem pública que impunha relações impessoais ao mesmo tempo que criava ampla exclusão social é o mecanismo social que se encontrou para sobreviver à

²⁷ Este termo será esclarecido no diálogo com algumas teses do pensamento social brasileiro.

²⁸ Ver, por exemplo, FERNANDES (1976) sobre a ideologia liberal e a construção do espaço público no século XIX e CARVALHO (1987, 1989) sobre a República.

opressão e à desestruturação dos modos de vida que acompanhavam as novas relações. Este mecanismo, entretanto, aprofunda os conflitos e acaba fortalecendo a reprodução social ao invés da transformação das relações.

Vejamos, agora, como essas questões foram formuladas em momentos significativos da ciência social brasileira para, em seguida, analisarmos como são interpretadas na música popular.

2 - CONFLITOS DA URBANIZAÇÃO

2.1 - público e privado no pensamento social brasileiro.

O processo de expansão do capitalismo industrial no Brasil levou a uma série de contradições e de conflitos sociais que marcam profundamente a vida social brasileira. Por 4 séculos, a estrutura social baseada em núcleos rurais voltados à exportação se estabilizou e, com ela, uma forma de agir, sentir e pensar pautadas pelos vínculos privados se consolidou. Com o desenvolvimento das relações capitalistas urbanas, uma nova maneira de viver se fez necessária. O conflito entre os modos de vida exigidos para o desenvolvimento das novas relações sociais e aqueles que haviam se desenvolvido e se consolidado no mundo rural é um tema que perpassa as mais diversas tradições do pensamento social brasileiro. É posto, sobretudo, como o enigma da reprodução das antigas relações sociais no contexto que exigia as novas. Este tema não pode ser evitado quando se propõe o objetivo de pensar o Brasil.

A cidade do Rio de Janeiro inicia o seu processo de urbanização mais intensa no início do século XIX com a vinda da corte portuguesa fugida das guerras napoleônicas. Este fato leva a uma redefinição da cidade e a um estímulo ao desenvolvimento de atividades propriamente urbanas, como o comércio e os serviços, incipientes até então.

O estímulo à industrialização dependeria de outro contexto social mas, na corte e futura capital federal, o setor da administração pública ganha a dimensão de importante meio de vida a amplos setores da população. As relações que estruturaram a vida do Rio de Janeiro giravam em torno da presença do estado, da escravidão doméstica, do mercado de escravos e da troca de serviços e

mercadorias. A cidade, com isso, desenvolve uma sociabilidade específica, que nos interessa ver mais de perto.

Em artigo já tornado célebre¹, Antônio Cândido nota que a agudeza crítica do romance *Memórias de um sargento de milícias* está na percepção de que a há uma dualidade que perpassa todas as camadas sociais da sociedade fluminense no tempo de *El Rey*. Os termos da dualidade são a ordem social pública, que implica uma universalidade da lei e das relações sociais e sua ruptura, implicada pela construção de laços pessoais de intimidade com os quais se consegue vantagens particulares no espaço público. A esta ruptura da ordem pública o autor chama de desordem.

Antônio Cândido conduz sua análise mostrando como no romance não há a desordem pura nem a ordem absoluta. Os dois mundos se interpenetram e é por meio dos vínculos pessoais com representantes da ordem, do público, que a desordem se vai se estabelecendo. “Ora, a lei... o que é a lei se o major quiser?...”² diz uma personagem do romance numa expressiva síntese de como os laços privatistas e de intimidade vão invadindo e mesmo constituindo o espaço público nacional.

Paulo Arantes, em seu *Sentimento da Dialética*, afirma que o pensamento social brasileiro é marcado pela percepção da convivência dos contrários e dos contrastes em nossa realidade. Desenvolvendo sua análise, constata que o contraste é entre a representação do desenvolvimento do mundo urbano como a ordem e a representação da reprodução das relações do passado no presente como a desordem.

¹ CÂNDIDO (1970, 1989)

² Fala de “Dona Maria” citada em CARVALHO, op. cit., p. 157.

Lançarei mão a seguir de alguns autores que pensaram esta contradição fundante do Brasil e que podem nos ajudar a estruturar um ponto de vista sobre a formação dos símbolos da nacionalidade. De antemão pode-se afirmar que um traço comum, a despeito de todas as especificidades, é a percepção de que a sociabilidade constituída na vida cotidiana cria um ambiente de intimidade e de troca cultural que preserva seus sujeitos das relações da impessoais e que tem atuação contrária aos conflitos definidos pela estrutura social.

Gilberto Freyre é um dos autores que melhor pensou a permanência no mundo urbano das relações criadas no passado escravista. Na introdução de *Casa Grande & Senzala* afirma: "Estudando a vida de nossos antepassados sentimos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar o 'tempo perdido'. Outro meio de nos sentirmos nos outros - nos que vieram antes de nós; em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que emenda com a vida de cada um; uma aventura da sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos"³.

A identificação dos leitores do mundo urbano com esta sensibilidade nacional criada no cotidiano da Casa Grande de Engenho é a tônica do livro e talvez explique o seu sucesso passados mais de sessenta anos de sua publicação. Ao leitor, sobretudo o urbano, é revelada a dimensão histórica da formação de sua própria sensibilidade. Não é um reencontro puramente racional, definido pela persuasão do leitor, o que se estabelece; é um reencontro que "toca os nervos", que aguça e faz viver a própria sensibilidade.

Creio que o tópico essencial para a compreensão de *Casa Grande & Senzala* é a percepção da contradição que vê entre a tendência integradora dos contrários

³ FREYRE (1933, 1992) p. lxxv.

realizada ao nível do cotidiano e das formas culturais e a tendência desintegradora existente ao nível da estrutura social escravocrata, esta "extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala lambujem de gente sanduíchada entre os extremos antagônicos"⁴.

A integração provocada pela miscigenação e pela troca cultural contrariou os efeitos deletérios da escravidão. Escrevendo para leitores que não vivem a realidade da escravidão, Gilberto Freyre pretendeu realçar esta característica nacional para que ela não se perdesse na cidade. Não é à toa que há a intenção fazer com que nos sintamos uns nos outros, emendando as experiências relatadas com a vida de cada um... O livro pretende uma construção do Brasil apelando para a sensibilidade nacional, para uma identidade nacional criada em nossa história e que é ameaçada pela urbanidade. Mais que um saudosismo, o autor pretende que se preserve no mundo urbano o sentido da formação de uma síntese cultural brasileira.

Este último aspecto, a continuidade entre passado e presente, depende da compreensão de outro aspecto essencial: o sentido da formação do Brasil. Vejamos brevemente.

Segundo o autor, a cultura européia, mais intelectualizada e superior, é que dá a tônica da construção da realidade nacional. Ela põe em relação as diferentes subculturas criando uma síntese na qual todas se reconhecem e na qual nenhuma se sente excluída. Mas a síntese total só é possível justamente no mundo urbano, que suplanta o antagonismo fundamental entre senhor e escravo e pode realizar o potencial da cultura formada no mundo rural. Escreve Gilberto Freyre: "somos duas metades confraternizantes que se vêem mutuamente enriquecendo de

⁴ FREYRE, op. cit., p. 1.

valores e experiências diversas; quando nos completarmos num todo, não será com prejuízo de um elemento ao outro"⁵. Agora, com a supressão da relação senhor/escravo, é possível que nos completemos num todo. Um todo, claro, construído com a colaboração de todas as subculturas mas que tem na cultura européia a predominância; é esta, afinal, que catalisa a diversidade e direciona o sentido geral da vida social. A crença de que a síntese nacional não implica prejuízo às partes é conduzida pela concepção de fundo segundo a qual a cultura européia é superior às outras. Portanto, às subculturas, fazer parte de uma totalidade cultural evoluída contribuindo efetivamente para sua definição histórica é elevar-se, evoluir-se, e não participar de uma relação de dominação.

Não cabe aqui conduzir uma crítica destas teses com viés evolucionista e etnocêntrico de Casa Grande & Senzala, que não incorpora na sua "síntese nacional" o conflito entre as diferentes visões de mundo e posições sociais, que só são vistas quando relacionadas à evolução do consenso cultural nacional. Aqui, o objetivo é o de reter aspectos da obra que ajudem a compreender a sensibilidade do brasileiro nos anos que interessam à nossa análise.

No Brasil, a troca cultural constitui-se num fato e o mérito de Gilberto Freyre é torná-la consciente aos seus leitores, que notam o quanto de si têm nos outros e quanto deles têm em si. Assim, é o resgate desta dimensão das trocas culturais cotidianas o que faz do livro em questão um clássico de nosso pensamento social.

Outro mérito seu está em apontar como nas relações interpessoais no Brasil cria-se um espaço de intimidade e de troca que não supera, mas que põe em suspenso as diferenças mais profundas que se dão na estrutura social. Não se

⁵ FREYRE, op. cit., p. 335.

afirma com isso que ao nível do cotidiano os conflitos que se definem na estrutura social não se manifestem, mas que no contato interpessoal e nas relações de troca entre os sujeitos muitos destes são postos em suspenso, mas não eliminadas, pela criação de um universo familiar e íntimo.

Casa Grande & Senzala permite, portanto, que notemos como subsistem no Brasil a troca cultural e a diferenciação social e como estas duas tendências, ainda que antinômicas, convivem simultaneamente. Permite ver como nos arranjos cotidianos, dados ao nível do íntimo, privado e familiar se criam os mecanismos com os quais as diferenças mais fundas da sociedade nacional são administradas. Uma leitura crítica permite que notemos, também, como estes arranjos podem eliminar da consciência as diferenças e hierarquias, construindo um discurso de integração e de harmonia das diferenças numa realidade única, que é vista como a tendência histórica possível de ser construída agora que não há o escravismo. Uma tendência que é desejada pelo ser autor.

Avançaremos na análise com a ajuda de outros autores do pensamento social brasileiro.

O universo de relações sociais constituído sob a égide da Casa Grande de Engenho define relações particularistas, baseadas em vínculos pessoais, sobretudo afetivos. Estes são os principais móveis da construção dos laços sociais herdados do passado rural brasileiro. Para a recontextualização destes vínculos no mundo urbano, Sérgio Buarque de Holanda é um autor que muito nos ajuda.

Este padrão de relações contraria a constituição de relações mais amplas, abstratas e racionais, baseadas na impessoalidade. Estes novos vínculos são os

necessários para a consolidação da modernidade nacional; contudo, nossa tradição cultural impede seu desenvolvimento.

Esta contradição é o eixo das questões de Raízes do Brasil, que em seu início afirma a ausência de coesão social nos anos de 1930, a falta de instituições sociais que estabilizem a sociedade nacional. Para aqueles anos, "a obediência como princípio de disciplina é impraticável"⁶. É um período entre duas eras, a do mundo do passado rural, que reproduz sua lógica cultural na cidade e a do mundo das relações modernas, que aos poucos vão definindo com mais intensidade.

O homem cordial é a síntese entre estes dois universos culturais; nas palavras um tanto irônicas do autor, é a nossa contribuição à humanidade. Não há juízos morais no termo cordial, mas somente a constatação de que as atitudes desta pessoa social se baseiam no "coração", no afeto, nos sentimentos, na intimidade. É o contrário da polidez⁷.

A conduta social do brasileiro recria os laços pautados nos sentimentos, que se expandem por toda a sociedade. No espaço coletivo, esta ética de fundo emotivo é recriada. Assim, por meio da cordialidade, o indivíduo faz do social um espaço íntimo e foge do isolamento implicado pelas relações impessoais e racionalizadas. Para deixar ainda mais claro este ponto fundamental ao desdobramento da análise, pensemos, como o autor, a cordialidade em contraposição à polidez.

O comportamento polido é externo ao indivíduo, é uma espécie de máscara social. Por meio deste comportamento, o indivíduo se preserva na sociedade. É um "disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções". A polidez é uma "espécie de mímica deliberada de manifestações que

⁶ BUARQUE DE HOLANDA (1936, 1993) p. 11.

⁷ Cf. BUARQUE DE HOLANDA, op. cit., nota 157 à p. 106 e a "Carta a Cassiano Ricardo").

espontâneas no 'homem cordial': é a forma natural e viva que se converteu em fórmula"⁸. Ela, portanto, realiza o indivíduo mas preserva a individualidade separada de sua manifestação pública; acaba por reduzir a pessoa à sua parcela individual.

O comportamento cordial preserva de modo vivo e natural o que é convertido em fórmula pela polidez. Para ele, a vida social é a libertação do pavor de viver sozinho, ensimesmado. A expansão individual por meio da cordialidade reduz o indivíduo à sua parcela social; é um viver nos outros pautado pelo desejo de estabelecer intimidade.

No Brasil, então, a cordialidade subverte a impessoalidade das relações sociais - o distanciamento entre os indivíduos pelas fórmulas normatizadas e ritualizadas de comportamento - por meio da recriação no espaço público da vida íntima e familiar: privada.

O autor vê esta pessoa social como uma formação histórica, datada: a cordialidade é formada por determinação das raízes rurais da sociedade brasileira e existirá enquanto estas raízes se preservarem; eliminadas estas condições sociais, o homem cordial desaparecerá. Como afirma em sua "Carta a Cassiano Ricardo", "a cordialidade não me parece virtude definitiva e cabal que tenha que prevalecer independentemente das condições mutáveis de nossa existência. (...) Associa-a antes a condições particulares de nossa vida rural e colonial, que vamos rapidamente superando. (...) E às vezes receio sinceramente que já tenha gasto muita cera com este pobre defunto"⁹.

Uma tese de Sérgio Buarque que merece ser revista é a de que a urbanização - desenvolvimento das cidades e, sobretudo, subordinação do país à lógica urbana

⁸ BUARQUE DE HOLANDA, op. cit., p. 107.

⁹ BUARQUE DE HOLANDA, op. cit., p. 146.

- levaria a cordialidade à morte. Ele sustenta este argumento por uma definição a-histórica de Sociedade, que é vista como o triunfo do cidadão sobre o indivíduo, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo. Superado o âmbito familiar e realizado o Estado, a sociedade tenderia à impessoalização das relações, à burocratização e à racionalização. O Estado é compreendido como uma "criatura espiritual [que] se põe à ordem natural e a transcende"¹⁰, formando um contorno que estabiliza e dá coerência à vida íntima e privada.

O dado peculiar de nossa história é revisto como um dado da História Geral das Culturas: "Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade. O estudo dessas crises constitui um dos temas fundamentais da história social"¹¹. Na construção do Estado burocrático, portanto, o autor vê uma coerência da sociedade consigo mesma. A racionalidade implantada pela modernidade é vista, assim, como uma realização sem contradição interna fundamental que possa levá-la a uma superação efetiva. O âmbito privado e emotivo deveria se completar no Estado; as reações e contradições são estabelecidas pelo passado que se reproduzia sob a base do escravismo e agora se reproduz contraditoriamente à forma de trabalho necessária à sociedade. A tendência histórica, não obstante, era de definição de uma sociedade burocrática e racional superando todo o passado rural. A pessoa social do homem cordial impediria a consolidação da ética do trabalhador, o pilar das relações modernas, fazendo persistir uma outra ética, de cunho personalista e sem o apego ao esforço contínuo e sistemático: a ética do aventureiro.

¹⁰ BUARQUE DE HOLANDA, op. cit., p. 142.

¹¹ BUARQUE DE HOLANDA, op. cit., p. 102.

Conforme definimos no item 1.3 deste texto, a razão não se completa, a forma não pode existir completamente, pois cria necessidades que ao se realizarem transformam a estrutura que existia. O mundo mediado pela razão, portanto, não pode se completar e os vínculos puramente impessoais pressupostos pela burocratização não chegam a se consolidar.

Por enquanto retenhamos de Sérgio Buarque a existência desta pessoa social historicamente formada entre dois mundos que é o homem cordial. Deixemos a análise prosseguir com o auxílio de outros autores.

2.2 - Notas a um paradoxo na malandragem

O livro de José Murilo de Carvalho¹² sobre a relação entre o povo e a ordem pública definida com a proclamação da República é construído com base neste conflito fundamental entre vínculos afetivos e privados em contraposição aos vínculos impessoais necessários ao Estado. Os dados que cita do levantamento feito pela prefeitura da cidade em 1912 revelam que em janeiro daquele ano havia "438 associações de auxílio mútuo, cobrindo uma população de 282 937 associados. Isto representava, aproximadamente, 50% da população de mais de 21 anos, um número impressionante"¹³. A grande maioria destas associações se baseava em vínculos comunitários de pertencimento. A esses dados contrastava a falta de participação da população nas instâncias públicas de decisão, mesmo naquelas poucas que lhes eram abertas. Os 20% da população que detinham o direito de votar não o exerciam; as eleições contavam com o comparecimento formal de cerca de 0,5 a 3% da população¹⁴.

Deve ser considerado que na construção do espaço público eram criados mecanismos que excluía das instâncias de decisão aqueles que não pertenciam às elites econômicas e políticas. Estes mecanismos iam desde as restrições legais até as ilegais, como as fraudes eleitorais e a contratação de capoeiras para controlar as votações, ainda que, naqueles anos, a prisão por capoeiragem fosse freqüente. O dado fundamental é que a ordem pública se construía com uma série de mecanismos que impediam a participação da população, que, portanto,

¹² CARVALHO (1987, 1989)

¹³ CARVALHO, op. cit., p. 143.

¹⁴ CARVALHO, op. cit., pp. 84-90.

não encontrava amplos espaços de participação e não participava daqueles poucos que lhes eram abertos.

A montagem da governabilidade do país foi conquistada com pactos entre as elites e por cima das agitações da capital. Reduziu-se o governo municipal a funções administrativas, submetendo-o ao apoio do governo federal. Foi aberto todo o espaço para decisões tecnocráticas e autoritárias e para os “arranjos particularistas, para o tribofe, para a corrupção”¹⁵.

Pode-se notar, então, que a construção da ordem pública se constituía através de artifícios ilegais que eram acionados para a construção da legalidade. “A ordem aliava-se à desordem, com a exclusão da massa dos cidadãos que ficava sem espaço político. O marginal virava cidadão e o cidadão era marginalizado”¹⁶. A falta dos movimentos de construção dos laços de cidadania reforçava os laços pessoais e afetivos, tanto na vida pública, excludente, como para a população, que criava meios de reagir e sobreviver a essa exclusão.

A ausência de meios de participação na vida pública e a distância que se estabelecia entre o governo e a população geral realçava a necessidade da criação de outros meios de constituição de laços sociais na cidade. Além das associações de auxílio mútuo baseada em comunidades étnicas, locais ou habitacionais, havia as festas populares, como as da Penha e da Glória, as formas de brincar o carnaval e, também, as associações operárias.

O crescimento populacional do município do Rio de Janeiro após a Abolição é assombroso. Em 1872 contava com 266 mil habitantes e em 1890 com 522 mil; na virada do século já passava de 1 milhão os habitantes da capital. Ao êxodo de

¹⁵ CARVALHO, op. cit., p. 37.

A expressão tribofe, que aparece aqui e será retomada em outros momentos, significa trapaça. Já o “bilontra é o espertalhão, o velhaco, o gozador; é o tribofeiro” (op. cit., pp. 157-8).

¹⁶ CARVALHO, op. cit., p. 37.

ex-escravos para a cidade somou-se a imigração como importante fator de crescimento populacional¹⁷.

Uma das principais conseqüências deste repentino aumento populacional foi o aumento também do número de pessoas desempregadas e sem remuneração fixa. Estes eram mais de 100 mil em 1890 e passavam de 200 mil em 1906. “Viviam as tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade, às vezes participando de ambas (...). Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores de Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca do capoeira...”¹⁸. Estas pessoas moravam e agiam nas ruas centrais da Cidade Velha e respondiam aos crimes de desordem, embriaguez, vadiagem e jogo, que totalizavam cerca de 60% das prisões na Casa de Detenção¹⁹. Aos negros e mulatos pesava ainda a preferência dada aos imigrantes estrangeiros na hora de competir por um emprego.

Nas crônicas de *A alma encantadora das ruas*, João do Rio parece imbuído do espírito do etnógrafo, registra pequenos acontecimentos cotidianos articulando o seu olhar sobre eles. Sobretudo, há uma preocupação em compreender os vínculos entre os eventos cotidianos que observa e a lógica social que os articula, sendo aqui, neste ponto, que o seu posicionamento perante o que observa e registra é explicitado. Não há elaborações teóricas em seus textos, são crônicas jornalísticas que, não obstante, têm o mérito de evocar para o leitor modo próprio de existir de uma realidade situada num tempo passado.

¹⁷ CARVALHO, op. cit., pp. 16-7.

¹⁸ CARVALHO, op. cit., pp. 17-8.

¹⁹ CARVALHO, op. cit., p. 18.

Em crônica publicada originalmente em 1904, *Pequenas profissões*, registra a formação de ofícios - ou melhor: modos de garantir a sobrevivência pessoal - a partir dos resíduos, das sobras, da estrutura econômica que ia se consolidando. Estes “ofícios”, vai demonstrando João do Rio, não são marginais, desvinculados da estrutura produtiva; ao contrário, são articulados a ela numa relação de interdependência. Ou seja, a estrutura produtiva moderna, ao se formar, lança mão de formas de trabalho informal situadas na fronteira entre a legalidade e ilegalidade como uma de suas mediações. Portanto, ao nível da estrutura econômica, temos o que J. Murilo de Carvalho pôde observar ao nível da estrutura política: a legalidade e a ordem racional-burocrática, no Brasil, se constituem mediadas e dependentes, portanto, da ilegalidade e dos modos de vida que ela mesma classificava no campo da desordem - os informais e os baseados em habilidades oriundas da tradição personalista, como diria Sérgio Buarque de Holanda. Nestas profissões, habilidades culturais específicas são necessárias para que seus agentes se apropriem de fragmentos de riqueza produzida socialmente. Tais habilidades culturais é que nos interessam. Vejamos como o cronista as descreve:

O início da crônica já anuncia a atmosfera de que se trata. Estão o cronista e um amigo indo em direção ao cais do porto do Rio de Janeiro. “Pelos bulevares sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa naquele trecho do Mercado, naquele pedaço da rampa, viscoso de imundícies e de vícios”²⁰. Segue-se a descrição de uma negociação de um cigano que vê num catraieiro a sua vítima. Oferece a ele uma calça, pede que compre sua mercadoria e argumenta: “(...) eu tenho família, mãe,

²⁰ RIO (1997) p. 87.

esposa, quatro filhos menores. Ainda não comi hoje!”²¹. O catraieiro recusa. O cigano, não se sabe como, faz com que o outro tenha nas mãos o embrulho e, assim, fique preso à negociação... Oferece então anéis que diz ser de ouro legítimo e em seu ouvido cochicha ansioso e agitado palavras de maior tentação.

Retrucando a afirmação do amigo que o acompanhava, que dizia ser um vigarista o cigano, o cronista argumenta: “_Oh! Meu amigo, a moral é questão de ponto de vista. Aquele cigano faz parte de um exército de infelizes, a que as condições de vida ou do próprio temperamento, a fatalidade, enfim, arrasta muita gente”²².

Deste “exército de infelizes”, no Rio, se formam “pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio (...). Muito pobre diabo por aí pelas praças parece sem ofício, sem ocupação. Entretanto, coitados! O ofício, as ocupações, não lhes faltam, e honestos, trabalhosos, inglórios, exigindo o faro dos cães e a argúcia dos repórteres”²³. Reforça o cronista que estes pequenos ofícios dependem de transformar os fragmentos, o que é inútil, em meio de vida. Para tanto, estratégias de persuasão e o faro para localizar a vítima são habilidades essenciais.

Não entremos nos méritos do julgamento moral que perpassa os trechos citados, pois ao ir reconstituindo a situação social em que estão estes pequenos profissionais - o desemprego e o subemprego - João do Rio os vê como vítimas da fatalidade; são “infelizes”, “pobres diabos”... O que nos interessa não é o julgamento moral, mas notar que este universo das profissões que pressupõe a malandragem surge em estreita relação com a ordem social moderna.

²¹ RIO, op. cit. p. 88.

²² RIO, op. cit. p. 89.

²³ RIO, op. cit. p. 90.

Caçadores de gatos que os vendem já sem pele a restaurantes que, por sua vez, os fazem passar por coelhos garantindo uma alta taxa de lucro...; trapeiros - catadores de trapos - que vasculham a cidade em busca de trapos sujos para servirem de matéria prima às fábricas de papel ou vasculham a cidade em busca de trapos limpos para venderem-nos aos lustradores das fábricas de móveis; os sabidos que remexem os montes em busca de sapatos e botas a serem vendidos como pares irmanados; os selistas, que “passam o dia pesquisando as sarjetas e as calçadas à cata de selos de maços de cigarro e selos com anéis e os rótulos de charutos”²⁴ para vendê-los aos centos a outros, que os usarão para vender uma marca por outra e driblar a receita, o pagamento de impostos à Fazenda Nacional.

E o que dizer, então, dos “urubus”, agenciadores de artigos para enterros e luto que trabalham próximo ao necrotério, à Santa Casa, ao serviço de enterramentos... Estes, descritos na crônica *Os urubus*, têm uma ética de trabalho estruturada, que define um rodízio entre eles para que possam abordar um por vez aqueles que se aproximam; estes últimos, os clientes, são classificados segundo as possibilidades de ganho que podem oferecer. Enfim, afirma o cronista: “Oh! Essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo das grandes cidades!”²⁵.

Nestes primeiros anos do século, o Rio vivia toda uma sorte de problemas urbanos. A habitação na Cidade Velha era basicamente em precárias casas de pensão e estalagens. A cidade era doente, proliferavam epidemias de varíola, febre amarela, malária e tuberculose.

²⁴ RIO, op. cit. p. 93.

²⁵ RIO, op. cit. p. 97.

Em 1906 João do Rio faz sua primeira “visita”²⁶ a Poços de Caldas, então uma famosa estância de cura procurada pela gente rica e pobre da capital. Nas crônicas que escreveu podemos apreender alguns elementos da vida social da época.

Para os hotéis de cura afluíam a doente gente afortunada da capital. Vemos o influente Pinheiro Machado, Coronel Vespasiano, então presidente da câmara, e Rui Barbosa nas páginas do cronista. O estado de saúde dos visitantes nos é descrito pela crônica *Sensações de um dia*. Na ante-sala do ilustre e requisitado médico Dr. Pedro Sanches, ele vai ouvindo os lamentos dos pacientes e registrando suas sensações sobre o ambiente: “uma gente esquisita, que o mal da avaria - o mal inconfessável - arrastara até Poços, gente com dermatoses graves, gente pobre, gente rica”. O médico chegava a fazer em um dia 60 injeções em pacientes que, à noite, nos hotéis, demonstravam uma aparente saúde nas diversões dos salões de dança e de jogos.

A vida nos hotéis também revela o que João do Rio denomina “sociabilidade íntima do brasileiro”²⁷. A cada novo hóspede que chega, logo se sabe detalhes de sua vida. “Dois dias depois a gente tem a impressão de que vive a anos no casarão do hotel. Já sabe todos os nomes, todas as histórias secretas, todas as intimidades. As senhoras estreitam súbitas amizades e confessam que mandaram abrir uma porta de comunicação entre os quartos para conversar de noite; homens, horas antes desconhecidos, comunicam segredos privados num mútuo abandono”²⁸. Dias depois os motivos que os levaram à estância já são revelados

²⁶ vai para se tratar de sua crônica doença, que se suspeita ser hipotireoidismo. Cf. RIO, (1992), p. 23.

²⁷ Cf. a crônica *A intimidade dos hotéis de cura*, in RIO, (1992).

²⁸ RIO, op. cit. p. 71.

“com detalhe e minúcia”²⁹. No ambiente criado em Poços a tendência de recriar os laços de intimidade e afeto se manifestava e as companhias ilustres davam um tom de pertencimento à elite nacional que em muito em lembra os relatos da vida de uma corte.

Voltemos ao Rio.

Após estabilizada a vida política da cidade, ela foi ganhando o papel de cartão postal e de emblema da nação. A primeira medida da *Belle Époque* foi a reforma urbana do prefeito Pereira Passos, pronta em 1906, que expulsou a população que residia no centro da cidade para os morros e subúrbios da Central a fim de que se abrissem avenidas e o grande *boulevard*. É a reconstrução da cidade para lhe atribuir elegância e uma imagem de Brasil branco, europeizado e civilizado³⁰.

Em 1912, a poeta francesa Jeanne Catulle Mendès, em visita à cidade, lhe atribui o epíteto “cidade maravilhosa”³¹, que sintetiza tanto a beleza natural quanto a vida da urbe. O emblema se consolida com a marcha carnavalesca de André Filho gravada em fins de 1934, sucesso do carnaval de 1935 e transformada nos anos de 1960 em hino oficial do Rio de Janeiro³². Assim, a modernização do Rio vai transformando a cidade em pólo cultural, cartão postal e principal cidade turística do Brasil.

Naquele início de século, a redefinição da capital federal em uma cidade civilizada e espelho da nação implicava um relativo apartamento social. Coexiste à construção da auto-imagem da cidade e do Brasil como modernos a repressão

²⁹ RIO, op. cit. p. 71.

³⁰ CARVALHO, op. cit. p. 41

³¹ Cf. GOMES (1996).

³² Cf. GOMES, op. cit., que atribui a marcha *Cidade maravilhosa* ao ano de 1936. Optei pelos dados mais precisos que constam de SEVERIANO & HOMEM DE MELLO (1997) - dois pesquisadores da música brasileira que se baseiam no levantamento *Discografia Brasileira em 78 rpm*, do qual Jaime Severiano é co-autor.

legal a elementos das culturas populares, principalmente de origem africana; este é um período de intenso racismo, sendo vislumbrada também uma reconstrução étnica e racial do povo brasileiro.

Vejam os que escreve José Murilo de Carvalho sobre estas relações. Após afirmar que havia uma “quase obrigação que se impunha ao Rio de passar a imagem civilizada do país”, mais à frente escreve: “O Rio tornou-se um centro culturalmente cosmopolita, um centro importador e consumidor voraz dos produtos da cultura européia, por mais variados e disparatados que fossem esses produtos. (...) Eram raros os que (...) tentavam escapar a este constrangimento e pensar o Brasil em seus próprios termos. A diversidade social do país e, particularmente, da cidade era incompatível com o modelo oficial. De fato, como seria possível recuperar a realidade do Rio, sua cultura popular, sua riquíssima cultura popular, se esta cultura tinha muito a ver com a população ex-escrava, com a população negra, com a população marginal? Esta cultura não cabia nos moldes da imagem europeizada do país”³³.

O depoimento de João da Baiana, sambista deste início de século, filho de uma promotora de “sambas” no bairro da Penha, revela como as manifestações culturais populares eram reprimidas pela força policial:

“(...)Para realizar estas festas [batucadas dos grupos negros] tirava-se alvará policial. A dona da festa ia ao Chefe de Polícia tirar o alvará. Lá, o chefe dava conselho para evitar brigas. Assim mesmo a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando ela ‘apertava’ a gente num lugar, a gente ia pra outro. Nós fazíamos samba na planície. Lá era fácil esconder da polícia. É por isso que muita gente pensa que o samba nasceu no morro. Samba nasceu na

³³ CARVALHO (1984) pp. 18-9.

planície. Antes de ter morro habitado já havia samba. O morro era apenas esconderijo do sambista da cidade”³⁴.

A exclusão social e a repressão, entretanto, não eram absolutas. Se as oportunidades de vida eram restritas e se não era atribuído prestígio às manifestações culturais populares, isso não implicava, entretanto, a exclusão de gente das elites nos meios populares e de gente de origem popular nos meios eruditos. Assim, os elementos culturais do universo da “desordem” terão o consumo ampliado nos anos seguintes sobretudo através dos meios de comunicação e da progressiva incorporação das “massas” à vida legitimada da capital por meio do cotidiano e das festas populares.

É novamente João da Baiana, num depoimento em vídeo³⁵, quem conta um episódio rico em significações:

“Era proibido [fazer samba sem a licença do chefe de polícia] porque na hora que a gente ia pra Penha, na hora que a gente ia com pandeiro e violão a polícia cercava a gente e tomava o pandeiro.

“Eu ganhei um pandeiro do senador Pinheiro Machado para que a polícia não me perseguisse mais. Aí foi que a polícia deixou a gente tocar pandeiro e fazer o samba. Porque, quem tocava samba, porque quem tocava samba era capadório. A polícia censurava como capadório (sorri na mesa de bar onde o acompanham Pixinguinha e Donga, que sorriem também).”

Em outro fragmento do depoimento, ele conta melhor o que houve, relatando sua versão da conversa com o senador:

“Houve uma festa no morro da Graça, no palácio dele e eu não fui que eu tocava com... E ele disse: ‘por que é que você não foi à festa?’

³⁴ Cf. ROQUE (1984).

³⁵ Cf. LACERDA (1972).

“Ah! General, eu não fui porque tomaram meu pandeiro na Penha e me prenderam.”

“Por que? Você brigou?” [emposta a voz como a representar a autoridade do senador]

“Não”

“Onde é que pode fazer um pandeiro?” [repete a empostação de autoridade.]

“Eu disse, só tinha a casa *Cavaquinho de ouro*, na rua da Carioca. Eu disse: ‘no seu Oscar, na rua da Carioca, 1908’.

“Ele pegou, tirou um pedaço de papel, rabiscou (...) e mandou fazer um pandeiro. Ali colocou uma dedicatória pro seu Oscar colocar no pandeiro:

“A minha admiração, João da Baiana.

‘Senador Pinheiro Machado.’”

Este fato bem revela o que vínhamos falando: existia a repressão e fazer samba não era atividade que gozava de prestígio social, entretanto, a repressão não era absoluta. A própria existência do expediente “licença do Chefe de Polícia” já mostra que havia a possibilidade de fazer as festas, ainda que se impusesse empecilhos. O fato que relativiza a repressão com maior força não é a licença, mas, como vimos no depoimento de João da Baiana, o fato de membros das elites admirarem o gênero e emprestarem seu prestígio para que os sambas pudessem existir.

No depoimento, antes de relatar o diálogo, vem dizendo que a polícia os cercava na Penha e tomava o pandeiro, usa o “nós”, referindo-se ao grupo de sambistas. Em seguida diz que ganhou o pandeiro de Pinheiro Machado para que a polícia não o perseguisse mais - aqui usa o “me”, referindo a si, individualmente. Continuando, diz “foi aí que a polícia deixou a gente tocar pandeiro e fazer o samba”. Note-se que volta a construir o discurso em terceira

pessoa; com o uso do “a gente” refere-se não mais a si próprio mas, novamente, aos sambistas que eram perseguidos. Na fala, o caso narrado com o uso da primeira pessoa do singular serve como um fato que se contrapõe ao exposto no início - a polícia tomava o pandeiro dos sambistas na Penha - e como um evento que resolve o problema: fazer samba sem serem perseguidos.

O que se pode inferir dessa fala é que Pinheiro Machado empresta sua autoridade ao sambista e resolve seu problema pessoa, pois este não devia mais temer a força policial já que o senador tinha muito mais poder que ela. O sambista, por sua vez, empresta ao grupo o prestígio que o senador lhe conferiu.

Ao se referir ao pandeiro que ganhou de um dos mais influentes políticos da época, atribui à sua fala a entonação da autoridade e do prestígio. Vê-se que para atribuir legitimidade e legalidade ao seu ofício, o samba, foi preciso um vínculo pessoal e afetivo com um homem de grande influência no aparato estatal. A admiração do senador estampada no pandeiro era uma solução pontual e não alterava o movimento de repressão existente aos sambas; contudo, revela que esta podia ser driblada com o auxílio dos vínculos personalistas. Assim, a própria existência do que se representava com sendo a “desordem” necessitava da mediação da “ordem” para existir.

É preciso que façamos um parêntese aqui para trazer ao debate as teses de Hermano Vianna, expostos em seu livro *O mistério do samba*.

Não era novidade na história do Brasil que pessoas da elite nacional promovessem festas em suas casas convidando músicos populares. Hermano Vianna, citando pesquisa de José Ramos Tinhorão, relembra que os contatos entre a intelectualidade e as elites com a musicalidade afro-brasileira remontam ao século XVIII com a modinha e o lundu. T. Lindley, em um famoso fragmento, conta que as festas se iniciavam com o formalismo e o rigor das relações

interpessoais mas depois, com o consumo de álcool e as músicas dionisiacas tocadas, os participantes acabavam dançando lascivamente. Na fala dos viajantes que relatam este movimento das festas brasileiras o tom é de espanto e reprovação. Já se vê aqui, remontando um século o conflito entre o formalismo e a rigidez europeus e a explosão de energia afetiva e emocional a partir de elementos das culturas afro-brasileiras apropriados pela sociedade nacional.

Retomando teses de Gilberto Freyre e de Gilberto Velho, Vianna pensa estes sujeitos que promovem o encontro entre culturas diferentes como mediadores culturais, como pessoas que põem em contato mundos culturais distintos ou, ao menos, transita entre vários destes mundos tornando-os expostos ao que vem de fora. No caso da história da música produzida no Brasil, estes mediadores foram de importância central para a nacionalização do samba por criarem no mundo cultural das elites e da modernidade a abertura para essas músicas que vinham de outro mundo. Sobretudo estas relações entre diferentes grupos de sambistas foram repercutindo na própria música, que pôde significar a nacionalidade.

As teses de *O mistério do samba* são muito pertinentes por apontarem que a nacionalização do samba e mesmo o gênero musical não são obras de um único grupo social, mas sim o resultado de um longo processo de negociação entre grupos culturais distintos.

Ao longo da obra destaca-se o universo multicultural urbano, cujo cotidiano colocava em contato os diferentes grupos por meio de pessoas que atuavam como intermediários - mediadores culturais - em espaços da cidade que permitiam estes encontros. Indivíduos originários dos grupos afro-brasileiros, das classes médias, ciganos, intelectuais, políticos, milionários, músicos eruditos,... contribuíram para que o samba fosse se redefinindo como música representante da nacionalidade brasileira.

Na vida social brasileira, as trocas interculturais não são fatos recentes, mas um dado de realidade que remonta aos primórdios da colonização, como destaca Gilberto Freyre e, podemos acrescentar, como fato que permite sua obra.

Estas observações e os dados que as sustentam trazem certamente a necessidade de relativizar os fatos de repressão às práticas culturais afro-brasileiras. Repressão que, como já dito, ocorriam concomitante ao envolvimento de membros dos grupos sociais mais prestigiados nestas práticas culturais. Repressão e aceitação eram dimensões de uma mesma realidade complexa e contraditória.

A obra de Hermano Vianna, no entanto, mantém-se externa ao conteúdo social verbalizado nas canções que veiculavam, expressavam e construía a nacionalidade. Assim fica em aberto uma questão importante: quais elementos da vida social foram apreendidos e transformados em aspectos da estrutura interna do que se cantava?

Esta formulação é central para que possamos compreender quais aspectos do interior das obras foram elementos de identificação dos diferentes grupos sociais da nação.

A caracterização, como Vianna faz, dos contatos interculturais e neles reconhecer uma das mediações centrais para a nacionalização do samba é algo que não se pode prescindir. Trata-se de uma dimensão fundamental da análise, a exploração das condições de produção nas quais o samba pôde vir a ser reconhecido como música nacional. A presença de negros, intelectuais, ciganos, políticos, milionários, membros das classes médias, ... na definição do gênero samba urbano carioca foi uma condição necessária. Contudo, não uma condição suficiente.

É preciso, também, que o conteúdo social das canções seja explorado e relacionado com as condições do contexto de produção. Outros elementos culturais tiveram em sua gênese a contribuição de pessoas originárias de diversas tradições culturais e não se tornaram símbolos nacionais. Se não houvesse a ressignificação de determinados aspectos da vida social em elementos da estrutura estética dos sambas que deram a possibilidade do público ouvinte mediar sua identificação como brasileiros, a presença de uma multiplicidade de mediadores culturais na definição do gênero não teria bastado.

Os compositores, os diferentes mediadores e os consumidores foram os agentes que concorram para a definição das características discursivas - de forma e de conteúdo - que se estabilizaram relativamente na definição do que pôde ser chamado de samba urbano carioca. Foram estas condições de produção que propiciaram e definiram um modo particular de representar a cidade e o processo de modernização que tão bem se relacionou com o que se entendia por ser brasileiro.

Como se afirmou, o modo como se davam as relações entre a ordem social moderna que se pretendia implantar e os grupos produtores de samba formam a chave para que passemos à análise do interior das obras e, daí, para a formação da auto-representação do “nacional”.

Portanto, voltemos ao Rio de Janeiro dos primeiros anos dos século:

Vimos que o universo cultural onde o samba urbano foi definido era um universo de contato entre o que a sociedade classificava como a ordem e o que classificava como marginal. Vejamos ainda mais esta ambigüidade.

José Murilo de Carvalho classifica em três casos as relações entre o povo da cidade e o Estado: apatia, oposição e composição. A apatia era amplamente verificada pela indiferença com que se via os atos do governo, mesmo a

proclamação da República. A oposição surgia nos momentos em que havia interferência direta na vida da população, como na revolta da vacina. A composição é o caso mais complexo.

O principal meio da composição era a máquina burocrática. De um lado, a população buscava a construção de relações com pessoas que trabalhavam na burocracia estatal para obter vantagens e mesmo empregos; de outro, o estado buscava nos estratos populares a montagem de um exército de capangas, capoeiras e malandros para uso no processo eleitoral. Esta convivência tão intensa se explicita no caso do filho do conde de Matosinhos que, em 1890, foi preso junto com um grupo de capoeiras³⁶.

Como modo de composição, ainda, não nos esqueçamos de toda a sorte de pequenas profissões e prestavam serviço à estrutura econômica da cidade e dela dependiam, conforme vimos a partir das crônicas de João do Rio.

A vida da cidade, como temos afirmado, ia colocando os grupos em relação e foi desenvolvendo uma relativa flexibilização e mobilidade social. Assim, as rodas de samba e as religiões africanas eram freqüentadas por pessoas das elites como o influente ministro J. Murinho³⁷. A festa da Penha, originalmente uma festa de brancos portugueses, passou a receber ex-escravos e boêmios. Nas ante-salas dos cinemas, o choro de Pixinguinha e seu grupo, os *Oito batutas*, era sucesso. No futebol via-se cada vez mais a presença de negros. Nas artes, as formas populares eram ressignificadas por artistas eruditos.

Enfim, coexistia na cidade um movimento de exclusão socioeconômica e de troca cultural que acabou por redefinir a vida urbana e por constituir os símbolos de identidade do povo carioca que, num processo de generalização, tornaram-se

³⁶ CARVALHO (1987, 1989), pp. 155-6.

³⁷ CARVALHO, op. cit. p. 156.

brasileiros. Símbolos de identidade mas de alteridade também; nas palavras de J. Murilo de Carvalho: “A população do Rio de Janeiro foi construindo algumas ocasiões de auto-reconhecimento dentro da metrópole moderna que se formava”³⁸.

Retomamos, pelas palavras do historiador, o que já afirmamos no capítulo anterior: há nos símbolos nacionais uma elaboração sobre a relação entre os níveis específicos e interpessoais de socialização e a nação de um modo geral, explicitando a tensão existente nesta relação.

O que vamos esboçando é a constituição de uma cidade moderna que em sua auto-imagem começa por separar as populações negras e pobres de seu centro, mas que não se furta de se apropriar de elementos culturais e de pessoas destes estratos sociais para ir se definindo. Ainda que o prestígio cultural e social fosse atribuído aos elementos da “cultura européia”, o convívio social entre os estratos sociais e a troca cultural foram se intensificando; é o que podemos ver na letra de *No Grajaú, Yayá*³⁹, que canta as belezas do bairro. Nele, “/.../ Mesmo as mocinhas que dizem: o batuque é feio/ vem parar no nosso meio/ e ficam de queixo caído;/ todas elegantíssimas vão da linha se esquecendo/ e no samba se envolvendo/ rasgam a cauda do vestido/.../”.

Este fragmento bem ilustra uma série de elementos presentes na vida carioca do início do século: o bairro cantado pelos autores tem seu motivo de orgulho nas batucadas que reúnem todos de lá, até mesmo as “crianças que nasceram a

³⁸ CARVALHO, op. cit. p. 156.

³⁹ Partitura coletada no MIS-SP que atribui a música ao ano de 1930, a letra a Dan Mallio Cameiro e a música a José Francisco de Freitas. Há quase nenhuma informação sobre o letrista nas fontes consultadas. Ao que consta, teve alguns sambas gravados com letra sua. Quanto ao autor da música, consta que nasceu em 1897, morreu em 1956 e que, junto de Sinhô, Eduardo da Neves e Freire Júnior ajudou a definir e a fixar a marchinha como gênero de sucesso de meados da década de 10 até fins da de 20; assim como estes outros músicos caiu nos ostracismo nos anos 30. Cf. SEVERIANO & HOMEM DE MELO, pp.49, 65, 67, 74, 91, 346.

poucos dias”. Este aspecto coesivo e aglutinador das batucadas não se limita ao bairro; sua qualidade faz como que vá se estendendo ao Rio de Janeiro: “ouve o pandeiro como fala com cadência, batido com inteligência, pela crente macacada; todo o Rio de Janeiro forma a roda convencido e vai muito distraído entrando na batucada”.

É assim, com a cadência da “batucada” da “macacada”, que o autor vê a aproximação de outros estratos sociais da cidade para esta festa do Bairro. Representam a alteridade em relação à população negra do Grajaú, “as mocinhas que dizem: o batuque é feio”; estas, quando “vem parar no nosso meio, ficam de queixo caído”. Vale notar aqui que Dan Mallio Carneiro constrói um narrador que se identifica com aqueles que fazem a batucada, o que faz com que sua letra cante a partir “de dentro” uma visão daqueles que vem “de fora”.

Ao mesmo tempo, porém, usa o termo de discriminação racial “macacada”. Este termo discriminatório serve de indício para vejamos no letrista uma alteridade em relação aos negros sambistas, ainda que no plano da construção ficcional da letra coloque-se como um deles, sem alteridade. Esta, portanto, está situada na realidade vivida e é suprimida na verbalizada, que é inclusiva e, ao mesmo tempo, indica a exclusão que se passa no vivido.

Mais uma vez nos deparamos com a complexidade e a contraditoriedade que marcam a construção dos símbolos nacionais brasileiros. Aqui revela-se uma dubiedade que poderemos notar em outros momentos. Ao mesmo tempo que a produção cultural da população negra ganhava destaque junto às classes médias brancas, preservava-se a discriminação racial. Deste ponto de vista, tanto o termo “negrada”, que indica a alteridade do compositor em relação aos sambistas como o julgamento de valor “o batuque é feio”, que indica a alteridade da personagem

da letra passam a indicar uma mesma relação. Esta relação é um modo como as classes médias se apropriaram do samba.

Voltemos às “mocinhas”, que nos ajudarão a esclarecer um pouco mais essa questão. Elas se encantam, se espantam, e, de queixo caído, como que surpresas e seduzidas pelo que julgavam feio, “todas elegantíssimas vão da linha se esquecendo e no samba se envolvendo rasgam a cauda do vestido”. Elegantemente se esquecer da linha, rasgar a cauda no vestido e no samba se deixar envolver entregando-se à sedução da batucada é visto com uma vitória da festa, do desejo e do dionisíaco sobre o controle, a norma e o rigor da forma. Em suma, o feio subverte a elegância; seu encanto é despertar os impulsos reprimidos pela norma naqueles que a vivem, aqui representados pelas “mocinhas”. Estes versos revelam um aspecto já apontado da convivência, na vida carioca, entre o modo de vida moderno e europeizado, aqui representados pela linha e pela elegância e postos na posição de uma ordem que é desordenada por aquilo que julgava feio.

Com isso, temos que a “desordem” só pode ser entendida do ponto de vista daquilo que se julga ser a “ordem”. E mais, o fato de determinados elementos culturais serem entendidos como “desordem” mas serem positivados e legitimados por aqueles que se situam no mundo que se vê como a “ordem” é rico em significações. A vida social acaba criando em si mesma práticas e representações que unem tensamente termos contraditórios.

Não nos esqueçamos que a alteridade e o preconceito entre o “feio” e a “linha” são preservados e que o momento de esquecer da linha surge como um instante de fuga e de realização dos desejos sem a supressão dos termos ordem e desordem. Este é o caráter do convívio carioca entre a legalidade e subversão e este será o conflito presente na representação do que é o Brasil e o brasileiro: a

subversão é presente e estruturante da legalidade, todos sabem, mas a distância e a dependência recíproca entre ambas se preservam.

José Murilo de Carvalho irá explicar a relação entre “ordem” e “desordem” e a carnavalização da vida no Rio de Janeiro por meio da intensa convivência que sempre houve entre estas duas forças. “A grande presença escrava e mais tarde dos imigrantes do país e do exterior formou a massa proletária que falamos”. A vida social do Rio foi se constituindo mediada pelas irmandades como meio de contato do povo entre si e com o estado. Estes elementos foram minando a autoridade e a ordem, daí a necessidade do poder desenvolver “táticas de convivência com a desordem, ou com uma ordem distinta da prevista. A lei era então desmoralizada de todos os lados, em todos os domínios. Esta duplicidade de mundos, mais aguda no Rio, talvez tenha contribuído para a mentalidade de irreverência, de deboche, de malícia. De tribofe”⁴⁰.

Ainda segundo o historiador, “havia consciência clara de que o real se escondia sob o formal. Neste caso, os que se guiavam pelas aparências do formal estavam fora da realidade, eram ingênuos; “o povo sabia que o formal não era sério”⁴¹.

Poderíamos acrescentar que o povo sabia que o formal e as relações modernas tinham em si contradições e que os mesmos grupos que as sustentavam o faziam por meio da reprodução das práticas clientelistas. Assim, todo o esforço nacional, sobretudo carioca, de identificar o Brasil com a Europa preservava uma contraface oculta, porém conhecida de todos.

⁴⁰ CARVALHO (1987, 1989), p. 159.

⁴¹ CARVALHO, (1987, 1989), p. 159-60.

Está posta a riqueza de contradições que existiam na vida e nas pessoas sociais das quais falamos. Conforme temos visto, a reconstituição de laços afetivos na vida pública foi um meio de adaptar-se às novas condições de vida e mesmo um modo de negar a desestruturação das relações estabelecidas que a modernidade implicava. Esta aproximação afetiva que os autores mais diversos repetem como marca do brasileiro é a transformação do estranho em íntimo, como disse João do Rio; é dar o caráter de privado a o que se definia como impessoal e na exterioridade da função pública; é a personalização do que se mostrava impessoal como representante de um sistema, de uma estrutura burocratizada, como analisa Sérgio Buarque de Holanda. É a criação de uma instância de intimidade e de troca cultural na qual se suspende, sem anular, as diferenças sociais, como se verifica a partir da leitura crítica de Casa Grande & Senzala. Enfim, é a construção de uma intimidade privatista como estratégia de vida na ordem pública e como meio de crítica à sua consolidação.

Construída a “intimidade privatista” e criada a cumplicidade, abre-se, malandramente, o espaço para a solução pontual e tópica dos dramas pessoais - é o “jeitinho”, espécie de gêmeo univitelino da “cordialidade”.

O caráter de crítica e de negação da ordem que representam a “intimidade privatista” e suas manifestações específicas deve ser relativizado. É uma crítica conservadora. Se nega e expõe a fragilidade e a insuficiência da ordem social ao revelar que não satisfaz as necessidades de expressão humana que cria; entretanto, a resolução que aponta para esta contradição não implica uma síntese dos termos numa realidade que os elimine como opostos. Não leva a uma transformação, não cria o novo; ao contrário, preserva e mantém os dois opostos como tais e como mutuamente dependentes. Em suma, os reproduz como faces de uma mesma moeda.

A solução do drama pessoal pelo jeitinho é pessoal e instantânea, repõe os conflitos em escala ampliada e cria a dependência. É reprodutiva e não transformadora. As artes do jeitinho e do tribofe são encarnadas por este bilontra, por esta pessoa social que se insere ambigualmente na vida social a partir da exclusão social engendrada pela abolição e pela modernização do Brasil: o malandro. Ele talvez seja a melhor síntese destas relações que vamos construindo. Uma síntese escorregadia e metamorfoseante, é claro; nunca uma síntese fechada, estável, repressora.

Para o malandro, a cordialidade e o jeitinho são estratégias para criar a intimidade privatista, são a expressão de sua personalidade social. Seu desafio é o de entrar no mundo do prestígio social, da modernidade, pelos vãos que ela abre, por suas rachaduras, por suas insuficiências como ordem social. Recusa o mundo do trabalho e quer apropriar-se de suas produções - simbólicas e materiais, salientemos -. Seu discurso e sua prática social revelam uma crítica ao mundo em que vive, à não realização dos desejos e da vida que implicam nele se envolver, principalmente, por meio do trabalho regular e da construção de uma Casa.

Antes de tudo, o malandro que o é de fato é aquele que não se envolve com ninguém em definitivo ainda que crie vínculos de intimidade com muitos. Ele é aquele que se mantém no exterior do mundo criando espaços e relações de solução dos problemas cotidianos ao tempo do cotidiano. Deve ser um sedutor hábil que não se deixa seduzir por inteiro.

Mas, sobretudo, é um dependente do mundo em que vive. Vive de se apropriar de fragmentos de um mundo que rejeita e almeja; incorpora a negação da realidade a ela própria de um modo a conservar o convívio entre os dois termos. Reproduz a ordem e a subversão. É um conservador do mundo que

desdenha. Esta é sua maior fraqueza: mantém as relações que criam as insuficiências que denuncia. Eis o seu paradoxo.

Este esboço de uma antropologia da malandragem é entendido como uma chave para a compreensão da complexa modernização do Brasil. Ainda é cedo para conclusões, mas talvez seja este caráter conservador do ponto de vista da malandragem que dê o nexos entre produtores e consumidores de samba no sentido da formação de um símbolo nacional. De algum modo, todos os que viviam a modernidade brasileira tinham em si a experimentação dos dilemas que a malandragem vivia mais intensamente. Assim, sua expressão artística encontrava eco nas próprias necessidades de fruição estética das outras camadas da população. Sem este relativo encontro entre o que se produzia e os anseios de consumo, certamente o samba não teria se formado tão rápida e intensamente⁴² como símbolo da nacionalidade.

Vejam, para concluir esta etapa, a letra de uma canção de Assis Valente⁴³, *Camisa listada*, sucesso de 1938 na voz de Carmem Miranda:

Vestiu uma camisa listada e saiu por aí

⁴² Não nos esqueçamos que em pouco mais de 20 anos, na década de 40, ele já representava a nação nos EUA na voz de Carmem Miranda e o “brasileiro típico” era emblematizado pelo personagem de Walt Disney chamado de Zé Carioca.

⁴³ Cf o verbete “Assis Valente” da *Enciclopédia da Música Brasileira*. O compositor nasceu em 1911 na Bahia. Estudou desenho e escultura além de prótese dentária no Liceu de Artes e Ofícios, em Salvador. Em 1927 muda-se para o Rio de Janeiro e vive da venda de desenhos e ilustrações para revistas além de atuar como protético. Em 1932, incentivado por Heitor dos Prazeres, passa a fazer sambas. Seu sucesso se interrompe com a ida de Carmem Miranda, sua principal intérprete, para os EUA. Deprimido, tenta o suicídio atirando-se do Corcovado. Ficou preso entre árvores e acabou resgatado por bombeiros. Na década de 40 e 50 volta a lançar sambas e dedica-se ao seu consultório de prótese dentária. Em 1958 endividado, esquecido e mais uma vez deprimido, suicida-se com formicida diluído em guaraná.

Em vez de chá com torrada
Ele bebeu Parati
Levava um canivete no cinto
E um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia
Sossega leão, sossega leão
Tirou seu anel de doutor
Para não dar o que falar
E saiu dizendo
Eu quero mamar
Mamãe, eu quero mamar
Mamãe, eu quero mamar
Levava um canivete no cinto
E um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia
Sossega leão, sossega leão

Levou meu saco de água quente
Pra fazer chupeta
E rompeu minha cortina de veludo
Pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa
E arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura
Ele fez um estandarte para o seu cordão

E agora que a batucada já vai começando
Eu não deixo e não consinto meu querido debochar de mim
Porque se ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta
E vai dançar no Bola preta até o sol raiar.

Quem narra, como vimos, é uma mulher que mantém um vínculo amoroso com o homem que é personagem. Ela inicia contando como o seu “querido” se vestiu: camisa listada, vestimenta associada aos malandros. Em seguida, à medida que ele vai completando o seu paramento de malandro, vai revelando sua origem social. A série de pares antitéticos cria o efeito de humor deste texto: não bebe o chá com torrada, mas Parati, uma aguardente; lança mão do canivete e do pandeiro, elementos próprios ao malandro e não ao trabalhador.

Ele sai do seu espaço doméstico e vai para o público expondo a vivência de uma inversão à sua vida cotidiana. Para não dar o que falar, retira do dedo o anel, sinal de que é doutor - trabalhador inserido nos postos de mando da estrutura da sociedade moderna. Nega ainda sua própria condição de adulto ao sair dizendo “mamãe eu quero mamar” e ao levar o saco de água quente da esposa para fazer uma chupeta.

Para completar sua fantasia, usa vestimentas próprias ao feminino: saia e combinação. Enfim, do cabo de vassoura faz um estandarte, o símbolo do cordão que está construindo pra sair à rua.

Terminando a narração, a esposa afirma sua posição. De fora da batucada não aceita que o marido zombe dela, pois se ele se fantasia de Antonieta e vai dançar a noite inteira até o despertar do dia seguinte, certamente é ele quem vai dar o que falar.

Temos aqui um personagem inserido no mundo do trabalho que, numa situação que permite a realização da fantasia, se apropria de uma série de elementos simbólicos que permitem a ele negar o seu cotidiano. Isso se define com os pares antitéticos:

cotidiano

negação do cotidiano

chá com torrada	Parati
anel de doutor	canivete e pandeiro
ele, um adulto	regressão à infância ao desejar mamar
ele, homem	vestimentas femininas: saia e combinação
trabalho	carnaval

Estas inversões servem de mediação para que se dê vazão ao não realizado e contido na cotidianidade. Podemos notar que sua fantasia se estrutura a partir da fusão de três personagens: a criança, a mulher e o malandro. A infância, a pregação das atividades com fim em si mesma e o feminino se articulam para revelar aquilo que é residual em sua vida de doutor adulto.

Nas insuficiências da estrutura social moderna - na qual podemos incluir suas pessoas sociais - foram se reproduzindo relações sociais gestadas no passado rural que, na vida da cidade, ganharam a nova forma de malandragem. Tais insuficiências não são vivenciadas apenas pelas camadas sociais que vivem dos resíduos do que é criado pelo trabalho coletivo dos membros da sociedade - recursos sociais, culturais e materiais -. Com isso, temos que o mundo do cotidiano moderno se apropria dos símbolos do mundo que ele mesmo classificava como desordem como uma mediação crítica.

Ao mesmo tempo, não podemos nos esquecer de que quem compôs é um músico pertencente ao campo da malandragem compositora, e na voz da mulher usa a série de negações ao cotidiano que o homem vai construindo como uma visão da circulação social das canções criadas pelo seu campo cultural e, mesmo, da insuficiência presente no campo da normalidade do trabalho. A voz do homem, portanto, reforça a crítica presente em seu mundo.

Contudo, não nos esqueçamos de que a crítica social tão falada aqui deve ser posta em seu devido lugar. Mais que crítica, é a expressão de uma insatisfação presente na vida do dia-a-dia. A vivência da recusa não se volta ao próprio cotidiano, transformando-o, mas existe num outro espaço, o do carnaval. Os dois termos - o cotidiano e as suas contradições -, assim, ficam preservados e reproduzidos. O que temos é a experimentação do que é residual e fonte de insatisfações e de crítica integrada à vida social como parte da totalidade que busca a modernização.

Outras músicas serão analisadas para que possamos ter um conjunto de dados suficientes para algumas conclusões.

Definidos os conflitos que marcavam a vida cultural que nos interessa, já é hora de entrarmos um pouco mais no universo da produção de sambas. Agora, na historicização de seus meios de registro e difusão, que formaram um meio artístico no Brasil.

3 - UM “MEIO ARTÍSTICO” NACIONAL

Antonio Candido em *A revolução de 30 e a cultura* afirma que a década de 1920 foi “uma sementeira de grandes mudanças”, que de modo disperso e em diferentes áreas da vida social fazia surgir “uma série de aspirações, inovações pressentimentos” que encontraram na década seguinte, após o movimento de outubro de 1930, condições para que pudessem ser realizadas, difundidas e “normalizadas”¹.

A esta tendência geral da vida cultural do Brasil, a produção musical popular não seria indiferente. A veiculação do samba em um nível mais amplo que o das primeiras rodas e festas ocorreria, definitivamente, a partir dos primeiros anos da década de 1930, sobretudo quando se estabeleceu no Brasil a radiodifusão comercial e quando o disco já se difundia como objeto de consumo.

Entretanto, como condição para que isso ocorresse, o gênero musical já tinha os seus contornos definidos, o que ocorreu de meados da década de 1910 ao fim da década de 1920. Para essa primeira definição do samba urbano carioca, como já dito, foram importantes a ampliação dos canais de circulação e difusão, além da formação de um público ouvinte em outras camadas da população, primeiro na cidade do Rio de Janeiro.

O samba, à medida que foi ampliando o seu raio de circulação, passou a se relacionar com os meios de registro musical, de lazer e com as formas de festejo já estruturados. Assim, antes de falarmos da formação de um meio artístico brasileiro, façamos um breve histórico das relações entre a população nuclear da criação do samba e a vida carioca.

¹ Artigo que consta de CANDIDO (1987, 1989); as citações constam das pp. 181-182.

3.1 - as Tias baianas e os primeiros sambistas

No período no qual se deu a abolição da escravidão houve uma diáspora de negros da Bahia para o Rio de Janeiro. À capital migraram, também, ex-escravos vindos da região carioca do Vale do Paraíba, que entrara em decadência.

Com isso, a presença da população negra no Rio se tornaria expressiva. O censo de 1872 acusava uma população de “pretos e pardos” de 123 173 pessoas, número que passou a 194 862 em 1890, chegando a 504 956 pessoas em 1940². Esse vertiginoso crescimento da população não branca no distrito federal, contudo, era menor que o crescimento da população branca, que aumentava sua participação na população total. Em 1872, os brancos representavam 55,21% da população, índice que subiu para 62,72% em 1890, chegando a 71,10% em 1940. A população não branca, ainda que crescesse substancialmente em números absolutos, com isso, passou de quase metade da população a menos de um terço³. Além da migração interna, destaca-se a imigração como o principal fator desse crescimento populacional do Rio de Janeiro, e sobretudo do branqueamento de sua população.

À presença da população de negros e mulatos na cidade não correspondia a geração de novos meios de vida pelas relações que se iniciavam. Assim, esse contingente populacional encontrou possibilidade de subsistência em alguns trabalhos, como os que o porto oferecia aos homens, na venda de comidas nos tabuleiros pelas mulheres, nos empregos na estrutura do Estado, além de ter de criar novas alternativas, como as várias formas de subemprego e de expedientes.

² Infelizmente os censos de 1900 e 1920 não tiveram no item “cor” um de seus critérios.

³ Cf. “Recenseamento Geral do Brasil de 1940”, livro Distrito Federal, quadro 1.

Deste modo, os elementos da vida cultural já estabilizados se reorientariam no espaço urbano como estratégia de sobrevivência e como meio de interpretação das novas relações nas quais se inseriam.

Um desses elementos foi a religião de origem nos cultos africanos, que se redefiniram no Brasil, com destaque para a presença das mulheres. Segundo E. Franklin Frazier, antropólogo norte-americano que veio ao Brasil no início do século XX estudar as relações entre negros e brancos, “a grande maioria dos sacerdotes nagô (Yorubá) são mulheres, somente as mulheres são elegíveis para servir às divindades africanas”. Ainda segundo o antropólogo, “o candomblé não é somente um centro de festas religiosas e de culto; é também o centro da vida social do bairro onde se localiza”⁴.

Mas a religiosidade africana se relacionaria à católica por meio das irmandades. Desde a colônia a igreja católica fundou irmandades, que se formaram a partir dos grupos diversos e já com uma identidade construída. Com isso, grupos culturais de origem africana estruturaram um catolicismo negro, marcado por um calendário de festas populares, pela correspondência entre os Orixás os Santos e por festas ocultas e públicas.

Em determinados festejos, os negros saíam às ruas. Como afirma Moura, “além de se envolverem com a organização das festas religiosas que se profanizavam nas ruas uma vez cumpridos os rituais, as irmandades cumpriam funções de assistência social para um meio completamente ignorado pelas instituições públicas, com a exceção da força policial”⁵.

⁴ FRAZIER, E. F. *The negro family in Bahia, Brazil*. American Sociological Review 7(4): 472, August 1942 apud. Hearley (1996), p. 182.

⁵ MOURA, op. cit. p. 22.

Definia-se, assim, uma rede de solidariedade e de manutenção das relações de identidade que no Rio de Janeiro assumiria o papel de mediação e de trânsito social entre a população negra e a vida da cidade que se modernizava. As mães e filhas de santo, então, passaram a ocupar um local central na vida social das populações afro-baianas.

Mark Hearley, em seu artigo sobre Ruth Landes, destaca que essa predominância das mulheres no controle e na gerência da vida religiosa, política e social foi uma realidade social construída no novo mundo e não uma extensão da vida social africana.

As casas de candomblé e as casas das baianas no Rio de Janeiro passaram a se definir como pontos de referência que abrigavam pessoas que viviam nas ruas e raramente conheciam suas famílias. Eram mediações econômicas e culturais à vida na cidade; criavam um espaço público específico que se relacionava com o espaço público geral. Contudo, um espaço público que se orientava segundo uma lógica privada, como os nomes “casa”, “mães” e “tias” já indicam. A idéia de que as casas das tias baianas eram regidas por uma lógica privada é reforçada também por suas características de proteção e de respaldo das práticas culturais e da população negra no contexto público externo, que se mostrava hostil.

Este quadro esboçado seria de suma importância para os rumos do samba e do carnaval cariocas.

Na Bahia, em 1853, com a proibição do Entrudo, as procissões negras foram deslocadas para a época do carnaval; esta é origem do moderno carnaval baiano, com os seus blocos. Nascidos já com a estruturação deste modo de brincar o carnaval, os migrantes baianos seriam os fundadores das agremiações cariocas.

No Rio de Janeiro, em 1893, Hilário Jovino cria o rancho *Rei de ouro* para comemorar a festa dos três reis magos, em 6 de janeiro, tal com acontecia na

Bahia. Contudo, o rancho acaba deslocando seu objetivo e encontra no carnaval seu espaço adequado. Após o *Rei de ouro*, outros ranchos seriam criados. Além deles, surgiriam mais duas formas de brincar o carnaval popular: os blocos e os cordões, sem a organização dos ranchos e, mesmo, violentos entre si. Estes, após a Reforma Pereira Passos, teriam na praça XI o centro dos desfiles⁶.

Como já afirmamos, a mobilização dos vínculos próprios ao mundo privado na relação com o poder público seria importante para que a população negra pudesse driblar a repressão policial, superar a distância entre ela e o Estado e dar curso às suas manifestações culturais. Para que o *Rei de ouro* desfilasse em seu primeiro carnaval, foi preciso a obtenção da licença, conseguida graças aos amigos que os seus líderes tinham na pretoria. Os vínculos com o poder público seriam facilitados ainda mais quando Hilário entrou para a Guarda Nacional no posto de Tenente.

Além das formas de brincar o carnaval que saíam da comunidade afro-baiana carioca, havia as festas nas casas das baianas. Tia Ciata foi a que mais se destacou, mas não foi a única. Importantes também foram a Tia Amélia, mãe de Donga e Tia Prisciliana, mãe de João da Baiana. Havia sambas, ainda as casas de Tia Perpétua, Tia Veridiana, Calu Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata da Pedra do Sal, Tia Gracinda... Isso nos indica o quanto eram importantes esses verdadeiros núcleos de organização e de influência sobre a comunidade negra, núcleos que permitiam sua produção cultural.

A casa Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, tornou-se referência. Freqüentavam-na tanto a comunidade negra como pequenos funcionários

⁶ Ainda nesse mesmo período, os modos de brincar o carnaval também se redefiniriam para os outros grupos da população, como os bailes de máscaras e os desfiles das sociedades carnavalescas.

públicos, jornalistas e até mesmo membros das elites. Nas festas, enquanto na sala os músicos de choro tocavam, no quintal dos fundos havia samba de roda e cerimônias religiosas.

Os contatos de Ciata com as classes médias e as elites não se resumiam aos que iam à sua casa, seja para participar das festas, seja para comprar as roupas de baiana, que seriam usadas como fantasia carnavalesca. Vejamos um episódio narrado por seu neto, o sambista Bucy Moreira; o fragmento, ainda que, longo nos revela o modo como a influência das mulheres afro-baianas se fazia sentir naquele Rio de Janeiro do início do século:

“(…) Aqui na Polícia Central tinha um sujeito que se chamava Bispo quando eu era criança. Depois fui crescendo e eles continuavam aqui na polícia. Ele era investigador e chofer do Chefe de Polícia esse Bispo. Então o Wenceslau Brás tinha um encosto aí na sua relação, que tinha um esquizema aqui na perna que os médicos da junta diziam não poder fechar. ‘Se fechar morre!’ O Bispo disse pro Wenceslau Brás: ‘eu tenho uma pessoa que lhe cura disso’. Era o tal Bispo, esses velhos investigadores, um senhor de bem. Ele disse: ‘mas eu vou falar’. ‘Ciata você pode deixar, ele é um bom homem, é um senhor de bem, o presidente e tal...’ E eu fui crescendo e compreendendo que ele era bom porque o Bispo dizia: ‘e você não sabe que homem é aquele. É o criador desse negócio de Lei de um dia não trabalha, compreende, ele dá um dia, um sujeito quer faltar hoje não faz mal, fica na conta. Essa semana inglesa que tem sábado não trabalha foi ele quem estabeleceu, isso muito antes. Não houve uma luta pra isso’. Ela disse: ‘quem precisa de caridade que venha cá’. Ele disse: ‘mas ele é o presidente da república’. ‘Então eu também não posso ir lá, não tenho nada com isso, não, não dependo dele’. Às vezes ela era explosiva: ‘não dependo dele, não conheço ele, eu vejo falar em Wenceslau Brás mas conheço não’. ‘Ah, mas você tem que fazer alguma

coisa, eu dei minha palavra que você ia’. Ela disse assim... Aí minha prima, uma tal de Ziza, cambonou, ela recebeu Orixá primeiro, pra saber se podia curá-lo, o Orixá disse: ‘isso não é problema, cura facilmente, não vai acontecer nada, pode deixar’. Então foi que ele ordenou. Então ela estabeleceu: ‘são dessas ervas que eu faço medicamento pra ele se curar, dentro de três dias tá fechado, ele não precisa botar mais nada’. Então mandou lavar com água e sabão e botar aquela coisa em pó, torrar aquilo e botar, ficou curado. Então perguntou o que queria. Ela terminou mesmo indo porque o Bispo era pessoa didata né, tava sempre lá em casa e fez, forçou a barra, e ela foi lá fazer o serviço. Ela mesmo lavou o pé dele com água e sabão, ‘não mexa, não põe nada, amanhã lava outra vez e põe esse. Três dias se não fechar põe mais três dias’. E dentro de três dias estava curado. Quando ele tirou a faixa tava limpo. Agora perguntou a ela o que queria. ‘Não, não quero nada, desejaria para o meu marido, o senhor melhorar a situação dele. Minha família é numerosa’. Ele disse assim: ‘que que eu posso fazer? Compreende? Qual o estudo que ele tem?’. Ela disse assim: ‘Lá na Bahia ele foi segundanista de medicina e tal’. ‘Ah! Então eu tenho um lugar pra ele aqui no gabinete do chefe de polícia’. Foi ele quem botou, foi isso, foi assim”⁷.

A confiar Bucy Moreira, o episódio de fato é curioso. Primeiro pela inversão de poder, com o presidente da república fazendo de Bispo o seu interlocutor junto a uma resistente Ciata. Depois pela “vitória” da medicina popular, associada ao candomblé, sobre a medicina ocidental. E mais, curioso por revelar o modo como João Batista, o marido Ciata, consegue um bom emprego: o favor direto do presidente. E ainda por indicar como os outros grupos da sociedade

⁷ Depoimento de Bucy Moreira. Acervo Corisco Filmes. In: MOURA (1983), pp. 64-65.

olhavam com interesse as práticas de origem nas culturas africanas que, ainda assim, eram reprimidas pela polícia.

Por fim, o vínculo entre a casa de Ciata e o gabinete de polícia seria favorável tanto para as licenças concedidas aos ranchos fundados pelos seus freqüentadores como ainda para a garantia de que durante as festas não seriam importunados pela polícia.

A festa da Penha foi um importante local para a divulgação do samba. Desde o início do século XVIII que ela acontecia, primeiro em setembro, depois em outubro. Ainda que sempre contasse com a presença de portugueses, negros e mulatos, estes eram minoria até a abolição. A liberdade e a recém inaugurada linha de trem até o arraial da igreja contribuíram para o aumento da população negra na festa da igreja, cuja primeira imagem foi a de Nossa Senhora do Rosário, santa predileta da população negra.

Assim, os capoeiras, as baianas com os seus tabuleiros e os músicos começavam a se tornar maioria nos quatro ou cinco fins de semana de outubro que durava. Contudo, não era uma festa exclusivamente da população negra. Podia-se ver membros das classes médias e até mesmo da ascendente burguesia industrial dentre os freqüentadores, que em 1910 chegaram a mais de 100 000 ⁸.

Uma nova fase da festa se iniciaria a partir do final da primeira década do século. A popularização do teatro, inclusive com números de danças com origem nos batuques afro-brasileiros e artistas negros e mestiços, já se dera desde o século XIX⁹. Mas seria a partir de 1880, com o chamado teatro de variedades,

⁸ Cf. TINHORÃO (1972, 1975), pp. 178, que na nota 261 atribui a informação à revista *A ilustração brasileira* n.º 35 de 1.º de novembro de 1910.

⁹ Cf. TINHORÃO, op. cit. pp. 141-142.

que músicas brasileiras se destacariam como parte das peças cantando com humor cenas cotidianas¹⁰. Nas primeiras décadas do século seguinte, as revistas teatrais já haviam se tornado importantes divulgadoras de músicas.

Neste mesmo período, de certo modo influenciando-se pela emergência das revistas teatrais e pela redefinição do carnaval, na festa da Penha começavam a ocorrer os primeiros concursos entre os músicos que até então tocavam na festa por diversão.

A festa de outubro, assim, começava a ser uma prévia do carnaval, lançando músicas que logo seriam vendidas em partituras e, mais tarde, gravadas nos primeiros fonogramas. 1934 é o último ano em que a festa goza de popularidade junto aos compositores. Por este ano o rádio comercial e o disco já se definiriam como importantes meios de registro e divulgação, ao lado das partituras, do teatro e, também, do nascente cinema falado.

Estes foram os principais meios pelos quais a música popular e o samba, especificamente, contavam para que fossem divulgados além das rodas e das festas nas casas das Tias baianas.

Vejamos agora a emergência do disco e do rádio.

¹⁰ Cf. TINHORÃO (1990, 1998) Parte IV, cap. 1: *vida noturna, tangos e canções*.

3.2. - primórdios da indústria fonográfica¹¹

É em 1878 que, sob a orientação de Thomas Edison, o primeiro fonógrafo é construído. Neste ano, o invento, apesar de revolucionário, é ainda muito precário. Longe das formas que foram ganhando no século seguinte, este primeiro fonógrafo tinha um cilindro preso a um eixo no qual se movia. Neste cilindro eram gravados os sinais que se transformariam em sons ao serem “lidos” por uma agulha fixa¹².

A primeira inovação tecnológica ocorreu dez anos depois, em 1888, quando Charles Tummer Tainer elaborou cilindros ociosos de cera cobertos com papelão, que podiam ser postos naquele que permanecia fixo no aparelho e dele retirados. Em 1889, Edison cria seu novo fonógrafo, nos moldes do de Tainer, que permitia colocar e retirar os cilindros de 10cm, além de contar com algumas outras inovações no sistema de leitura dos cilindros e no sistema de audição: dois pequenos fones de ouvido¹³.

Este novo fonógrafo de Edison é o que teria as patentes exploradas comercialmente. Chega ao Brasil no mesmo ano de 1889 com a gravação de vozes de membros da Corte e por meio de pessoas que viviam da exposição pública do invento, do Norte ao Sul do país.

¹¹ Tinhorão (1978, 1981) é apresentando como uma pesquisa primária sobre as relações da música popular urbana com os meios tecnológicos de gravação e de difusão de sons à distância. Infelizmente, talvez pelas dificuldades que o pesquisador afirmou ter vivido para encontrar as fontes primárias, pouco se acrescentou a esta obra pioneira. É nela que, assim como muitos outros pesquisadores, estaremos nos fiando para reconstituir os primeiros passos da consolidação da radiodifusão comercial e da indústria fonográfica no Brasil. Felizmente, a obra de Tinhorão é construída pelo rigor e pela minúcia no tratamento dos dados e das fontes, o que em muito favorecerá a análise que aqui será desenvolvida.

¹² TINHORÃO (1978, 1981), pp. 13, 195.

¹³ TINHORÃO, op. cit. pp. 16-7.

Como se vê, estamos a cerca de 30 anos da “explosão” da radiodifusão e das empresas de disco com músicas populares brasileiras e o que temos é o surgimento de um aparelho ainda incipiente, cujo exotismo servia de meio de vida para alguns aventureiros. Um destes aventureiros ganha centralidade na pesquisa de Tinhorão, é Frederico Figner, um imigrante da Boêmia radicado nos EUA.

Em 1891, nos EUA, o fonógrafo não é mais uma novidade e sim um artigo comercial. Já havia fábricas de cilindros de cera e até mesmo um concorrente de Edison, Émile Berliner, futuro inventor do disco. Neste ano, Figner compra um fonógrafo, alguns rolos de cilindro e passa a percorrer as Américas divulgando o invento. Ainda neste mesmo ano volta a New Orleans, ouve falar do Brasil e revolve partir para cá.

Em fins de 1891 desembarca em Belém, no Pará, onde passa a fazer audições públicas e pagas das vozes de artistas de renome internacional.

Para que se possa recuperar um pouco do fascínio e do estranhamento que a reprodução de vozes humanas por máquinas provocava na época em que o máximo que conseguira neste campo eram as caixinhas de música, dois fatos podem ser lembrados.

Primeiro, a reação indignada de um acadêmico francês chamado Baillaud, que acusou de ventriloquismo o concessionário de Edison que gravou perante a Academia de Ciências de Paris a frase “O fonógrafo tem a honra de ser apresentado à Academia de Ciências” e fez com que o aparelho a reproduzisse.

O contraste entre o invento e a tecnologia da época justifica a reação do incrédulo e indignado acadêmico. O próprio texto gravado nos fornece indícios que reforçam as impressões daqueles que tiveram a honra de serem apresentados

ao invento¹⁴. “Apresentados”, eis o termo que confere o ar de magia à novidade que podia reproduzir a voz recém gravada chamando a atenção para a máquina que a emitia e não para o que a voz dizia. O texto sucinto reforça o efeito de encantamento pretendido; perante os acadêmicos, naquele instante, era o fonógrafo - a tecnologia - que ganhava o centro das atenções apresentando-se como um meio de veiculação de sons na ausência de seu emissor.

O outro fato é a reprodução do texto de um anúncio publicitário de Figner¹⁵:

“Nesta cidade, na Rua do Ouvidor, 135, estará em exibição A machina que falla, última invenção, a mais perfeita do célebre Edison. Boa oportunidade para se conhecer um dos inventos mais estranhos e surpreendentes. Esta machina não só reproduz a voz humana, se não também toda a classe de sons, como canções, óperas, músicas militares.

“O dono deste Phonógrapho traz uma colecção de peças musicais, discursos e canções dos principais artistas do mundo, com Adelina Patti, Christina Nilson, tomadas diretamente, as quais são reproduzidas por esta maravilhosa machina. Se exhibirá todos os dias, das 12 às 15 horas da tarde, e das 6 às 8 horas da noite.

Entrada: 1\$000”.

No apelo de marketing do panfleto há elementos que nos permitem compreender o fascínio que exercia.

Primeiro, após frisar o caráter de novidade, de invento perfeito de um célebre inventor e emprestar o seu prestígio à máquina que expunha, anunciava suas propriedades - era uma “máquina que fala” - resgatando justamente aquilo que destacávamos na apresentação à Academia de Ciências de Paris: reproduzia a voz

¹⁴ Tanto o caso do acadêmico Boillaud como o comentário sobre as caixinhas de música constam de TINHORÃO, op. cit.

¹⁵ reproduzido à p. 18 de TINHORÃO, op. cit.

humana na ausência do humano, causando, assim, o efeito de surpreendente encantamento pela sua presença ao mesmo tempo que causava um efeito de estranhamento por sua ausência...

Não era só a reprodução da voz humana o que se apresentava, mas também “toda a classe de sons”. Com isso, destaca-se ainda mais o encantamento: a máquina fazia presente, inseria no contexto vivenciado pelos ouvintes, elementos culturais que não se reproduziam integralmente ali. Criava, assim, uma outra realidade: óperas, canções e músicas militares podiam ser apropriadas pelos ouvintes e ressignificadas em sua própria realidade. Portanto, fazia com que os ouvintes longínquos pudessem se sentir participantes de uma realidade que não viviam integralmente ao passo que esses elementos culturais de que se apropriavam acabavam por transformar sua realidade quando eram ressignificados. É a este sentimento de apropriação de uma cultura internacional prestigiada que o anúncio apela ao citar a reprodução de “discursos e canções dos principais artistas do mundo”.

Com tamanhas proporções, não é de se estranhar que essas máquinas haviam se transformado em meio de vida de aventureiros que contavam sempre com um público disposto a recebê-los... E Figner continua viajando por cidades brasileiras divulgando o invento até 1897. Tinhorão destaca este ano por ser quando ele, pressionado pela concorrência de outros divulgadores, percebe que em breve a invenção deixaria de ser uma novidade para tornar-se um bem negociável e abre uma loja na rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. É a Casa Edison, que vendia fonógrafos e fonogramas e, como veremos, realizou os primeiros registros das músicas tocadas e cantadas pela população da cidade do Rio de Janeiro.

Os elementos que destacamos ao analisar os dados supracitados não deixam de desaparecer no instante em que o invento passa a ser um bem negociável, perdendo muito de sua aura de novidade. Era um meio de criar um diálogo intercultural intenso, possibilitando que elementos culturais sonoros pudessem circular num espaço geográfico amplo e se reproduzir ao longo do tempo tais como gravados. Podia, portanto, criar o sentimento de que realidades distintas compartilhavam modos de vida. Não nos esqueçamos, contudo, de que os elementos culturais seriam ressignificados nos outros contextos, que não seriam suprimidos para dar lugar a uma outra realidade, mas, como frisamos no primeiro capítulo, estabeleceriam uma relação tensa e conflituosa entre a realidade cultural local e a global.

Para construir seu público consumidor e divulgar seu produto, Figner incentiva a criação de clubes fonográficos no Brasil inteiro e passa a fazer gravações de fonogramas com músicos de choro e cantores populares, como Cadete e Baiano. Assim, gravados nos cilindros, chamados de punhos por sua semelhança com os punhos das camisas masculinas de então, foram sendo divulgadas músicas folclóricas e da cidade do Rio de Janeiro para outras regiões do país.

A estratégia de Figner é reveladora de outro fenômeno que nos interessa: se a música foi se nacionalizando por meio da sua divulgação nacional pela indústria cultural, esta também foi se constituindo tomando por base o aumento de seu público consumidor que as músicas populares foi incentivando. Estamos, entretanto, observando um processo ainda pouco expressivo para a vida social e não se pode afirmar que as músicas gravadas nos punhos da Casa Edison agiram no sentido de formar uma música nacional. O que se pode afirmar com segurança é o que já dissemos: as canções gravadas mediaram a formação de um

público ouvinte que passou a comprar fonógrafos e fonogramas, os produtos principais de Figner neste momento.

1904 é outra data significativa, pois é o ano em que Émile Berliner inventa o gramofone com discos de cera. O novo aparelho em poucos anos entraria no mercado nacional e faria com que não se vendesse mais os cilindros e os fonógrafos de Edison.

Com os gramofones se difundindo, a Casa Edison passa a fazer suas gravações com músicos populares, mas logo encontra concorrência. Temos então o surgimento do que podemos chamar de uma primeira indústria fonográfica no Brasil, que sobrevivia da gravação de músicas populares.

Figner compra a patente da Zon-O-Phone e é o único a poder fazer gravações nos dois lados dos discos. A entrada do gramofone e do disco no Brasil foi facilitada pela pequena expansão dos cilindros de cera; aquele mercado, entretanto, havia criado uma base na qual os novos recursos puderam, num intervalo de tempo relativamente pequeno, se expandir.

Ainda que os cafés, o teatro, as bandas militares e a venda de partituras fossem os principais meios de se ganhar a vida como músico nestes anos, esta indústria, ainda incipiente, abriria a possibilidade de um novo campo profissional. As primeiras gravações em disco eram feitas por cantores de grande potência vocal e pelos músicos de choro, gênero que já havia se estruturado desde o fim do século passado. O repertório era composto por canções do repertório popular e com transmissão oral, como as modinhas e os lundus.

Infelizmente a narrativa de Tinhorão é limitada à trajetória de Figner, e não nos conta dados sobre o ingresso no Brasil das gravadoras Favorite, da Casa Faulhaber, da Colúmbia, da Grand Record Brazil e da Victor. Contudo, o fato de haver concorrência já nestes primeiros anos de um mercado fonográfico ainda

incipiente mostra o quão promissor se revelava a venda de discos com base nas canções populares.

Outro dado interessante é a popularidade que os gramofones vão gozando. Na década de 1910, como ainda eram itens caros, era comum rífas para satisfazer o ideal de consumo das camadas médias urbanas, grupos sociais que se mostravam interessados em partilhar da modernidade que as inovações tecnológicas representavam.

Em 1913, Figner, que o relato e os dados de Tinhorão vão definindo como um astuto mercador, instala no Brasil a primeira fábrica de discos, a Odeon. Havia comprado tecnologia alemã que o permitia gravar discos com custo mais baixo e lançá-los mais rapidamente no mercado, posto que não dependia do frete marítimo entre o Brasil e a Europa para a prensagem das cópias. Já contando com uma rede de distribuição bem montada nas principais cidades brasileiras, Figner domina o mercado.

Entretanto, em 1924, os engenheiros da Victor criam a vitrola ortofônica, baseada no sistema elétrico, que acabaria por substituir o antigo sistema. Nos anos seguintes, as americanas Victor e Colúmbia instalam filiais no Brasil. A Odeon acabaria por fazer o mesmo e Figner deixaria de ser o seu representante para voltar a vender discos e equipamentos.

Como se vê, cada vez mais o mercado fonográfico passa a ser estruturado com base em grandes empresas que visam o lucro, a valorização de seu capital. Com isso, aqueles que produziam os fonogramas - compositores, cantores, músicos e arranjadores - iriam se tornar profissionais cada vez mais centrais na estrutura destas empresas.

Na cidade nova, na festa da Penha, nas ante-salas dos cinemas, nas casas musicais, nos teatros de revista, nos bailes das sociedades carnavalescas e nos

desfiles do carnaval cada vez mais os músicos e as canções populares são vistos e ouvidos. Enfim, a música que antes não gozava de grande reputação vai sendo rearticulada com a vida da cidade e cada vez mais legitimada pelos seus consumidores.

Por essa razão, nestes anos de estruturação e consolidação da indústria do disco, é a música popular urbana que se torna a peça chave da existência das gravadoras.

Sinhô, Pixinguinha, Donga, Caninha, dentre os compositores e Francisco Alves, o mais importante cantor são, entre tantos outros, os artistas que fazem sucesso na esteira da popularização da música urbana carioca. É uma geração que vai ganhando espaço público e vai sedimentando o terreno para a chamada “época de ouro” da música nacional, período extremamente frutífero no qual o gênero passa a ser reconhecido definitivamente como nacional.

Mas para que a indústria do disco superasse essa fase inicial, na qual era um meio secundário de registro e difusão, seria preciso uma outra inovação tecnológica. Trata-se das gravações elétricas, que passaram a ser feitas, no Brasil, em 1927. Estas traziam o microfone como a grande inovação, pois não subordinava o registro à potência sonora, o que permitiu que cantores de pouca potência vocal, como Mário Reis, gravassem, além de conseguir uma qualidade muito superior à do antigo sistema.

Vejamos agora outro elemento tecnológico que se tornou o suporte material capaz de redimensionar a veiculação e a significação da música popular para a nação: o rádio.

3.3 - os primórdios da radiodifusão¹⁶.

A radiodifusão é tentada no Brasil desde a última década do século XIX. A notícia da novidade logo incentiva a criação, em vários pontos do país, dos radioclubes. Há notícias de grupos como estes em São Paulo, Bahia e Pernambuco.

A primeira transmissão radiofônica data de 1920 e foi conseguida nos EUA; até então, as transmissões sonoras à distância baseavam-se na radiotelegrafia. No Brasil, a tecnologia é inaugurada com sucesso em 1922, por Epiácio Pessoa, na exposição mundial do Rio de Janeiro.

Em seu início em terras brasileiras, o rádio transmitia óperas e conferências sobre higiene, sendo ouvido pelos poucos receptores de personalidades ou instalados em locais públicos do RJ, São Paulo e Niterói.

Roquette Pinto é um nome obrigatório quando se fala da fundação do rádio no Brasil. Entusiasmado com o que viu e ouviu na exposição universal, obtém, em 1923, autorização para usar uma das duas estações que o governo comprara, a SPE da Praia Vermelha. Como é sabido, o uso desta estação tinham sido pensado como um meio de “expansão cultural” em um “grande movimento civilizador”, nas palavras do pioneiro Roquette Pinto¹⁷.

¹⁶ Também para esta dimensão histórica da análise fio-me nos dados da pioneira e minuciosa pesquisa de Tinhorão. O que se pretende é tão somente definir algumas das relações que marcaram a possibilidade de divulgação da música nacional; ou seja, uma passagem analítica por dimensões da história que marcam as relações de produção musical e esta própria produção em seu interior.

¹⁷ Estes termos, que servem de indício para a constatação de uma mentalidade evolucionista do fundador do rádio nacional, podem ser lidas nas seguintes passagens de seu livro *Ensaio brasileiro*, São Paulo, Cia Editora Nacional, (coleção Brasileira v. 190), retiradas, respectivamente de suas pp. 73 e 71 e citadas em TINHORÃO, op. cit., às pp. 35 e 36: “Cada vez que tomava os fones vinha-me ao pensamento o que o Brasil poderia ganhar com aquele meio formidável de **expansão cultural**”. “Finalmente, em 1923, (...) procurava-o {o cientista

Não é preciso ter uma imaginação muito aguçada para perceber que a tecnologia que tamanhas possibilidades abria era ainda assaz incipiente. Para que se ouvisse a transmissão pelos receptores era preciso pôr dois pequenos fones de ouvido que saíam de um aparelho montado em casa, freqüentemente em caixas de charuto, com cinco pequenas peças. A principal destas peças, o cristal de galena, nomearia estes aparelhos: rádios *galena*.

Os transmissores, por sua vez, não eram menos precários. O depoimento de Amadeu Amaral no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1923, é revelador. A ele causou um riso interno a “caranquejola ridícula” feita com bambus, fios de cobre, bobina de papelão e um fone¹⁸. Entretanto, ao colocar em si os fones de ouvido do receptor, Amadeu Amaral pôde ouvir alguns versos declamados na praia Vermelha e se convencer de que, ainda que ridícula e risível, a caranguejola “funcionava maravilhosamente”¹⁹.

O invento exercia fascínio e em 1924 fundava-se no Rio de Janeiro mais uma rádio, a Rádio Clube do Brasil (PRAB, depois PRA-3). Não havia concorrência propriamente dita, pois as duas rádios alternavam os dias de programação.

Contudo, estava sendo criada uma contradição entre a programação pensada por Roquette Pinto e o gosto das camadas médias, que pensavam o rádio como meio de divertimento.

A contradição só começaria a se resolver em 1927 com a fundação da rádio Mayrink Veiga, a PRAK (depois PRA-9), de propriedade do capitalista Antenor Mayrink Veiga, que se voltava aos interesses não satisfeitos dos ouvintes.

Henrique Morize, ME] para que tomasse a dianteira num **grande movimento civilizador**, que seria a prática da radiotelefonía educadora” (grifos meus, ME).

¹⁸ O depoimento de Amadeu Amaral consta do livro citado de Roquette Pinto e foi transcrito por TINHORÃO, op, cit. p. 37.

¹⁹ Id. *ibidem*.

1931 é outra data significativa. Após substanciais progressos na tecnologia dos aparelhos de recepção, agora elétricos, inaugura-se no Brasil a rádio Philips (PRAX), que divulgava os artigos da empresa holandesa.

Deste modo, a rádio comercial se instaura e terá amplo desenvolvimento nas décadas seguintes, sobretudo com a divulgação da música popular e com programas de entretenimento.

Note-se que, assim como ocorrera com a fonografia, também a radiodifusão se estrutura e se expande no Brasil veiculando a música que iria se transformar em nacional. A “visibilidade”, a possibilidade de veiculação da própria imagem e obra, que cantar no rádio proporcionava logo fizeram com que artistas freqüentassem os programas de rádio. Essa participação trazia vantagens recíprocas, pois ajudavam a aumentar a audiência destes programas e estes, por sua vez, consolidavam ou mesmo criavam a popularidade dos artistas.

Em uma das crônicas de seu livro editado em 1933, o radialista César Ladeira, um dos pioneiros do rádio, ilustra bem o tipo de fascínio exercido pelo rádio:

“E depois disso, há uma outra poesia, uma poesia bem moderna em ser *speaker*.

Ele é o homem da voz distante que entra na casa dos outros sem pedir licença.

É razoável que sobre o seu físico se façam as mais diversas conjeturas.

Os homens dizem:

_ Eu creio que ‘ele’ deve ser alto, grandes bigodes. Ombros largos. No mínimo uns quarenta anos...

Mas as mulheres são mais sonhadoras:

_ Ah! Esse rapaz, com uma voz tão simpática, deve ser um homem encantador...

E no ‘erre’ arrastado desse encantador, colocam todo o desejo curioso de conhecer aquele homem que fala no rádio”²⁰.

O rádio, assim, começava a fazer parte do cotidiano do Rio de Janeiro e dos locais onde se podia captar os seus sinais trazendo consigo um misto de estranhamento e encantamento semelhante ao que o fonógrafo despertava. O encantamento, aqui, tinha o elemento a mais de estar fazendo presente, por sua voz, uma pessoa desconhecida, que, fisicamente distante, falava naquele mesmo momento em que era ouvida.

A mediação do rádio introduz uma separação entre artista e público que não ocorria nas rodas de samba da cidade. Será com base nesta presença do som e na ausência das relações diretas com os músicos que uma nova relação se estabelecerá entre público e artista, a relação de idolatria. Surgiriam os “cartazes do rádio”.

Estava sendo criado um novo espaço social para a produção da música popular, um meio artístico nacional.

²⁰ Esta passagem, citada às pp. 41-2 de TINHORÃO, op. cit., consta de LADEIRA, César. *Acabaram de ouvir...*, São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1933, infelizmente uma raridade bibliográfica, informa Tinhorão.

3.4 - um “meio artístico” nacional.

Os novos meios de registro e divulgação da música estabeleceriam vínculos estreitos com a vida social nacional e uma relação ainda mais estreita com a música popular urbana. Havia um movimento que partia do rádio e das gravadoras para os núcleos de criação musical, ampliando nestes locais a nova possibilidade de ganhar a vida como artista.

O impacto do rádio e da produção musical carioca estendiam-se a outros estados, como São Paulo e o distante Rio Grande do Sul. Vejamos dois fatos comprovadores:

Adoniran Barbosa, em seu depoimento ao MIS-SP, afirma que conheceu e se interessou pelo samba em 1934, quando ouvia em São Paulo sambas do Rio de Janeiro como *Jura*, de Sinhô, e *Fita amarela*, de Noel Rosa, na rádio Galena e em discos. Influenciado por estes dois compositores, passou a freqüentar a Casa Bevilacqua, a Casa Beethoven, outras “casas musicais” e as estações de rádio para ouvir e cantar samba.

Lupiscínio Rodrigues, em entrevista ao Pasquim, afirma que começou sua carreira de cantor no RS, em 1930, imitando Mário Reis; isso apesar de haver naquele estado outros gêneros de música popular do apreço do compositor, como a guarânia, o tango e o bolero²¹.

Uma entrevista de Noel Rosa, citada sem a origem no fascículo a ele dedicado na coleção NHMPB, mostra o impacto do rádio na vida do Rio de Janeiro dos anos 30 e o atrativo que representava aos novos músicos:

²¹ Cf. O Som do Pasquim, p. 68.

“O rádio começava a dominar. As meninas do bairro já não tinham como único assunto os galãs do cinema. Muitas já se esqueciam do Ramón Navarro, do John Gilbert e outros amantes da tela e falavam dos ases do rádio. Compenetrei-me de que era preciso entrar para o rádio. E não foi difícil. Fiz minha estréia na Rádio Educadora com o Bando de Tangarás... Era, enfim, um astro do microfone. As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me e, quando me encontravam, cravavam em mim um olhar curioso. Mais tarde estive na Mayrink. E, por último no programa Casé, onde me demorei por um longo período”.

Um outro evento, anos mais tarde, é esclarecedor do impacto destes meios de comunicação como mediadores da criação e do consumo de música. Em 1934 havia grandes cantores, Francisco Alves, Sílvio Caldas e Mário Reis, todos ambos tendo iniciado as respectivas carreiras antes de 1930. 1934 é o ano em que Orlando Silva é lançado como cantor na Rádio Catuji²².

Em 1938, o cantor vai a São Paulo e recebe a consagração popular. O assédio era tamanho que o cantor andava na cidade com escolta policial; em suas palavras: “(...) Os fãs rasgavam minha roupa, arrancavam os botões. Desmaios mil. E aquilo tudo sem preparação nenhuma. Pra valer. Até as pontas de cigarro jogadas no chão eram disputadas a tapa pelas fãs”²³. É este acontecimento que lhe rende a denominação de “O cantor das multidões”.

Este redimensionamento do rádio e do disco como veículos de comunicação em massas nos anos 30, tendo por base a musica popular do Rio de Janeiro, não é sem importância. Se a composição registrada destacava a figura individual do

²² Cf. *Collector's Notícias* ano I, n.º 5.

²³ Depoimento citado - infelizmente sem referência quanto à sua origem - no *Collector's Notícias* ano I, n.º 5.

compositor ou do músico em detrimento do grupo, agora esse processo se acentuará, agora com destaque para o cantor.

Mesmo cantando o grupo social e sua vida, o samba já é obra individual, produto do compositor, que com a instauração do mercado fonográfico e do rádio poderá fazer dele seu meio de vida.

Os cantores eram as figuras centrais desse mercado, eles selecionavam o repertório que gravavam, buscando estar sempre de acordo com o gosto dos consumidores. Não tendo acesso direto ao disco, os compositores desconhecidos, para verem suas músicas gravadas, se inserirem no meio artístico e poderem ganhar algum dinheiro, vendem-nas aos cantores.

Cartola e Ismael Silva iniciam suas carreiras como músicos profissionais - o primeiro em 1929 e o outro em 1927 - com a venda de sambas aos cantores que os procuraram. Nos respectivos fascículos da NHMPB há a narração do estranhamento dos dois compositores à proposta aceita por eles mas, naquele momento, ainda exótica.

Em meados da década de 30 já é prática corriqueira a venda de sambas; Moreira da Silva, em sua entrevista ao Pasquim, afirma que “O Francisco Alves comprava. O pessoal vinha lá do morro da mangueira com a cara sem grana, sem grana de espécie alguma, entregava, vendia mesmo, e ia se embora(...)”.

Ser compositor tornara-se atividade prestigiosa, que conferia um certo *status*. Além da compra e venda de sambas, havia ainda as parcerias dadas, as músicas que um amigo arrumava sem cobrar parceria²⁴ e, ainda, a expropriação, o roubo

²⁴ Diz-se que Noel Rosa deu a parceria de *O orvalho vem caindo* a Kid Pepe, que, na verdade não era co-autor. Noel, ainda, tinha o hábito de “arrumar” os sambas compostos ou conseguidos pelos amigos sem cobrar parceria. Diz-se, ainda que deu outros sambas, dos quais não tem nem mesmo co-autoria... Isso para ficarmos apenas no seu caso. Cf. MÁXIMO & DIDIER, op. cit.

propriamente dito de obras. Vejamos o que nos contam João Máximo e Carlos Didier:

“Baiaco (...) é ladrão de sambas, que arranca parceria às custas de ameaças, que se junta a Benedicto Lacerda e outros para transformar a inspiração alheia em composição ‘sua’. Baiaco costuma ir com Benedicto Lacerda aos botequins do Mangue. Entra, Benedicto fica do lado de fora. Baiaco vai puxando conversa, começa a falar de samba, vai sabendo se o eventual interlocutor também compõe. Caso afirmativo, pede que lhe cante o que tem de melhor. O outro canta. Baiaco, então, faz sinal para Benedicto, que entra e no botequim e se senta na mesa ao lado.

– *Repete este samba mais uma vez - diz Baiaco.*

E enquanto o samba é repetido, Benedicto o vai passando para a pauta. Finda a operação, Baiaco finge-se encolerizado.

– *Quer dizer, seu sem vergonha, que esse samba é seu? Pois fique sabendo que eu e o Benedicto Lacerda fizemos ele há muito tempo.*

Benedicto, que saíra novamente, simula estar passando ali por acaso. Baiaco o chama.

– *Benedicto, canta pra esse salafrário o samba que a gente fez outro dia.*

Benedicto tira a pauta do bolso e, para surpresa dos presentes, vai cantar exatamente o samba que acabaram de ouvir em primeira audição.

– *Primeira audição coisa nenhuma, seu ladrão de música!*

E quem é que vai desmentir Baiaco (...)”, um malandro conhecido por sua violência?²⁵.

²⁵ MÁXIMO & DIDIER, op. cit. pp. 290-1

Este conjunto de fatos mais uma vez nos mostra que na realidade urbana brasileira do início do século a instauração de um processo de modernização e de industrialização, que traz consigo a dinamização dos traços próprios ao capitalismo urbano, ganhou contornos peculiares. A esse processo não correspondeu um movimento de determinação mecânica sobre a vida sociocultural que implicou a formação absoluta de relações racional-burocráticas. Antes, essa formalização - tantas vezes desejada e nomeada de “progresso”, “modernização” ou de “ordem” - não se realiza por completo. A ela subsiste um resíduo - necessidades de expressão de conteúdos que não encontram nas relações sociais estabelecidas a possibilidade de se realizarem historicamente e que, por isso, tendem a manifestar um ponto crítico ou a transformar a realidade na qual foram criadas.

Nas relações que analisamos, estas necessidades residuais à modernização encontram nos modos de vida pautados no favor e nos vínculos pessoais um meio de expressão, articulando e integrando contraditoriamente antigas relações sociais às novas. Contudo, como definimos no capítulo anterior, a expressão social da insuficiência da modernidade sob a forma da intimidade privatista não leva à superação da sociedade que cria a sua negação. Antes, reproduz suas contradições e seu movimento geral criando uma situação ambígua.

Deste modo, subsiste na consciência e na prática social que se vai definindo como brasileiras a coexistência da conservação da ordem social e de sua crítica. Emerge, assim, uma nacionalidade que vive esta coexistência como um dilema indissolúvel em seus próprios termos. Os pólos contraditórios, ao serem expressos em prática sociais, supõem um o outro, revelando a insuficiência de ambos.

Emerge, portanto, uma nacionalidade que vive um impasse constante do qual não vê como pode se desvencilhar e que só faz reproduzi-lo. Como alternativa aos impasses da modernização, a intimidade privatista e o corporativismo. Denunciando estes como a “bandalheira” e o “atraso nacional”, as soluções que pretendem reforçar os laços legais e as relações próprias à modernização... Enfim, um círculo vicioso.

O que estamos vendo é que esta inserção do samba na indústria cultural nacional reproduz os dilemas da inserção social dos grupos sociais que o produzem. Entre o nível das experiências de vida do cotidiano da cidade e o nível das condições de produção dos sambas a serem veiculados pelos meios de comunicação há uma intercomunicação que permite a estas canções se erigirem como símbolos identitários. Símbolos que cantam os impasses da modernidade nacional.

A formação de um gênero musical nacional, estamos observando, tem a mediação de seu meio de produção e de seu público consumidor. Estes elementos estão dialogando com os produtores, interferindo diretamente nas novas canções que irão ser compostas.

Compositores, agentes dos meios de comunicação e consumidores são todos sujeitos que vão construindo aquilo que Mikhail Bakhtin chama de gênero do discurso: modos de enunciar - produzir textos - relativamente estáveis e historicamente construídos que orientam as produções verbais. Sem a referência dos gêneros, afirma, não é possível a construção de enunciados, pois “(...) utilizamo-nos sempre de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo”. Assim, por intermédio de um gênero de construir os textos das canções é que os compositores podem expressar sua visão do mundo - o conteúdo enunciado -, selecionar os recursos disponíveis na língua e construir

a composição - estrutura geral das letras -. Nos conteúdos e na forma de narrar, exprime-se o diálogo entre os compositores e os diferentes sujeitos que compartilhavam da mesma realidade.

É neste ponto que a análise deve passar a investigar os elementos do conteúdo das canções que possibilitam a identificação entre autor, obra e público, o que foi capaz fazer do samba um gênero musical ao qual se atribui o valor de nacional.

PARTE 2 - COISAS NOSSAS: O MALANDRO, O BATENTE E OUTRAS BOSSAS

objetivos e critérios

Este capítulo tem por objetivo analisar o modo como, nas letras das canções, são significadas as relações sociais do contexto exterior aos textos no processo de definição do samba como gênero musical urbano. Para tanto, selecionamos um conjunto representativo, mas não exaustivo, de sucessos carnavalescos ou de “meio de ano” de 1917 à década de 30, quando o gênero já se estabilizara e já começava a ser divulgado - nacional e internacionalmente - como música popular brasileira. A pergunta chave, continua sendo “como o Brasil era representado em um dos elementos culturais que servem de meio de formação de sua identidade?”

Para tanto, foi preciso recorrer a alguns trabalhos que se dedicaram a levantar as músicas que fizeram sucesso nas primeiras décadas do século. São eles:

A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957), de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, cujos critérios de seleção, informam os autores às página 10 e 11, foram as 91 entrevistas com cantores, músicos e compositores que realizaram ou consultaram; os periódicos da época e a bibliografia sobre a história da música popular no Brasil. O livro apresenta ano a ano as músicas que foram destaque, que são comentadas, e outros sucessos. Por ser uma pesquisa abrangente, que busca saber quais foram os sucessos independentemente do seu gênero ou âmbito, é a relação que tomei por base. Uma outra foi usada para comparação, controle e para dirimir as últimas dúvidas.

História da música de carnaval, publicada no n.º 28, ano VI do jornal *Collector's Notícias* (contém suplemento especial com as letras dos sucessos carnavalescos

até 1929). O critério de seleção, segundo consta da página 3, foi a pesquisa em jornais e partituras da época e a consulta em outros levantamentos, como o de Almirante, o de Edigar de Alencar e o de Ary Vasconcelos, todos estes autores presentes na bibliografia de *A canção no tempo*. Esta listagem, como seu título indica, é restrita aos sucessos carnavalescos, o que restringe seu alcance, pois deixa de abordar as músicas que foram sucessos lançados no chamado “meio de ano”.

De posse dessas pesquisas, busquei selecionar um escopo de músicas que fossem representativas dos sambas de sucesso nos anos desta pesquisa. Vale dizer que optei por músicas catalogadas como sambas, sem me importar se essa classificação possa ser questionada ou retificada; tomei como fato primordial o fato de ter sido incluída na categoria “samba”, que foi se forjando historicamente e definindo suas fronteiras como outros gêneros, como o choro, o maxixe e a marcha.

4 - MÚSICA CARIOCA, LUGAR FRONTEIRIÇO

No item 1.2 deste trabalho foi feita uma referência àquele que é considerado o primeiro samba gravado a fazer sucesso. Como a citação daquelas páginas buscou demonstrar, *Pelo telefone*, é uma obra coletiva que foi sistematizada por Donga e Mauro de Almeida e registrada na Biblioteca Nacional no nome de Donga, apenas. Definida como marco fundador do moderno samba urbano que seria divulgado pelos meios de comunicação, sua história é repleta de polêmicas.

Neste momento, nos interessa fazer uma análise mais detida da canção. O primeiro desafio é identificar a letra com a qual o samba foi gravado. Temos quatro transcrições: a do n.º 28 do *Collector's Notícias*, a que consta do vol. 48: *Donga e os primitivos da História da Música Popular Brasileira*, editada pela Abril Cultural em 1972, a que consta da página 79 do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* e aquela que se encontra nas páginas 24 e 25 de *Nosso Sinhô do samba*, de Edigar de Alencar. Curiosamente, nenhuma delas corresponde fielmente à gravação de Baiano, de 1917, que se consagrou... Tomando essa gravação feita para a Casa Édison como referência e com o auxílio dessas três transcrições, chegamos à seguinte versão¹:

¹ A gravação de Baiano consta do vol. 48 da *História da MPB*.

O objetivo de transcrever o mais fielmente possível a gravação feita por Baiano não deve ser confundido com a busca da versão “verdadeira” da letra. Mesmo se essa ingloria e inútil meta fosse traçada, seria praticamente impossível de ser alcançada, posto que *Pelo telefone* é, não restam dúvidas, uma obra coletiva, feita pelos muitos participantes das rodas de samba da casa de Tia Ciata. O que encontramos de constante nas suas diferentes versões são os quatro temas musicais, o que nos indica que serviam de base para improvisos naquelas festas promovidas pela baiana. Fixar a versão gravada por Baiano, assim, serve apenas para que saibamos qual foi a versão que mais destaque ganhou, posto que a bibliografia especializada indica que este fonograma foi divulgado na época.

Locução inicial: “Pelo Telefone, samba carnavalesco, gravado por Baiano e coro para a Casa Edison, Rio de Janeiro”

O chefe da folia
pelo telefone manda me avisar
que com alegria
não se questione
para se brincar

ai, ai, ai
é deixar mágoas para trás, oh rapaz
ai, ai, ai
fica triste se és capaz e verás. (2x)

Tomara que tu apanhes
pra não tornar a fazer isso
tirar amores dos outros
depois fazer teu feitiço

Ah, se a rolinha
sinhô, sinhô
se embaraçou
sinhô, sinhô
é que a avezinha
nunca sambou
sinhô, sinhô
porque este samba
sinhô, sinhô
de arrepiar
sinhô, sinhô
põe perna bamba

sinhô, sinhô
mas faz gozar
sinhô, sinhô

O “Peru” me disse
Se o “Morcego” visse
não fazer tolice
que eu então saísse
dessa esquisitice
de disse não disse

Ai, ai, ai
A estátua do ideal triunfal
ai, ai, ai
viva o nosso carnaval sem rival (2x)

Se quem tira amor dos outros
por Deus fosse castigado
o mundo estava vazio
e o inferno habitado

Queres ou não
sinhô, sinhô
ir pro cordão
sinhô, sinhô
é ser folião
sinhô, sinhô
de coração
sinhô, sinhô
porque este samba
sinhô, sinhô
de arrepiar

sinhô, sinhô
põe perna bamba
sinhô, sinhô
mas faz gozar

A versão gravada por Baiano não foi a única a circular pela cidade naquele início de 1917. Esta letra, na realidade, é uma versão autocensurada de uma anterior que criticava o então chefe de polícia, Aurelino Leal.

Curiosamente², nos informa Roberto Moura, *Pelo telefone* foi divulgada pela cidade por meio das Bandas Militares, que a incluíram no repertório de domingo tocado à população nas praças públicas. Enquanto estas bandas executavam essa e outras canções, “nos papéis passados de mão em mão por meninos lia-se a letra:

“O chefe de polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar...

“Ai, ai, ai
O chefe gosta da roleta
Ó maninha,
Ai, ai, ai
ninguém mais fica forreta

² A curiosidade reside no fato de que as Bandas Militares ajudaram a divulgar uma canção que fazia duras críticas ao Chefe de Polícia e não no fato delas terem em seu repertório a música popular do período. Ao contrário, elas foram importantes para a definição de gêneros da música urbana desde o fim do século anterior.

É maninha

“Chefe Aurelino,
Sinhô, Sinhô
É bom menino
Sinhô, sinhô
Pra se jogar,
Sinhô, sinhô
De todo jeito
Sinhô, sinhô
O bacará
Sinhô, sinhô
O pinguelim,
Sinhô, sinhô
Tudo é assim.”³

Antes de analisarmos cada um dos textos isolada e comparativamente, é preciso que façamos uma digressão histórica por uma série de episódios envolvendo o jogo e que deram origem a *Pelo telefone*. Para tanto, estou me fiando em Roberto Moura⁴ e seu já citado livro.

Em 1913 o jornalista Irineu Marinho, diretor do semanário *A Noite*, publica uma série de artigos condenando o jogo, que se popularizara no Rio de Janeiro, tanto entre os mais pobres, quanto entre os mais ricos. Essa campanha que o jornalista disseminou tinha por principal acusado o chefe de polícia da época, Belisário Távora, acusado de “incompetente” e de “conivente” com um acordo entre os donos das casas de jogo e a polícia carioca. Nesse mesmo ano, um

³ MOURA (1983), pp. 77-78

⁴ Este, por sua vez, segundo as indicações da sua nota 1, na p. 82, parece estar se fiando no texto de Jota Efege, “Uma reportagem satírica que acabou sucesso de Carnaval” publicada no *O Globo*, Rio de Janeiro, em 5 de Fevereiro de 1972.

grupo de jornalistas de *A Noite*, dentre os quais o escritor e letrista Orestes Barbosa, montou uma roleta de papelão no largo da Carioca. Os jornalistas interpretaram os papéis de banqueiros e jogadores e exibiram o seguinte cartaz: “Jogo franco - Roleta com 32 números - Só ganha freguês”. Nas palavras de Jota Efegê: “Como seria de se esperar, antes mesmo que o Sr. Belisário Távora tomasse as providências cabíveis, o guarda civil n.º 579 brandindo o cassetele desmantelou a roleta. Ação repressiva imediatamente completada com o aparecimento do comissário Ribeiro Sá, do 3º Distrito Policial, que, seguido de alguns cavaleiros, pôs o povo em fuga”⁵. No dia seguinte, o jornal estamparia uma foto de populares ao redor da roleta e o título e subtítulo na primeira página: “O jogo é franco/uma roleta em pleno largo da Carioca”.

Vejamos agora o que Donga disse: “O episódio foi muito comentado. Isso dá samba, pensei eu. Escolhido um motivo melódico folclórico dos muitos existentes, dei-lhe um desenvolvimento adequado e pedi ao repórter Mauro de Almeida que fizesse a letra”⁶.

De 1913 a 1916 a polêmica sobre o jogo persistiu até que em 20 de outubro deste ano o novo Chefe de Polícia do Distrito Federal, Aurelino Leal, redigiu o seguinte ofício: “...ao delegado do distrito, ordenando-lhe auto de apreensão de todos os objetos de jogatina. Antes, porém, de se lhe oficial, comunique-se-lhe minha recomendação pelo telefone oficial. Recomende-se, outrossim, ao mesmo delegado que intime os diretores de clubes existentes na Av. Rio Branco e sua proximidade a se mudarem para outros locais, com prévia ciência

⁵ Cf. MOURA, op. cit. p. 76 e Jota Efegê, op. cit..

⁶ excerto da entrevista de Donga em *As vozes desassombradas do Museu*, MIS-RJ, transcrita às pp. 76 e 77 de MOURA, op. cit.

dentro do prazo de 30 dias, sob pena de serem cassadas as respectivas licenças”⁷.

Em novembro de 1916, Donga registrou a partitura de *Pelo telefone* em seu nome, apenas, na Biblioteca Nacional. Em dezembro, a impressão da partitura feita no Instituto de Artes Gráficas apontaria Mauro de Almeida como co-autor.

Infelizmente, não tenho a entrevista completa de Donga ao MIS-RJ, mas, pelo que indica a versão satírica da letra, seu título e, ainda, a referência ao “Chefe Aurelino” na terceira estrofe, o fato que ele espertamente vislumbrou que “daria samba” seria o comunicado de 1916, persistindo a matéria satírica de *A Noite*, de 1913, como uma segunda referência.

Como já foi dito no item 1.2 deste trabalho, a canção é composta de quatro temas musicais, correspondentes às estrofes 1 a 4 da letra, que parecem ter sido fundidos numa única composição. A realização dessa síntese é até hoje objeto de dúvidas, restando como única certeza tratar-se de uma produção coletiva daqueles que freqüentavam a casa de Tia Ciata. Ao menos sobre um dos temas, o quarto, sabe-se a origem - é um tema folclórico que havia sido apresentado como *Olha a rolinha* no começo de 1916 na burleta *O Marroeiro*, de Catulo da Paixão Cearense e Paulino Sacramento.

A música inteira, ainda assim, parece ter sido executada por várias vezes na casa de Tia Ciata com o nome *Rocceiro*⁸. Nessas ocasiões os temas musicais serviam como base para improvisos, o que pode explicar a profusão de versões para sua letra.

⁷ Cf. a transcrição do ofício em MOURA, op. cit., p. 76.

⁸ Cf. MOURA, Roberto, Op. Cit. e ALENCAR, Edigar de; *Nosso Sinhô do samba*, pp. 24-25.

O registro individualizado de Donga não ficou sem reação. O *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 1917 publicou: “Do grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota:

“Será cantado domingo, na av. Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo Telefone*, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de *A Rua*, em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de *Rocceiro*:

“Pelo Telefone
A minha boa gente
Mandou me avisar
Que o bom arranjo
Era oferecido
Para se cantar

Ai, ai, ai
Leve a mão à consciência
Meu bem.
Ai, ai, ai
Mas por que tanta presença
Meu bem?

Ó que candura
De dizer nas rodas
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da Velha Ciata

que o Sinhô escreveu.

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso”⁹

Um último dado antes de mergulharmos nesse quiproquó: a nota com a versão crítica a Donga e Mauro de Almeida cita o **tango** *Pelo Telefone*. Donga se referia à canção como **samba**; outros, como Ismael Silva, classificam-na como **maxixe**. Vejamos essa conversa flagrada por Sérgio Cabral, em fins da década de 60, na SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), divulgada em seu *As escolas de samba - Quê, Quem, Como, Quando e Porquê*, reproduzida por Tinhorão e por Roberto Moura. Sérgio Cabral propôs a discussão sobre qual seria o “verdadeiro samba”

“*Donga*. Ué, samba é isso, há muito tempo:

(cantando) O Chefe da Polícia

Pelo telefone

Mandou me avisar

Que na Carioca

Tem uma roleta

Para se jogar

Ismael Silva. Isso é maxixe.

Donga. Então o que é samba?

Ismael: (cantando) Se você jurar

Que me tem amor

Eu posso me regenerar

⁹ In ALENCAR, Edigar de, Op. Cit., pp. 25-26. Segundo o autor, a nota foi fartamente divulgada, anos mais tarde, por Almirante, compositor, radialista e pesquisador da música brasileira.

Mas se é,
Para fingir, mulher,
a orgia assim não vou deixar
Donga. Isso não é samba, é marcha.”¹⁰

A discussão explícita uma polêmica antiga sobre os estilos de samba de duas regiões: o bairro do Estácio e as casas das baianas da Saúde. No bairro do Estácio, os instrumentos de percussão teriam primazia, enquanto que o samba saído da casa das baianas teria forte influência dos gêneros musicais definidos no século anterior e tocados com instrumentos de origem Européia, sobretudo o maxixe¹¹.

Sobre a versão original, que tem por tema o Chefe de Polícia, é preciso dizer que a transcrição da letra que temos parece incompleta, pois não há uma estrofe que corresponda à terceira parte musical. Analisemos a versão de que dispomos:

A primeira estrofe aborda diretamente o Chefe de Polícia. Podemos ver que seu humor se estrutura na inversão contida no fato de que o Chefe de Polícia - autoridade responsável pela manutenção da ordem pública e pela cassação das casas de jogo - estar comunicando o narrador que no Largo da Carioca há uma roleta para se jogar. Ao invés de coibir, de acordo com o seu papel, o Chefe passa a divulgar o jogo, contando, inclusive, com um moderno meio de comunicação - o telefone. Este instrumento, no texto, passa a representar a modernização das relações no ambiente urbano. Assim, o moderno ganha o

¹⁰ Cf. TINHORÃO, José Ramos; *História Social da Música Popular Brasileira*, p. 294, de onde foi feita a transcrição. Cf., também, MOURA, Roberto Op. Cit., p. 82.

¹¹ Cf. TINHORÃO, José Ramos, Op. Cit., caps. “maxixe” e “samba e marcha”. Cf. também, do mesmo autor, *História social da música popular*, partes III e IV.

estatuto de mediação pela qual as práticas corporativas e centradas na pessoa são reproduzidas.

Na segunda estrofe do texto, o narrador instaura uma interlocutora - a quem chama de maninha - e declara o que sustentava a inversão da primeira estrofe: o chefe gosta de roleta e, portanto, ninguém mais ficará forreta; ou seja ninguém mais sovivamente guardará seu dinheiro colocando-o em circulação no jogo. Se o significado de *forreta* que os dicionários¹² nos dão estão coerentes com o significado da palavra em 1916, o narrador está falando de uma ampla difusão do jogo por todos os grupos da sociedade, inclusive entre os endinheirados, após a sustentação do jogo pelo Chefe de Polícia. Com isso, mais que um ato de corrupção individual, trata-se de uma prática ilegal que conta com o respaldo de jogadores de diferentes estratos da sociedade.

Na terceira estrofe do texto, é mantido o tema da relação estreita entre o Chefe de Polícia e o jogo. A interlocução volta ao nível genérico, não especificado, e temos um desdobramento do que se disse nas duas estrofes anteriores: o Chefe de Polícia é um jogador de Bacará e de Pinguelim, o primeiro um jogo de cartas e o segundo um tipo de roleta popular. É irônica a qualificação do Chefe como um “bom menino pra se jogar de todo o jeito (...)”... Indica uma intimidade entre ele e as práticas ilegais de jogo além de mostrar um tratamento de afeição pessoal entre o narrador e ele no universo do jogo. Evidencia-se, aqui, que o “Eu” que fala, o faz de “dentro” do mundo no jogo, como um conhecedor desse universo que vai revelando aos que estão de “fora” o que sabe. Estes - situados no exterior -, portanto, são os interlocutores privilegiados da estrofe. É a eles que o Chefe, após as revelações, deixa o papel

¹² Foram consultados Caldas AULETE (1958); AURÉLIO e MICHAELIS. Todos indicaram o *forreta* como um sinônimo de *sovina*.

de autoridade representante do poder impessoal da lei e responsável pela coação do jogo ilegal e passa a ser um jogador inveterado, e mais que isso: “um bom menino”, alguém que construiu relações de intimidade no jogo e que lhe dá sustentação, possibilitando a existência do que deveria coibir.

Vale notar, ainda, que essa interlocução genérica com quem está de fora do universo do jogo tem no coro um reforço. Após cada um dos versos surge a interrupção do coro cantando “Sinhô, sinhô”. Essas sistemáticas irrupções dirigem-se ao interlocutor do narrador, mobilizam sua atenção para o que aos poucos vai se revelando. Com os cortes que o coro estabelece, os versos não chegam a concluir os raciocínios dos quais fazem parte, mas nutrem a expectativa do ouvinte sobre a conclusão da seqüência, o desfecho daquilo que ia sendo anunciado.

Vejamos como esse diálogo ente o coro e o cantor criam esse efeito de suspense e ênfase que apontamos:

Com o verso 1, “Chefe Aurelino”, há uma nomeação e não restam dúvidas sobre a identidade do principal sujeito do texto. Entra o coro e, de acordo com o que já se apresentou nas estrofes anteriores, é justo esperarmos por mais revelações... Ficamos na espera, e para nossa surpresa sabemos que ele é “bom menino”... Há uma ligeira inversão no sentido da expectativa que se criara. O afeto implicado na expressão é indiscutível, mas essa intimidade, mais que indicar uma inversão radical da crítica que vinha sendo construída, reforça a autoridade do narrador e seu papel superior em relação ao agora “bom menino”. É como se a autoridade do Chefe Aurelino lhe fosse retirada e como se ele não passasse, agora, de um domesticado, inofensivo e cortês “menino”.

Segue a estrofe e sabemos que ele só é bom menino “pra se jogar”, mas ficamos aguardando o complemento óbvio com a pergunta: “jogar o quê?”. A resposta ainda tardará um pouco, pois temos uma marca de ênfase: joga de “todo o jeito”. Após mais um coro e quando não restam mais dúvidas de que o chefe e o jogo estão mais ligados do que se podia supor, temos a tão esperada resposta: dois jogos populares. Poderia se encerrar aqui, a estrofe. Contudo, de novo vem o coro chamar a nossa atenção. Depois de mais que enfatizada e exemplificada a promiscuidade ente a lei e a ilegalidade, o verso final: “Tudo é assim”. Não é um fim gratuito; ao contrário, indica uma posição clara, vinda daqueles que estão situados no que a sociedade classificou como ilegal, de que todo o mundo da Lei é corrompido.

Um parêntese: não nos esqueçamos de que esta estrofe se baseia numa tema folclórico, segundo nos informou Edigar de Alencar. Sua estrutura com a voz do narrador e o coro foi preservada, mas ressignificada ao cantar as relações dadas na cidade. É ela que possibilita a expressão de uma visão de mundo sobre as relações que o grupo social de quem narra vive. Temos, com esse pequeno exemplo tirado de uma estrutura discursiva, o que se afirmou no início deste trabalho: a cultura tradicional é ressignificada nas relações modernas e serve de mediação, de compressão das novas relações e de estratégia de vida na nova realidade.

Voltando: a explicitação dos laços contraditórios atribuídos ao chefe Aurelino relativizam o olhar sobre as relações que ele representa e termina com um juízo sobre a realidade. Chefe Aurelino está aqui representando um **todo** - o estado, seu corpo de leis, e seus representantes. Este **todo**, maculado com o mundo da ilegalidade, é revelado por uma consciência popular de que as leis e

sua aplicabilidade não são universais, mas sim relativas àqueles que se situam nos postos de mando. Por gostar da jogatina, o Chefe de Polícia não só deixa de coibir esta prática como a divulga “pelo telefone”. São esses laços pessoais, dados ao nível da lealdade e do compromisso pessoal, que orientam os vínculos efetivos do Estado e da Lei com a sociedade.

É claro que tal revelação soaria como um desacato e não poderia ser gravada e divulgada abertamente. Não vamos nos esquecer de que estamos em uma época em que era preciso licença - autorização da polícia - para se poder fazer as festas da população negra e que havia uma relação de alteridade e de tensão entre a população negra e a sociedade carioca. Assim, a estratégia de Donga é divulgar uma letra que apenas por seu título aludia a um aspecto da polêmica do jogo e transformar radicalmente o conteúdo da canção, que passa a tematizar o próprio samba.

Vejamos a “versão oficial” de *Pelo telefone* mais detidamente: O símbolo da modernidade, o telefone, passa a divulgar um fato básico das festas, dos sambas: com a alegria não se questione para se brincar; ou seja, tendo a alegria, não se questione as possibilidades de se brincar, pois aquela é a principal condição da brincadeira “samba”.

Na metamorfose da canção passamos a ter uma espécie de receituário da folia. Na estrofe seguinte temos uma solicitação e um desafio. “É deixar mágoas para trás, oh, rapaz” é uma forma explicação do modo de se invocar a alegria e de suspender as mágoas, as frustrações cotidianas. A partir do envolvimento no samba, é feito o desafio: “fica triste se és capaz e verás”.

Temos até aqui três sujeitos no texto: o Chefe da folia, que, pelo telefone, manda avisar o narrador sobre características da festa. O narrador, o segundo personagem, fala com um terceiro, “o rapaz” citado na segunda estrofe. Este último parece ser o interlocutor privilegiado do narrador, parece ser aquele que não conhece a brincadeira a que se referem os experientes “Chefe da folia” e narrador.

Trata-se até aqui de quase que um receituário propagandístico no qual do universo das festas se fala com alguém de fora com a intenção de seduzi-lo a participar da folia. Sobretudo, destaca-se a superioridade de quem sabe construir um espaço social - o samba e o carnaval, veremos ao final - no qual se brinca e no qual a afirmação da alegria com a suspensão das mágoas são os principais móveis. Mais ainda: um espaço social no qual ficar triste é um verdadeiro desafio - formulação que parte da negação da alegria - ficar triste - e só a reforça e evidencia sua supremacia.

Da segunda para a terceira estrofe, temos um corte na narrativa, o que indica a fusão de fragmentos distintos que deviam ser cantados nas rodas de improviso. O narrador faz uma reprimenda a alguém que tira amores dos outros e depois faz feitiço. Falta-nos mais referências para que saibamos que tipo de feitiço se trata e a quem se endereçaria. Seria àquele que tem o amor roubado, como uma forma de destruição? Em todo caso sabemos que tal prática - roubar amores - é vista como ilícita, socialmente não aceita e até mesmo passível de punição: “tomara que tu apanhes”, tu que roubaste o amor. Observemos que se trata de um texto cuja significação é dependente de uma série de elementos de seu contexto imediato, o que indica que é produzido e dirigido a pessoas que partilham de uma mesma realidade cultural,

marcadamente de origem nas culturas africanas com a presença das feitiçarias e, dentre elas, o roubo de amores. A alteridade e o diálogo com o exterior foram suprimidos nesta passagem.

Na quarta estrofe voltamos ao tema inicial: o elogio do samba. “Se a rolinha se embarçou é que a avezinha nunca sambou; por que este samba de arrepiar põe perna bamba mas faz gozar”. Assim fica o texto sem as intervenções do coro. Mais uma vez, há o uso de um termo culturalmente delimitado, afinal a “rolinha” deve indicar algo da vida social e não sabemos o que é. O embaraço da rolinha acontece por ela ser inexperiente nas artes do samba, que põe a perna bamba. Contudo, aquele que sabe sambar tem a perna bamba mas também o gozo, a expressão e experimentação de intenso prazer que a folia proporciona. Conduzindo a um clímax, à satisfação e ao prazer, o samba parte da alegria e a potencializa; daí o desafio anterior: fica triste se és capaz! Com isso, também, o fragmento marca um sujeito específico: o sambista, aquele que sabe vivenciar a folia, que não se embarça como a rolinha.

A folia, como vimos, está estreitamente vinculada ao prazer sensual e sensível. Isso é importante de ser pontuado, pois estamos verificando como o universo social que promove as festas se auto-representa. Aos de “fora”, é com esse apelo da alegria que eles se dirigem. Vide o rapaz citado antes. Que ele não se embarace como a inexperiente rolinha, contudo!

“A rolinha nunca sambou” e “este samba é de arrepiar”. Temos duas ocorrências distintas para o termo **samba**. A primeira remete à dança e não à música. A segunda remete à música e, particularmente, à música que ouvimos: *Pelo telefone*. Tornar-se representante de uma forma de festejo e de um gênero nascente, nada mais apropriado a uma música que seria considerada “marco

zero” do moderno samba urbano... Trata-se, com essa dupla ocorrência, da passagem do termo que nomeia um modo de dançar para a definição de um gênero de produção musical. Nesta segunda acepção surge um discurso sobre o próprio gênero tomando a canção específica como uma representante dele: o samba é movido pelo princípio da alegria, é de arrepiar, põe a perna bamba mas faz gozar. Algumas características atribuídas ao nascente gênero: Ele fala ao corpo, à sensibilidade, mobiliza aquele que ouve para a dança, para a experimentação do prazer; chama ao movimento - põe a perna bamba - e conduz à experimentação do prazer - faz gozar.

Se no caso da versão sobre o Chefe de polícia o diálogo entre narrador e coro criava um suspense e uma expectativa sobre as contradições que iam sendo reveladas, na versão que chegou ao disco essa estrutura vai potencializando o que vai sendo afirmado. O sentido geral é de louvação das características do samba e as entradas do coro só realçam o movimento da música nesse sentido.

Da quinta à oitava estrofe, retomamos os mesmos temas musicais da primeira à quarta. É um recomeço dos temas que irão nos conduzir ao final da canção.

A quinta faz referência a dois camavalescos, o “Peru” e o “Morcego”. O primeiro é Mauro de Almeida, o “Peru dos pés frios”, jornalista e camavalesco, considerado co-autor, junto com Donga, da canção. O segundo é Norberto do Amaral Júnior. Ambos eram figuras centrais da agremiação camavalesca Clube do Democratas e figuras de destaque no carnaval carioca daqueles anos¹³. Nessa estrofe também parece haver um corte na narrativa. Saímos da temática

¹³ Cf. MOURA, Roberto. Op. Cit. p. 79.

“samba” e entramos no terreno das relações específicas entre aqueles que faziam o carnaval, incluindo aqui dois representantes das classes médias que freqüentavam as festas dos baianos. A linguagem parece cifrada, indicando que o “Peru” aconselha o narrador a evitar um mal entendido - “essa esquisitice de disse, não disse” - caso se encontrasse com o “Morcego”. Contudo, faltam maiores referências e a música parece ser endereçada aqui àqueles que partilhavam as mesmas relações, sendo seu sentido extremamente datado e contextualizado. Uma fala que se volta para o interior de um grupo definido.

A estrofe seguinte retoma o tema da louvação do samba e dos seus produtores. Afirmar que o samba - ou o carnaval - é a estátua do amor triunfal. Marca uma identidade, estabelece um princípio e afirma a sua superioridade como festejo, o que é realçado no verso seguinte: viva o nosso carnaval sem rival! Atente-se ao fato de que o referencial do pronome “nosso”, neste caso, não é o Brasil. Antes, o termo indica o grupo social que faz o samba. Isso se confirmará na última estrofe, mas antes há outro corte narrativo.

A penúltima estrofe retoma o tema do “roubo de amores”. Aquele fato aludido na primeira parte da canção é retomado aqui, mas sob uma referência geral. Não se trata de um caso isolado que merece ser punido com uma surra, mas uma prática generalizada - e igualmente condenável. Caso Deus castigasse quem tira amores dos outros, a terra ficaria vazia e o inferno habitado. A estrofe se assemelha à estrutura dos ditos populares, é cantada como uma verdade independente do contexto; enfim, uma Verdade. O uso de extremos, de um raciocínio que conduz ao absurdo, explicita a referência à generalização da competição amorosa que se constatava e se condenava.

A última estrofe conclui a temática central: o samba falando de si. Dirige-se àquele interlocutor de fora, chamando-o para fazer parte do cordão como folião. Depois de tudo que foi dito, há uma pergunta direta: “Queres ou não ir pro cordão? É ser folião de coração”. Chamar o coração à cena, só realça a referida marca passional do samba e do carnaval. Concluindo, a parte final da quarta estrofe, que afirma as características do samba e serve de conclusão à música: “Por que este samba de arrepiar põe perna bamba mas faz gozar”. Se nos lembrarmos do início da música, a conclusão fica mais forte. “Com alegria não se questione para se sambar”. A afirmação da primazia da alegria é acompanhada de uma mobilização do outro para o samba.

A música, tal como gravada por Baiano, é entrecortada por duas narrativas fundamentais. Uma que fala do próprio samba e afirma suas qualidades num diálogo com o universo social externo a ele. A outra, é interna ao universo dos sambistas, tanto nas duas “homenagens”, como nos casos de competição amorosa - tema que irá se constituir como uma vertente expressiva dos sambas, chegando mesmo a servir de base, anos à frente, a uma temática da música popular: a dor-de-cotovelo.

Nesta narrativa sobre o grupo social específico e para ele, vimos que o discurso chega a carecer de sentido para quem não tem os referenciais culturais daqueles que o elaboraram, o que o torna socialmente hermético. Com isso, verificamos uma oscilação entre uma narrativa que estabelece um diálogo com a alteridade e outra que se fecha no grupo de identidade. Esse pêndulo é revelador do momento histórico que o samba e os grupos que o produziam viviam: a passagem da circulação das músicas do nível comunitário - restrito às

festas das casas das Tias baianas, da festa da Penha, e das nascentes organizações populares de brincar o carnaval - para um nível geral, que não englobava grupos sociais que participavam diretamente da produção de sambas.

Em tempo: Não há contradição entre o que acabou de ser dito e o que se enfatizou tantas vezes neste trabalho: o caráter multicultural da produção do samba; o que está destacado, é a transformação do limite social da circulação das canções. Por mais que membros das classes médias - como o “Peru” e o “Morcego” - e mesmo representantes da nascente burguesia industrial e das elites agro-exportadoras estabelecem relações de troca cultural com as práticas culturais da população de origem africana, tal fato não era suficiente para generalizar a circulação dos sambas e teria efeitos mais restritos sobre a produção musical do que aqueles que o disco e o carnaval - e mais tarde o rádio - implicariam.

Pelo telefone, nesta versão, portanto, é uma canção inclusiva. Pretende chamar o outro para o universo do samba e do carnaval e instaurar a primazia da folia. Como vimos, não dilui a alteridade, mas chama à inclusão tendo o cordão carnavalesco e seus sambistas como aqueles que dominam o “carnaval sem rival”.

Mais uma vez chegamos àquela dicotomia que desde o início foi apontada: ao mesmo tempo que se mostra aberto ao outro, o universo cultural dos produtores de samba - neste caso a população afro-baiana do bairro da Saúde e aqueles que para ela se dirigiam - não deixa de marcar sua especificidade no contexto mais amplo da cidade que se modernizava. Neste caso, o telefone, símbolo da modernidade, serve de mediação para a afirmação das práticas culturais afro-baianas nas novas relações sociais.

Gravada e fazendo sucesso no carnaval de 1917, essa canção abre os caminhos para a legitimação do samba e das práticas sociais de seus produtores nas novas relações. No momento em que faz a passagem das referências culturais restritas ao interior do grupo para a cidade, começamos a ver a delimitação de um lugar social dos seus produtores expresso no texto cantado: surgem o cordão carnavalesco e os sambistas vendo as relações sociais que se desenrolam na cidade, interagindo com elas, mas não se integrando inteiramente. Este espaço se dá no limite, é fronteiro. O sambista - indissociado do cordão - irá se definir como aquele que se relaciona com as relações e contradições da modernização brasileira, mas não as aceita totalmente. Afirma um distanciamento relativo a partir do qual emite críticas e um discurso que afirma o princípio do prazer.

A análise comparativa das duas versões de *Pelo telefone*, nos permite cercar este lugar social que começava a se definir. Na versão sobre o Chefe de Polícia, o grupo que não detinha o poder político e social olhava o Estado e a Sociedade - o mundo da "ordem" - pelo ângulo da contradição apontada naquela instituição social com a qual tinha de se relacionar: a polícia. De fora do Estado e de seus postos centrais, acusava todo o universo que ele representava. A crítica, vimos, era possível a partir do conhecimento de causa que o narrador possuía - falava a partir da contravenção, do jogo ilegal. Mais que qualquer coisa, o que se fazia era desmascarar e desmoralizar o Chefe de Polícia e o que ele passava a significar. O discurso se generalizava até revelar um olhar sobre a modernização das relações sociais - elas mediavam e recolocavam o poder pessoal centrado no privilégio e no compromisso com a ordem privada. O ponto que potencializa a ironia é o decaimento do Chefe - posto impessoal,

centrado em um lugar superior na estrutura hierárquica do poder público - a um simples “bom menino”, lugar inferior e cordato nas relações do âmbito familiar, íntimo e privado. Sobretudo, o Chefe tinha relações de intimidade com o âmbito social do narrador, ele mesmo identificado com a razão de sua crítica. Esse narrador, portanto, não se define como um paladino da ordem e da legalidade - como se supõe ser o teor das críticas à polícia feitas em 1913 pelo jornal *A Noite* ao publicar artigos com títulos como “O cancro da jogatina” ou “Escândalos do jogo”¹⁴. Em *Pelo telefone* a jogatina não é vista como cancro nem como escândalo, mas tão somente como uma prática ilegal com a qual a Lei mantém estreitas relações.

Se nos lembrarmos da música atribuída a Pixinguinha analisada anteriormente, fixaremos uma relação presente nos sambas deste primeiro momento: o universo das festas era associado aos povos afro-baianos e suas práticas culturais e religiosas, sendo que entre este universo e o seu entorno social - a cidade e o Estado, neste momento - havia uma relação de estranhamento e de alteridade. Relacionando estes aspectos dos discursos com os dados etnográficos colhidos, vemos que tal alteridade não impedia diversos movimentos de entrecruzamento, de relacionamento e de contatos pessoais com o “outro”. Contudo, se a população negra e baiana ia - por meio de uma série de relações e trocas com pessoas oriundas de outros grupos sócio-culturais - aparecendo no cenário público da cidade e da nação preservando um estranhamento, o universo citadino e ligado ao Estado ia se voltando também a estas populações. Tal ida do socialmente legitimado e valorizado ao socialmente desvalorizado e em processo de legitimação não é visto como “natural”, mas

¹⁴ Cf a tantas vezes citada p. 78 de Roberto MOURA.

como mácula ou, ao menos, como um dado excêntrico da biografia de seus sujeitos.

Assim, do Chefe de polícia passamos ao Chefe da folia; da roleta para se jogar passamos à alegria para se brincar. De um olhar sobre o Estado e as Leis vindo daqueles que não detinham seus instrumentos de aplicação, mas sofriam suas ações passamos à afirmação e à autopromoção de uma identidade cultural. Na “versão oficial”, digamos assim, a alteridade é deslocada para autopromoção dos grupos que fazem samba dirigindo-se ao público externo, ao conjunto da sociedade. Este discurso se relaciona com seu exterior não mais para desmascará-lo; agora, trata-se de se afirmar a sua prerrogativa na realização cultural do samba e do carnaval. Convida-se o outro para experimentar a vivência do prazer, primazia do grupo cultural do narrador.

Nesta segunda versão, assim, começa a se delinear a injunção possível que as práticas culturais ainda reprimidas teriam com a sociedade nacional. A inclusão do outro na folia é a tônica, sendo que ele deve dar vazão a algo que é reprimido no cotidiano e é fonte de mágoas - o prazer.

O lugar liminar dos narradores permitirá a exaltação do prazer em contraponto à repressão e insatisfação do desempenho e da formalidade. Sobretudo, seu discurso não perderá as oportunidades de rir e tornar risíveis aqueles que vivem e estruturam a cotidianidade que não satisfaz as necessidades de expressão das potencialidades humanas que ela mesma historicamente cria.

Neste ponto as duas versões se irmanam e se revelam coerentes, pois se uma mostra que o mundo legal e socialmente legítimo tem suas contradições, a outra convida esse mundo a brincar sem culpa, a afirmar o princípio do prazer.

Temos então que a injunção entre os dois universos sociais que *Pelo telefone* desvenda torna claro e explicitado o móvel central que permitiu ao samba ampliar seu espaço social de circulação: ele aponta uma contradição no movimento da sociedade e possibilita um meio de lidar com ela. Para tanto, constituirá um sujeito capaz de fazer a mediação entre o mundo que se classificava como da ordem e legal e aquele que se vinculava como da desordem e ilegal: o malandro, o bamba, o sambista. Junto deste sujeito, definirá os contextos culturais a partir dos quais ele pode cantar: as rodas de samba e o carnaval.

Por enquanto, salientemos apenas esse nexos necessário que se estabelecia entre o samba - fundamentalmente, as relações que ele cantava - e a sociedade. Mais tarde, de posse de canções que nos revelam melhor sua visão de mundo, analisemos melhor o já falado caráter conservador de sua crítica.

Contudo, a generalização da voz do sambista e seu grupo social pela cidade implicou, como vimos, a assunção da autoria individual em detrimento da autoria coletiva. O grupo reagiu. Analisemos, pois a reação.

Em primeiro lugar, há que se destacar o foro do debate: a imprensa, o nível público e não as relações relativamente fechadas que tinham vez na casa das baianas e nos meios dos músicos. Assumiram o sucesso da canção e no ambiente no qual ela passou a circular instauraram um debate.

Primeiro há um texto no qual os “verdadeiros” autores são nomeados, todos os nomes antecedidos por elogiosas adjetivações (“maestro”; “nossa velha amiguinha”; “inesquecível bom”; “bom e querido”). Destacam-se nessas qualificações, tanto os laços de afeto e de intimidade, quanto o elogio às

qualidades artísticas dos nomes citados. Estavam, assim, legitimando-se naquele lugar que ia se definindo, o dos “bambas”; ao mesmo tempo reforçavam os laços que estruturavam as relações entre eles, laços de afetividade, intimidade, próprios do âmbito privado.

O “verdadeiro” *Pelo telefone* seria *O roceiro*. Com isso revelavam a renomeação feita por Donga e negavam sua autoria individual retomando o grupo como a instância autoral, como o “Eu” que narra. É explícito que nessa paródia a coletividade vê e julga a individuação do compositor, reagindo e repreendendo-a.

À música! Estruturado em quatro versos, seguindo os quatro temas musicais, o texto mantém a unidade temática e fala sobre o processo de produção e divulgação do original. A referência à versão de sucesso, como nas paródias, é feita pela manutenção da música e de pequenas citações na letra.

Diz o narrador na primeira estrofe: a **minha boa gente** avisou pelo telefone que o **meu** bom arranjo **era** oferecido para se cantar. Os primeiros negritos são claros, indicam um narrador que fala na primeira pessoa do singular; contudo, a essa unidade não corresponde um compositor individual, mas a um grupo social. O singular nesse caso transforma-se em recurso de ênfase pois é um “nós” quem está falando em uníssono, o que lhe garante identificar o “Eu” do narrador com uma única voz de todos. O verbo conjugado no passado também é revelador; indica um tempo anterior ao da canção no qual o sucesso referido foi um tema coletivo oferecido para se cantar. Aqueles que compunham, a “boa gente”, tinham no arranjo a possibilidade de cantar, dar existência às rodas de samba. Mas quem é avisado, quem é o interlocutor do narrador aqui? São todos aqueles que imaginam ser Donga o único autor de *Pelo telefone*.

Na segunda estrofe, diante de todos os que foram mobilizados na primeira estrofe, falam a Donga, o “meu bem”. Pedem que ponha a mão na consciência, isto é, que reconheça a apropriação privada da obra coletiva... Terminam com uma ironia: “pra que tanta presença, meu bem?”. Criticam em Donga seu desejo de ser visto individualmente, de se fazer presente, de se destacar isoladamente como **um** sambista. A voz coletiva critica a voz individual e sua “sede de nomeada”, como precisamente disse Brás Cubas, o “defunto autor” criado por Machado de Assis... Donga é acusado de ter sido movido pelo desejo de conquistar prestígio individual em sua busca para se afirmar como um músico profissional.

Assim, prossegue a terceira estrofe, soa digno de riso ele dizer “nas rodas” que é dele o arranjo. Eis que vemos um novo sujeito: as rodas. Rodas de sambistas, agrupamentos que criam, no espaço público, um ambiente amistoso e íntimo e no qual os “nomes” são construídos. O narrador, aqui, sabe do que foi dito nessas rodas, e delas lança para o público amplo o intuito de Donga: “amor da glória”, como também disse Brás Cubas. A estratégia para negar a autoria de Donga é ironizá-lo, fazê-lo descer da posição de “autor” para a de plagiário, de quem se apropria “sem compromisso” e “sem consciência” da produção dos pares. Neste caso, chamá-lo de “meu bem” não tem o intuito de afirmar o afeto que o termo indica; o que fazem é preservar a relação de proximidade e intimidade que “meu bem” manifesta para dar autoridade à voz que pretende desmoralizá-lo. A passagem do universo relativamente restrito das rodas de samba para a divulgação pública, no caso que analisamos, ao invés de afirmação de prestígio pessoal por meio das habilidades cantadas é associada a uma apropriação indébita, com um falso “nome”, portanto.

Roberto Schwarz, em “Complexo, moderno, nacional e negativo” analisa como Machado de Assis foi um hábil revelador da sociedade brasileira ao apontar, no movimento formal de sua narrativa, os passos que iam das relações mais universais às locais, que, caricatas, diminuía aquelas. Brás Cubas tornou público, em vida, dois desejos ao criar o emplasto: um generoso, aliviar as dores da melancólica existência; outro egoísta, fazer fortuna. Contudo, a inversão tradicional do romance realista - ver o lucro por trás das ações desinteressadas e benevolentes - é, ela mesma, invertida pois filantropia e lucro são partes da mesma face da moeda. A outra face só foi revelada pelo “defunto autor”; o desejo de ver seu nome escrito em letras garrafais, a “sede de nomeada. Digamos - amor da glória”¹⁵. Assim, o que Machado de Assis desnuda - diz Schwarz - é que o individualismo burguês que ia se formando entre nós no século XIX tendo como contraponto estruturante da realidade o desejo de afirmação da pessoa social, dos laços íntimos e privados¹⁶.

Assim, num movimento próximo ao do romancista, os autores da versão que analisamos observam que o desejo de Donga se individualizar, integrar o mercado musical e fazer da música uma fonte de renda, poderia ser reduzido a um desejo anterior: o prestígio. Donga representa, então, um movimento que parte dos grupos sociais e das pessoas a eles ligadas para a individualização; o que se aponta é que essa afirmação do indivíduo tem como contraponto um culto à pessoa e seus dotes peculiares, não impessoais.

¹⁵ Cf o fragmentos do cap. II das *Memórias póstumas de Brás Cubas* transcrito às pp. 116 e 117 de SCHWARZ (1987, 1989)

¹⁶ DA MATTA, Roberto vê na dualidade entre a ordem que instaura o indivíduo e na que preserva a pessoa e na coexistência contraditória entre suas éticas - hierarquia e igualdade - o dilema brasileiro. Cf os artigos que compõe *Carnavais, Malandros e Heróis*.

Ao fim, os críticos de Donga chegam ao extremo da repreensão, querem que ele apanhe para que não torne a escrever o que é dos outros sem olhar o compromisso. Veja-se que a escrita se contrapõe à oralidade na passagem da canção ao disco e à partitura, ao mercado. Os meios de registro e de documentação representam mediação fundamental para a afirmação social de autores individuais, o que não passava despercebido pelos sambistas.

Esta terceira versão nos esclarece os dilemas que a generalização dos consumidores de samba implicavam, tal como percebidos por seus produtores. Autoria individual vs. autoria coletiva; temas com significação interna ao grupo de sambistas vs. temas com significação geral; críticas diretas a membros do poder público vs. críticas ao processo social; valorização social do samba e seus espaços de produção vs. individuação dos autores e das produções; transmissão oral vs. registro escrito.

Nestes anos de 1916 esses conflitos não tinham tomado ainda a repercussão social que se veria, por exemplo, na década de 30, com a consolidação do rádio e do disco como os principais meios de divulgação da música popular. Por enquanto, o disco ainda tinha sua inserção social restrita às poucas famílias com recursos financeiros para adquirir o fonógrafo e os fonogramas e a radiodifusão ainda estava no estágio das precárias experiências dos pioneiros. A partitura, o teatro, a festa da Penha e o repertório das bandas eram os principais meios de divulgação das canções para um público geral mas restrito à cidade.

Contudo, o que podemos depreender de *Pelo telefone* e sua história controversa é a gênese de um processo histórico. Estamos vendo contradições e tendências que, com a expansão das novas relações sociais, se intensificariam.

Por vezes, a passagem do samba do nível comunitário para o nacional por meio do disco e do rádio é vista como um processo de perda de identidade e de massificação¹⁷. Com isso, teríamos um antes e um depois; um autêntico e um inautêntico; o valor de uso e o valor de troca. O que podemos depreender da análise que se seguiu é que esse processo não é mecânico e, como já foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, as estruturas culturais não são reflexos das econômicas. Aquelas, assim como estas, são estruturas contraditórias, que criam em si mesmas potencialidades e necessidades não realizadas historicamente que, ao ganharem uma forma social, transformam aquela estrutura na qual se desenvolveram.

Em consonância com essas teses, vimos que se *Pelo telefone* deixou de fazer as críticas explícitas ao Chefe de Polícia ao ganhar o disco, continuou a fazê-la na transmissão oral e nas ruas. Mais ainda, na versão registrada na Biblioteca Nacional e gravada na Casa Edison, fundou um lugar social de onde o sambista falava da sociedade e para ela. Um lugar do qual um ponto de vista que apontava para contradições de seu movimento geral poderia ser enunciado. Esse ponto de vista não deve ser visto como uma vitória dos oprimidos sobre os opressores ou mesmo ser positivado acriticamente. Deveremos analisá-lo mais de perto e não deixar de reconhecer que repõe os fundamentos do que rechaça, como tantas vezes já apontamos.

Ainda tomando esse período de fins da década de 1910 e início da década de 1920, vejamos outra canção que fez sucesso.

¹⁷ Isso não é privilégio das Ciências Sociais institucionalizadas. Já na década de 30, o cronista carnavalesco Vagalume, em seu *Na roda do samba* defendia tais teses.

Em 1918, destacou-se no carnaval do Rio de Janeiro o samba de Sinhô *Quem são eles?*.

Carioca, José Barbosa da Silva nasceu em 1888 filho do decorador e pintor de paredes Ernesto Barbosa da Silva e de Graciliana Silva. Desde a infância recebeu o apelido de Sinhô.

Por influência de seu pai, começou a estudar flauta, sem sucesso. Passou pelo cavaquinho e o violão até fixar-se no piano, instrumento que passou a estudar e com o qual se notabilizou como compositor popular.

Sinhô foi criado na Rua Senador Pompeu, onde moravam muitas das Tias Baianas, que eram verdadeiras mediadoras culturais para a população negra vinda da Bahia para o Rio. Daí ter conhecido e freqüentado as festas de candomblé e de samba.

Desde o início da década de 1910 Sinhô tornara-se músico conhecido nas Sociedades Carnavalescas, agremiações por meio das quais a nascente classe média organizava seus festejos carnavalescos¹⁸. Ao mesmo tempo em que tocava em diferentes Sociedades, Sinhô tocava durante o dia na Casa Beethoven.

Assim, sua origem é diferente da dos baianos; desde cedo se profissionalizou como músico. Era como músico que freqüentava as festas promovidas pelas tias baianas e não como descendente dos afro-baianos.

Como vimos, Sinhô foi um dos músicos envolvidos na polêmica de *Pelo telefone*. Seu nome foi citado como arranjador no comunicado publicado no

¹⁸ Desde meados de século XIX, as “famílias” passaram a organizar clubes carnavalescos e os desfiles com carros alegóricos. Cf TINHORÃO, José Ramos *Pequena história da música popular*, p. 113.

Jornal do Brasil. Antes disso, havia composto músicas que ficaram limitadas aos salões dos clubes carnavalescos e não chegaram ao público mais amplo.

Já distanciado do grupo de Tia Ciata - ao que parece como desdobramento das polêmicas que envolveram a composição que Donga registrou em seu nome -, ele compõe para o carnaval de 1918 *Quem são eles?*, seu primeiro sucesso. O nome da composição vinha de um grupo carnavalesco filiado à sociedade Clube dos Fenianos. O êxito da composição correu o Brasil, tanto pela partitura editada pela Casa Beethoven, pelo disco da Casa Édison, como trilha do filme musicado *Carnaval cantado*, de 1918¹⁹.

A letra da canção fazia referências nada elogiosas à Bahia, o que foi motivo para que mais uma polêmica se instaurasse em torno do nascente samba. Vejamos a letra da canção de Sinhô²⁰:

A Bahia é boa terra
Ela lá e eu aqui, Yayá
Ai, ai, ai
Não era assim que meu bem chorava

Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou roubar

Carreiro olha a canga do boi
Carreiro olha canga do boi
Toma cuidado que o luar se foi
Ai que o luar se foi

¹⁹ Cf. ALENCAR, op. cit. p. 31.

²⁰ Possui duas versão da letra, uma consta da biografia de Sinhô escrita por Edigar de Alencar e outra do encarte do *Collector's Notícias* ano VI, n.º 28. Optei por esta última por se fiar na gravação de Baiano para a Casa Édison, Rio de Janeiro.

Ai que o luar se foi

O Castelo é coisa à toa
Entretanto isso não tira - Yayá
Ai, ai, ai
É lá que a brisa respira

Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou roubar

Quem são eles?
Quem são eles?
Diga lá e não se avexe - Yayá
Ai, ai, ai
São peixinhos de escabeche

Não precisa pedir que eu vou dar
O resto do caso pra que cantar

O melhor do luar se foi
O melhor do luar se foi
Entre menina que aqui estão de horror
Ai, que aqui estão de horror
Ai, que aqui estão de horror

Mais uma vez vemos duas narrativas se entrecruzando num único texto: uma que se dirige aos baianos e outra à “menina” citada na última estrofe. O narrador é único e mantém-se, assim como sua menina, com uma pessoa singular em contraste com a Bahia, posta como um grupo. A narrativa revelará,

ao criar personagens individuais, dramas também pessoais, o que será um fator importante para a identificação do público com a canção.

É característica dessa canção versos pontuais que não explicitam suas relações com os demais. A nós, cerca de oitenta anos depois de que foi composta, nos parece que faz referências a aspectos das relações sociais do momento de sua composição. Seriam estes aspectos dados em seu contexto - e não no texto - que completariam o sentido global do que é cantado.

No primeiro verso, salta aos olhos a provocação nada indireta: a Bahia é boa terra, ela lá e eu aqui... O narrador parece querer se distanciar dos baianos deixando o que a terra deles tem de bom para eles, apenas. Na música, contudo, sua interlocutora é especificada ao fim do segundo verso com um termo carinhoso dirigido a uma mulher: Yayá.

Após uma afirmação - “A Bahia é boa terra” -, o sentido da estrofe é invertido - “ela lá e eu aqui” - explicitando seu desejo de rompimento com o que de bom possa sair da Bahia. Como são construídos, esses versos que abrem o texto indicam uma resposta à mulher, que parece querer preservar vínculos com a “boa terra”.

Assim, a resposta à Yayá apresenta uma dupla interlocução: no plano ficcional, com a Yayá, sendo a Bahia uma mediação para o narrador desenvolver a temática amorosa; no plano das relações cotidianas, com os baianos, sendo a Yayá uma mediação para que o narrador evidencie seu rompimento com eles.

Após sublinhar a separação, a temática amorosa tem prosseguimento como os versos “Ai, ai, ai / não era assim que meu bem chorava”. Falta a explicitação de um aspecto fundamental para sabermos a razão desse choro: “assim” como?

Entretanto, se considerarmos os versos anteriores como uma resposta, podemos nos aproximar do sentido destes. Marcada a posição do narrador, ele faz uma lamentação (ai, ai, ai) e remete “seu bem” a um tempo passado no qual seu choro foi diferente. Se tomarmos só esta estrofe, parece que a razão das lágrimas de Yayá seria o desejo do narrador se manter afastado das coisas da “boa terra”.

A estrofe seguinte, contudo, irá apresentar um complicador a essa hipótese. Guardemos, por enquanto, que a temática amorosa, aqui, é a temática de um conflito, uma crise, no relacionamento amoroso. O narrador e “seu bem” parecem ter desejos e posicionamentos diferentes. A voz que narra é a do homem, que tentará persuadir a mulher.

O complicador ao qual se fez referência é o dinheiro. A segunda estrofe é composta de dois versos apenas. Novamente, estruturada como uma resposta do homem à mulher. Após seu pedido implícito por dinheiro, ele afirma: “não precisa pedir que eu vou dar”, marcando um lugar, associado ao papel social dos homens, de antecipação à carestia financeira. Um lugar falho, posto que o pedido foi feito e que se trata de uma resposta... Mas como ele conseguirá os recursos que promete? O verso seguinte é esclarecedor: “Dinheiro não tenho mas vou roubar”. O trabalho nem é aventado como de meio possível de resolver o problema. É o roubo que surge como solução.

Não podemos deixar de salientar que é à mulher que o dinheiro surge como preocupação; o homem responde a ela. Veremos que, no imaginário da música popular, à mulher será associado o apego ao dinheiro e ao homem o desapego. Este, porém, terá de prover a mulher e a família com recursos financeiros e terá

de dar respostas à mulher sobre o meio de apropriação dos recursos - materiais e simbólicos - criados pela sociedade²¹.

Em um momento no qual as relações capitalistas industriais e urbanas se desenvolviam, definindo o trabalho assalariado e sua remuneração como mediadores para a vida social, o narrador define seu lugar nas novas relações. Nega o papel de operário mas não pode negar o dinheiro e o mercado como mediadores centrais da vida urbana. Desprovido dos meios de garantir a existência e recusando o caminho que a ordem social prevê, o narrador tem de definir um outro modo de vida, marginal.

Contudo, essa opção de recusa das relações sociais capitalistas tem de se ver com elas; não pode simplesmente desprezá-las. O malandro, confundido aqui com a figura do ladrão, mantém-se relacionado como o universo do trabalho. Sua postura é de se apropriar dos frutos - materiais e simbólicos - do trabalho social sem ter de produzi-los. Eis porque o malandro e o ladrão são dependentes da ordem social: necessitam dela para a reprodução de sua existência. Assim, se o trabalho regular não é um valor, outros aspectos da existência deverão ter primazia em sua visão de mundo. É o que veremos nas estrofes seguintes.

Na terceira estrofe, a fala do narrador deixa de se dirigir diretamente à sua amada e se volta a um trabalhador específico: o “carreiro”, condutor de carros puxados por bois. Os dois primeiros versos repetem um mesmo imperativo: “carreiro, olha a canga do boi”. Chama a atenção do trabalhador para os

²¹ Cf o artigo de OLIVEN, Ruben George; *O vil metal: o dinheiro na música popular brasileira*. O autor faz um bom levantamento de como o dinheiro e as relações que o cercam são significados na produção musical nacional, desde as primeiras décadas do século até, aproximadamente, a década de 1970. Pretendendo tomar o “vil metal” como objeto de sua análise, o autor acaba por fazer uma análise de como os papéis masculinos e femininos eram definidos.

instrumentos de seu ofício: a canga, peça de madeira que liga o boi ao carro. Em seguida, vem um alerta ao trabalhador: “toma cuidado que o luar já se foi/ai, que o luar já se foi/ ai, que o luar já se foi”. Enquanto sua vida se orienta para o trabalho, o luar vai passando, se acabando... E reitera duas vezes mais a passagem do luar enquanto ele fica atento ao boi e à canga.

Não é preciso dizer muito sobre o que o luar significa na canção popular brasileira. Ele é o cenário das festas que varam a noite, evoca o sonho, a dimensão lúdica e o princípio de prazer na existência humana. A visão de mundo do narrador se monta sobre uma dicotomia, com o trabalho de um lado e o luar de outro. Ligadas ao trabalho, estão as atividades humanas presas às mediações, ao autocontrole, à instrumentalidade, à técnica, ao desempenho e à produção; ligados ao luar, as atividades humanas que são fins em si mesmas: a liberdade, a fruição, o prazer, a apropriação.

Mais do que explicada, agora, a recusa do narrador ao trabalho assalariado. Este é visto como atividade alheada da apropriação, da fruição e do prazer; é mediação sem finalidade em si mesma, mas tão somente numa recompensa externa: o pagamento em dinheiro. Se o custo do salário é uma existência apartada do luar e tudo o que ele evoca - uma realidade possível mas fugidia - a opção feita é pela afirmação de uma vida pautada nas atividades que tem seu fim em si mesmas e no roubo como meio de arrecadação de dinheiro.

Atentemos ao conflito que está se dando no papel masculino; opõem-se a necessidade de prover e de possuir dinheiro e a recusa ao trabalho regular. A este conflito darão respostas a figura do malandro e os seus “expedientes”.

Vimos uma dicotomia fundamental que estrutura, tanto a realidade social do modo de produção capitalista da vida e da cultura, como a visão de mundo e a

existência daquele que a critica, o malandro. Produção e apropriação aparecem divorciadas e mediadas pelo mercado e pelo dinheiro²². O malandro constata o divórcio, mas não o nega; o sustenta. Sua opção é pela apropriação sem produção. Está sempre orientado ao mundo produtivo, sem nele se engajar.

Como repõe a dicotomia fundamental da estrutura social, sua prática é conservadora e sua recusa crítica limitada. Vê as insuficiências e contradições que a realidade social cria e reproduz em seu interior e acaba por criar bens culturais que servem, àqueles que vivem no mundo do trabalho, de mediadores para inversões temporárias das relações cotidianas²³.

Em *Pelo telefone*, o carnaval, o samba e a folia eram oferecidas como experiências dionisíacas àqueles que viviam o mundo da regularidade cotidiana. Se para o grupo social que produzia a música popular, as práticas e representações crítico-conservadoras surgiam como estratégia de compreensão e de relação com as relações sociais do Brasil que se modernizava, para aqueles que se situavam no interior destas relações o processo de generalização do

²² A separação entre produção e apropriação é um dos temas clássicos das ciências sociais. Foi tematizada primordialmente sob inspiração da obra de Marx, dos *Manuscritos Econômico-filosóficos* a *O Capital*. Não se limita a esta tradição, contudo. Surge também sob a forma contradição entre trabalho coletivo e apropriação privada, como a falha de reciprocidade entre o dar-se para a totalidade social e dela receber as possibilidades de existência nas melancólicas constatações de Marcel Mauss sobre seu tempo no *Ensaio sobre a dádiva*. O trabalho como atividade presa à mediações, tecnicizada e alheada da apropriação é também o tema das também melancólicas e desencantadas constatações finais de Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Mais ainda: esse divórcio próprio das relações de venda da capacidade produtiva estrutura dois conceitos interessantes mas dicotômicos: o princípio de prazer e o princípio de realidade. Estes dois conceitos estruturam a rica e saborosa análise, por exemplo, que Adélia Bezerra de Meneses faz em *Desenho Mágico: poética e política em Chico Buarque*.

²³ Roberto Da Matta, em *Carnavais, Malandros e Heróis* dedica-se a analisar o carnaval como um rito de inversão da ordem hierarquizada do cotidiano. Esse ritual central da cultura brasileira, recria uma ordem igualitária e comunal, com inversões simbólicas de papéis sociais. Contudo, como dizia o compositor, “pra tudo se acabar na quarta-feira”.

samba como música nacional ia criando uma mediação capaz de fazê-los lidar com as próprias insatisfações nascidas no dia-a-dia.

Outras composições nos ajudarão a ir construindo melhor essa análise, que já vai se articulando com a música anterior. Continuemos com as estrofes finais de Sinhô.

A quinta estrofe, faz referência ao “Castelo”. Ao que tudo indica, trata-se do morro do Castelo, situado na região central da cidade e que contava com quase 500 edifícios contabilizados quando começaram as obras de sua demolição, em 1921²⁴. A música diz que “o Castelo é coisa a toa/ entretanto isso não tira, Yayá/ ai, ai, ai/ é lá que a que a brisa respira”. Mais uma vez, falta no texto um desenvolvimento narrativo dos temas cantados, o que faz supor que há nos versos referências sobre aspectos e acontecimentos da vida carioca da época que faziam sentido a quem vivia aqueles anos. Como em algumas passagens de *Pelo telefone*, o texto soa hermético a quem está de fora do contexto imediato de produção da canção. Certamente, os elementos lingüísticos que expõe ou descrevem estes aspectos do contexto de produção deverão passar a ganhar presença mais forte nas letras à medida que o público consumidor for se ampliando para além do universo de vivência dos compositores.

Do que podemos depreender desta passagem, vemos que é retomado o diálogo com Yayá e o narrador tenta minimizar qualquer problema que possivelmente tenha ocorrido no Castelo, destacando que lá é onde a brisa respira, numa alusão ao bem estar que aquele núcleo habitacional da cidade proporcionava a eles.

²⁴ Informação retirada de TINHORÃO, José Ramos; *Música Popular: um tema em debate*. Para localizar o morro do Castelo na geografia da cidade, Cf. o mapa da Revolta da Vacina no apêndice “visões da época” em *Os Bestializados*, de José Murilo de Carvalho.

A métrica da estrofe anterior é muito próxima à primeira, o que indica a retomada do primeiro tema musical da canção. Em seguida, ressurgem o tema do dinheiro, que acaba por se constituir num refrão cantado logo após o tema musical da primeira e da quarta estrofes do texto.

Logo após recolocar seu lugar na estrutura social, há os versos que fazem referência ao clube carnavalesco que dá nome à canção. Contudo, neste contexto, há a sugestão de uma volta à polêmica com os baianos, inclusive com o uso do verbo *avexe*, da variante baiana do português falado no Brasil. À resposta, o narrador responde: “são peixinhos de escabeche”, o que parece ter o significado “pessoas inofensivas”.

Antes de concluir a música, o tema musical sobre o pedido de dinheiro é retomado, mas com uma mudança na letra. A primeira continua igual: o narrador diz à sua interlocutora que não é preciso pedir, pois ele vai dar. E encerra sua resposta com um conclusivo “o resto do caso pra que cantar”. Partindo do princípio que esta terceira ocorrência do tema musical mantém a significação geral das outras duas - a reclamação da mulher por dinheiro e o lugar do homem como antecipador falho -, podemos inferir que ele quer ver por encerradas as queixas, daí o pedido pra que deixe de cantar o resto do caso, já sabido por ele.

Como diz Oliven em seu artigo sobre a o tema do dinheiro na música popular brasileira, à mulher é associado o papel de quem se preocupa e reclama pelos recursos para a subsistência. Ao homem, cabe o papel de despreocupado mas também o de provedor de recursos financeiros.

Concluindo a canção, o homem diz a ela que o melhor do luar já se foi e pede para que ela entre, “pois aqui já estão de horror”. Mais uma vez falta no

texto a referência empírica do “aqui” que é cantado como se o ouvinte soubesse de qual ambiente se fala.

O início da canção afirmando que o melhor do luar já se passou nos remete à estrofe em que fala do trabalhador em oposição ao luar. Nos parece que ele se refere à mulher e sua queixa da falta de dinheiro num tom de que enquanto discutem o luar passa. Mais uma vez a recusa ao trabalho e ao dinheiro dá vez à afirmação da festa como atividade prazerosa e com fim em si. Após essa cena - ao fim do melhor do luar - ele busca resguardar a mulher de um “horror” que vêm no momento em que dizem. O que é esse horror também não sabemos, mas a referência ao espaço privado - da casa - como proteção e ao espaço público - da rua, após o luar - como risco é clara.

Casa e Rua, como Da Matta²⁵ afirma, são duas importantes categorias da cultura brasileira. Há neste fragmento a noção de que enquanto há o melhor do luar há um ambiente intermediário entre público e privado, com o segundo recriando no primeiro um ambiente de intimidade no qual a festa é possível. Assim, a recriação das relações privadas no espaço público aparecem com meio de sobrevivência neste espaço.

Do que vimos dos dados da história dessa canção, ela nasceu e circulou, primordialmente, no carnaval de uma agremiação da classe média urbana e não dos grupos sociais aos quais o narrador pertencia. Seu sucesso posterior indica, também, essa circulação da música por esse público amplo e ligado aos setores desenvolvidos e potencializados pela expansão do capital industrial.

²⁵ Cf Da Matta, Op. cit.

A referência aos baianos não passaria em branco. Donga, filho da baiana Tia Amélia, uma das baianas promotoras de sambas e candomblés da Saúde, responderia com o samba *Fica calmo que aparece*. Hilário Jovino, pernambucano nascido no terceiro quarto do século XIX, levado ainda criança para a Salvador, migrado para o Rio de Janeiro na década de 1870 e figura proeminente no carnaval e na comunidade afro-baiana da Capital, também respondeu a Sinhô com *Não és tão falado assim*.

Mas foram os irmãos Pixinguinha e China que compuseram a resposta de maior sucesso, o samba *Já te digo*, que faria sucesso no carnaval de 1919. Vejamos sua letra²⁶:

“Um sou eu
 E o outro eu não sei quem é
 Ele sofreu
 Para usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem é ele?
 Mas eu lhes digo
 Ele é um cabra feio
 E fala sem receio
 E sem medo do perigo

Ele é alto, magro e feio
 E desdentado

²⁶ Não disponho da gravação feita pelo Baiano, para a Casa Edison, mas no já citado encarte do *Collector's Notícias* há uma transcrição dessa versão. É a que tomo por referência. Consultei também a que consta da biografia de Sinhô feita por Edigar de Alencar mais duas gravações: com o conjunto Oito Batutas, em 1922 e com o conjunto Velha Guarda, em 1950. Da gravação de 22 não constam as duas últimas estrofes que se atribui à gravação de 19. Em todas as versões, com a exceção da transcrição da *Collector's*, há “já tá avacalhado NO Rio de Janeiro” e não “DO Rio Janeiro”, como se vê no encarte. Optei pela por NO Rio de Janeiro, tanto por ser o que registraram os autores três anos depois de seu sucesso, quanto porque é o termo que melhor indica onde estaria avacalhado o sujeito retratado.

Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado
Cá no Rio de Janeiro

No tempo em que tocava flauta
Que desespero
Hoje ele anda janota
Às custas dos trouxas
Cá do Rio de Janeiro

Nesta bela brincadeira
Ninguém se meta
Que este samba com certeza
Desta bela pagodeira
É decerto dos Baetas”

Já no título se faz referência à pergunta de Sinhô: quem são eles? *Se Já te digo* indica um tempo futuro, é só começarmos a música e vem a resposta. O narrador diz que um é ele, assumindo-se como alvo provocado; o outro ele diz não saber quem é, mas já faz referência a alguém que sofreu para usar colarinho em pé.

Aqueles que conheciam Sinhô, sabiam de sua vaidade tanto no que dizia respeito às suas qualidades musicais como à sua apresentação pessoal. E é justamente a vaidade dele que é duramente atacada aqui. Primeiro ridicularizando os seus trajes elegantes segundo a moda da época ao afirmar que usava, mas sofrera muito até conseguir. Era o desejo de se apresentar de acordo com os símbolos de prestígio da época, mostrando-se como um igual, que era atacado.

Se o ouvinte ainda não sabia de quem se falava, a segunda estrofe dará mais dicas: “Ele é um cabra muito feio e fala sem receio e sem medo do perigo”. O tom acusatório é demasiado direto e até ameaçador.

Na terceira estrofe, continua a nada elogiosa descrição física de Sinhô: alto, magro, feio e desdentado... De fato, informa Edigar de Alencar, Sinhô era desdentado e por isso aparece sempre de boca fechada nas fotografias... O intuito, era sem dúvida, constrangê-lo e desmoralizá-lo. Mas o tom da canção é defensivo, afinal ele fala do mundo inteiro e, por isso, acabou “avacalhado” na cidade... Constatação, claro, que serve de pretexto para “avacalhá-lo” ainda mais.

Após se dirigir ao desejo de se mostrar elegante e chegar ao ponto de desmoralizá-lo fisicamente, o narrador volta-se às habilidades musicais de Sinhô: era um desespero ouvi-lo tocar flauta... Conforme os dados biográficos já citados, Pixinguinha, um exímio flautista desde muito jovem, conheceu Sinhô quando ele ainda se arriscava tocar o instrumento do gosto de seu pai.

No retrato pintado, além da falta de beleza, ele tinha sido um músico de má qualidade e é alguém que fala mal dos pares pela cidade; contudo, anda pela cidade janota, vestido com apuro. E quem permite que ele assim apareça? No plano empírico, são aqueles que consomem suas músicas e o contratam para tocar... no plano ficcional, estes são chamados de trouxas. Sinhô, tem seu retrato concluído: é um malandro que vive às custas de enganar aqueles que ouvem suas músicas no Rio de Janeiro.

Concluindo a canção, o narrador marca seu lugar cultural. Antes, porém, pede para que não se metam na brincadeira e deixem o foco da polêmica entre ele, narrador, e Sinhô. Por fim, afirma que este samba, “desta bela pagodeira” é

decerto dos Baetas. A voz que reage, portanto, é a dos Baetas, dos admiradores e simpatizantes da Sociedade Carnavalesca Tenentes do Diabo.

A provocação de Sinhô foi mediada por uma organização carnavalesca, o Clube do Fenianos; a resposta viria associada a uma outra, os Tenentes do Diabo. Já *Pelo telefone* aparecera revelando vínculos com o Clube dos Democráticos. Podemos notar, então, que essas associações criadas pelas novas classes médias foram instâncias privilegiadas na ampliação do público e dos consumidores de samba, com os narradores dos sambas assumindo-se como membros dessas organizações carnavalescas. No caso que estamos analisando, a crítica de Sinhô parecem ter sido apropriadas pelos Fenianos como um meio de se afirmar perante as outras agremiações, dentre elas os Tenentes do Diabo. Estes, por sua vez, se apropriariam da resposta que dariam Pixinguinha e China a Sinhô como um modo de se afirmarem perante o grupo que sustentara Sinhô. Para estes grupos, os sambas e, sobretudo a marchinha, serviam de mediação para a condução das festas e para construir suas identidades como legítimos espaços carnavalescos.

A desmoralização pretende destruir os elementos centrais na sua identidade como músico; ataca tanto sua seu passado musical como sua busca por prestígio social. No momento em que Sinhô passava a ser um nome de referência no meio musical do Rio de Janeiro, são justamente os atributos que sustentam esse nome que são atacados.

Cabe destacar que essa música desenvolve um tema de modo mais bem encaminhado que as música analisadas anteriormente. Ela pressupunha o conhecimento de dados sobre Sinhô, é verdade. Entretanto, fazia parte de um conflito historicamente datado e fazia uso competente das referências a Sinhô,

alternando a maior explicitação com as falas do narrador indicando ao interlocutor que a dúvida iria sendo dirimida.

Como no caso da reação dos baianos a Donga, há um movimento de atacar o desejo de destaque social, de busca de prestígio como compositor individualizado, com a ressalva, aqui de que não é um grupo social reivindicando a autoria coletiva de uma obra registrada no nome de compositores específicos. Curiosamente, no caso de 1917 Sinhô foi um dos signatários do comunicado ao *Jornal do Brasil* e à versão crítica. Agora, passa a ser o alvo de uma das críticas que sustentara.

Temos também mais uma vez o grupo social se afirmando como produtor de sambas de qualidade. A polêmica, então ganha ares de legitimação do grupo dos baianos, com o respaldo dos Tenentes do Diabo, como os autênticos produtores de samba, em oposição a Sinhô e o Clube dos Fenianos. Essa polêmica colocava o samba e seus compositores em um campo público, criando uma expectativa por novas composições. E ela ganharia continuidade já no ano seguinte, com Hilário Jovino acusando Sinhô de plagiá-lo com *Fala meu louro* e a resposta do carioca ao baianos com o sucesso *O pé de anjo*.

Fala meu louro, sucesso de Sinhô no carnaval de 1919, retoma o tema da Bahia, mas referindo-se diretamente a Rui Barbosa, que acabara de perder a eleição de 1919 para Epiácio Pessoa e se silenciara. Vejamos sua letra²⁷:

A Bahia não dá mais coco
Pra botar na tapioca
Pra fazer um bom mingau
Para embrulhar o carioca

²⁷ As transcrições de Edigar de ALENCAR, Op. Cit. e do *Collector's Noticias* são coincidentes.

Papagaio louro
Do bico dourado
Tu que falavas tanto
Qual a razão que vives calado?

Não tenhas medo
Coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito

Na primeira estrofe, propositadamente, não há referência explícita a quem se dirige a música. Apenas a ironia de que a Bahia está perdendo sua presença no Rio - não dá mais coco pra tapioca e pro mingau. A ironia se faz mais forte com o desfecho: não dá mais coco pra embrulhar o carioca... O narrador não lamenta; antes, se sente satisfeito com a diminuição da presença baiana, posto que os cariocas eram “embrulhados”, enganados pelos baianos com seus “produtos”. Atentemos ao fato de que essa presença baiana é simbolizada por aspectos de sua culinária, a atividade profissional das tantas Tias da Cidade Nova.

A segunda estrofe especifica o tema. Dirigindo-se ao “papagaio louro do bico dourado”, que Edigar de Alencar diz ser Rui Barbosa²⁸, indaga a razão de estar tão calado já que falava tanto antes. A princípio, o silêncio do “papagaio louro” baiano não deveria ser objeto de lamentação, posto que as coisas da

²⁸ Cf ALENCAR, Edigar de. Op. Cit. pp. 32-33.

“boa terra” estariam embrulhando o carioca. Contudo, a última estrofe se inicia invertendo este sentido, pois faz uma evocação ao “coco de respeito”, ao baiano respeitável. Há uma distinção entre Rui Barbosa, respeitável, e os outros baianos, “embrulhadores”. Por fim, dirigindo-se a este que respeita, sustenta sua evocação com uma máxima: “quem quer se fazer não pode, quem é bom já nasce feito”.

O dito com o qual fecha a canção está no contexto em que o “papagaio louro” é tomado como interlocutor. Entretanto, pode ser dirigido também aos que “embrulhariam” os cariocas, pois estariam tentando em vão se fazer já que não nasceram feitos, com um dom inato. Claro que o narrador se coloca junto dos que nasceram feitos e olha com desdém os outros, que já não aparecem tanto. O narrador não se coloca como um grupo social, ou mesmo como pessoa singular que fala em nome de um grupo. A autoria individual começa a se expressar no texto dos sambas, sobretudo em confronto com o grupo dos baianos.

Sinhô seria o grande nome do samba até sua morte em agosto de 1930. Ele é o responsável pela primeira fixação do gênero. Estamos vendo que assume uma interlocução, tanto com um público geral, como com grupos produtores de samba. Sobretudo, e *Fala meu louro* é um bom exemplo, acaba por construir letras com um desenvolvimento narrativo conciso e capaz de estabelecer um diálogo com a cidade. É um tema da vida política nacional que lhe serve de mote aqui. As referências aos baianos da Saúde não foram abandonadas, o que pressupõe que falava também a um público mais restrito, circunscrito ao universo dos que faziam os sambas e o carnaval.

Se falou com aqueles que faziam samba, especificamente com os baianos, eles responderiam. Hilário Jovino fala em nome dos provocados com um samba de título muito sugestivo: *Entregue o samba a seus donos*. Este a não é apontado como um sucesso deste ano, mas devido à sua relevância histórica vejamos sua letra²⁹:

Entregue o samba a seus donos
é chegada a ocasião
Lá no Norte não fazemos
Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia
que nunca pisaram lá,
que nunca comeram pimenta
na moqueca e vatapá,
mandioca mais se presta
muito mais que tapioca.
Na Bahia não tem mais coco
É plágio de carioca.

Hilário não poderia ser mais explícito... Constrói um narrador que se voltará contra aquele que faz “do pandeiro profissão”. Recusando a profissionalização do sambista, pede para que ele devolva o samba a seus donos. O narrador, assim, representa uma voz coletiva, a dos “donos” do samba, que se sentem usurpados pelo carioca que ganha prestígio e meio de vida com sua obra. E quem são esses “donos” do samba? Os do Norte, por enquanto... os baianos, como se especificará na estrofe seguinte.

²⁹ Consta da p. 33 de Edigar de ALENCAR, Op. Cit..

Mantendo este rompimento, a segunda estrofe critica os falsos filhos da Bahia que não conhecem os elementos que lhe dá identidade. E mais uma vez a culinária surge como simbolização de sua cultura, com direito até à afirmação de que a mandioca mais se presta a essa representação que a tapioca. Está negada, portanto a autoridade aos falsos filhos da terra falarem dela. Concluindo, uma referência direta ao sucesso de Sinhô, que faz com que o plural “falsos filhos...” seja singularizado. “Na Bahia não tem mais coco é plágio de um carioca”. Sinhô era acusado de plagiário, estigma que persistiria ao longo de sua vida³⁰.

O confronto entre por uma lado os afro-baianos e seus descendentes e por outro Sinhô, estamos vendo, não é somente um simples jogo de vaidades ou, mesmo, um jogo pautado pela percepção de que, mais que tudo, a polêmica pode emplacar sambas como sucessos no carnaval e na vida cariocas. O debate está se dando, pelo menos desde 1916, entre os grupos que produziam sambas, mas não é um debate restrito a esse universo. Estamos vendo, com a análise das músicas, que elas cada vez mais assumem um interlocutor genérico e situado no exterior desses grupos. Sobressai nas letras um conflito de legitimação de autenticidade no espaço social da cidade e, alguns anos mais tarde, da nação. Os baianos - assumindo uma voz coletiva - buscam se associar à imagem de Verdadeiros “produtores” de sambas enquanto Sinhô, acusado de fazer do samba um meio de vida - de vendê-lo - ia se afirmando como o sambista mais prestigiado daqueles anos³¹.

³⁰ Cf. o capítulo “sambas pegados” da biografia de Sinhô feita por Edigar de ALENCAR. O título é inspirado na frase que se atribui a Sinhô: “samba é como passarinho, é de quem pegar”.

³¹ Sinhô foi o primeiro a se intitular Rei do Samba, título de distinção que lhe seria ratificado pelas sociedades carnavalescas, pelas impressões de partituras, pela imprensa e pelo público. Ainda na briga entre ele e os baianos e em meio às acusações de plágio, Heitor dos Prazeres

Um paralelo histórico reforça essa afirmação. Pixinguinha, filho de cariocas e neto de africanos, mantinha estreitas relações com as casas das tias baianas e a geração dos filhos delas, como Donga e João da Baiana. Em sua casa, desde menino se acostumara a ouvir a música vinda das rodas de chorões que seu pai, músico, promovia. Em seu depoimento ao MIS-RJ³² ele salienta a musicalidade da família quando lembra que quase todos os seus irmãos tocavam algum instrumento e cita as aulas de música com o instrumentista amigo de seu pai. Já aos 11 anos (1909), ainda de calças curtas como ele mesmo diz, tocava seu cavaquinho acompanhando o pai e seus amigos. A partir dos 14 anos (1913) já começara a receber dinheiro em troca de suas exibições em bailes e casas de chope. Ao mesmo tempo tocava de graça em serenatas em casas de família.

Para se apresentar na festa da Penha e nesses outros espaços, ele e outros organizaram o Grupo de Caxangá, que se vestia com trajes nordestinos. Em 1919, possivelmente, o gerente do elegante Cine Palais pediu para que ele organizasse um grupo para se apresentar na ante-sala. Selecionados oito integrantes, dentre eles seu irmão China e Donga, trocando a vestimenta sertaneja por elegantes *smokings*, surgiram os Oito Batutas, que excursionariam em 1922 para a Europa e em 1922-23 para a Argentina como representantes da música brasileira. No repertório, o modo chorão de tocar sambas, polcas e outros gêneros em voga.

Essa digressão histórica ilustra que a profissionalização dos músicos populares³³ e mesmo a identificação deles como símbolos da nação já estavam

compõe em fins da década de 20 *Rei dos meus sambas*, reafirmando as estrofes de Hilário Jovino, cerca de dez anos antes.

³² Cf. os trechos de dois depoimentos seus ao MIS-RJ transcritos no encarte comemorativo aos 100 anos de seu nascimento, *Ago Pixinguinha!*

³³ Tinhorão, em todos os seus livros citados na bibliografia localiza esse processo desde meados do século XIX, pelo menos, com a música de barbeiros e os remanescentes, em solo

em processo quando o samba se destacava como gênero musical. Mais que uma recusa, então, o que se vê é um conflito de legitimação dos produtores do gênero que começava a ganhar primazia no carnaval carioca.

Voltando à polêmica, ainda em 1920, o mesmo ano de *Fala meu louro*, Sinhô conseguiria outro sucesso, *O pé de anjo*. Composta a partir da melodia da valsa francesa *Geny (C'est pas difficile)*, era um troco a seus detratores, especificamente a China e seus imensos pés, nos quais buscou inspiração para o irônico apelido. Essa música seria classificada como uma marcha carnavalesca, gênero que também ia se definindo, sobretudo entre as classes médias e nas Sociedades Carnavalescas. Vejamos a letra desta marcha, que foi lançada juntamente com *Fala meu louro*³⁴:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim
Guardo também para cortar
Línguas que falam de mim

Ó Pé de Anjo,
Ó Pé de Anjo,
És rezador,
És rezador
Tens um pé tão grande

urbano, das bandas de fazenda. Contudo, a profissionalização se expandiria até tonar-se a única atividade de músicos e consumidores nos anos que analisamos, sobretudo nas décadas seguintes, por conta das novas necessidades de lazer das classes médias urbanas e da expansão dos meios de registro e divulgação.

³⁴ Ainda que não seja um samba, esta marcha foi selecionada por ser um momento importante do embate estamos analisando. Mais uma vez, não disponho da versão original, de 1920, que marcou a estréia de Francisco Alves, como informam Zuza HOMEM DE MELO & Jairo SEVERIANO, Op. Cit., p. 57. Dentre a versão da letra de Edigar de ALENCAR, Op. Cit., p. 42, e a do já citado número do *Collector's Notícias*, optei pela última por se basear na gravação de Francisco Alves.

Que és capaz de pisar
Nosso Senhor,
Nosso Senhor.

A mulher e a galinha
São dois bichos interesseiros:
A galinha pelo milho
A mulher pelo dinheiro

Na primeira estrofe, o narrador anuncia sua arma: uma tesourinha que corta duros e nobres materiais: ouro e marfim; ao mesmo tempo, serve de arma para sua defesa: corta as línguas que falam mal dele. Direta e precisa a resposta àqueles que vinham compondo músicas contra Sinhô. Um dado importante que essa música revela é a individuação da polêmica. O “Eu” do narrador é uma voz individual e seus oponentes também são tratados como pessoas singulares, aqui. Estamos vendo a consolidação tanto da autoria individual como da voz individual no papel dos narradores. Com isso, não queremos dizer que a narrativa pautada em uma voz coletiva vá desaparecer - ao contrário, ela se manterá - mas tão somente que vai se definindo no gênero música popular narradores singulares que poderão cantar dramas das experiências de vida de sujeitos específicos.

Após a afirmação geral, a resposta no mesmo nível do ataque de China: as características físicas, aqui representadas pelo acento na desproporcionalidade - e monstruosidade, em oposição a “anjo” - dada com a possibilidade do rezador pisar “Nosso Senhor”.

Com a terceira estrofe vemos uma outra temática na canção. Aliás, como estamos notando com a leitura das músicas desse período, as temáticas

múltiplas - e nem sempre explicitamente relacionadas - ocorrem com relativa frequência, o que nos serve de indicativo do processo de estabilização do modelo de composição. Neste caso, é o tema mulher/dinheiro que surge.

Vimos em *Quem são eles?* que a mulher fora associada às preocupações com a moeda e o que ela socialmente proporciona enquanto que o homem revelava um certo desapego ao mesmo tempo que era incumbido de ser o provedor de recursos financeiros. Novamente a mulher aparece associada às preocupações com dinheiro. Contudo, desta vez há uma formulação generalizadora, que busca afirmar uma verdade sobre o comportamento feminino: as mulheres são interesseiras, tal qual as galinhas. Estas mantêm relacionamentos por causa do milho, as mulheres constroem vínculos por conta do dinheiro. Na sua queixa, o narrador coloca-se no lugar de quem é seduzido e enganado, enquanto à mulher cabe o lugar de sedutora e enganadora. Como afirma Ruben George Oliven³⁵ a respeito deste mesmo fragmento, “fica já presente a idéia de que, enquanto o homem está acima dos interesses materiais, a mulher está constantemente trazendo à baila o dinheiro, esse tema tão ignóbil”.

A estabilização dos sujeitos singulares permitiu a narração de experiências de vida cotidianas, a assunção de um interlocutor genérico e o desenvolvimento de tramas nas quais as referências para que seu sentido possa ser apreendido estão presentes nas próprias letras, como dissemos. Neste momento, a temática cotidiana é expressa majoritariamente pelas relações entre homem, dinheiro, amor e mulher, sob o ponto de vista masculino.

³⁵ Mais uma vez remeto o leitor ao trabalho de OLIVEN, Ruben George, Op. Cit. sobre o tema dinheiro e papel feminino.

Os narradores e as personagens podem ser sujeitos singulares mas, ao mesmo tempo, surgem vivendo e representando relações sociais construídas no espaço urbano e que não são isoladas e individuais. Por essas razões, as músicas permitem a identificação de pessoas de outros grupos sociais com a canção e a constituição de um público consumidor, ainda restrito à cidade, para os sambas.

Outro dado significativo é o da relação que os protagonistas das canções mantêm com a totalidade social. Estão integrados a ela, vivendo as relações próprias ao movimento geral da sociedade, mas, simultaneamente, ressignificando e recolocando os modos de vida dos grupos culturais como totalidade específica no todo mais amplo. A preservação da auto-identificação como afro-baianos, como moradores de bairros e comunidades serve como mediadores na relação com a sociedade, com o estado e com aqueles que os representam.

Nesta fronteira cultural, vimos o surgimento da dicotomia entre de um lado a associação do trabalho como o âmbito das privações de prazer e do desempenho e, de outro, a associação do samba e do carnaval como o âmbito da liberdade, da afirmação da alegria e do prazer. Deste espaço fronteiro o samba permitirá um discurso contra o trabalho regular e a vida cotidiana regular que servirá tanto de afirmação de um modo de vida aos sambistas como uma mediação de autocrítica para aqueles que situam no mundo do trabalho.

A figura social do malandro ainda não foi totalmente estabilizada no texto das canções. Acompanhar sua emergência é o nosso próximo objetivo.

5 - MALANDROS, MULHERES, ALMOFADINHAS E OTÁRIOS

No carnaval de 1921, um samba de Caninha em parceria com o bailarino Lezute fez sucesso, *Essa nega qué me dá*. José Lins de Moraes, o Caninha, nasceu em 1883 no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1961. O apelido vem da época de criança, quando vendia roletes de cana perto da Estação Central do Brasil. Desde o início do século freqüentava as reuniões na casa de Tia Ciata e outras Tias baianas. Foi autor de outros sucessos nesse período de definição do gênero samba, como *Quem vem atrás fecha a porta (Me leve, me leve seu Raphael)*, de 1920. Junto com outros afro-baianos contribuiu também para a organização dos primeiros blocos e cordões carnavalescos¹. Vejamos a letra de sua música de 1921².

Essa nega qué me dá
Eu não fiz nada pra apanhá

Nega tu não faz feitiço
Que eu tenho o corpo fechado
Pancada de amor não dói
Por isso apanho calado

Eu tenho os ossos quebrados
Quebrados só de apanhá
O nega tome cuidado
Que eu breve vou te rifá

¹ Cf o verbete “Caninha” da *Enciclopédia da música brasileira*. Quanto a Lezute, disponho apenas da informação de que era bailarino no ano em que compôs este samba. Cf. SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, Op. Cit. p. 63.

² Transcrição da gravação de Baiano para a casa Édison que consta do encarte ao n.º 28, ano VI, do *Collector's Notícias*.

Eu quero fugir da nega
custe o que custá
Nosso Senhor está com pena
De ver a nega me dá

Quisera que amor dispute
Uma grande loteria
Pra tirar o maior prêmio
E morrer no mesmo dia

Tenho saúde e dinheiro
Pra de tal vida regrar
Só uma coisa me falta
é sarna pra se coçar

Quando te vejo menina
Tenho um prazer esquisito
Meu coração bate forte
que até parece um cabrito

Agüento qualquer repuxo
Ordinário e ninguém usa
A mulher quando faz luxo
E precisa de qualquer coisa

Verdade completa encerra
A lei da compensação
quem come muito na terra
Pega o verme de tirão

Esse triste desgraçado

Uma lágrima requer
Apesar de ser barbado
Já sentiu bem de mulher

Pra acender o fogareiro
Não tiro o carvão do saco
Vem comigo o carpinteiro
E vamos apanhar cavaco

Em consonância com o que vínhamos observando antes, temos aqui o narrador como a voz de uma pessoa singular que canta um conflito amoroso. Não há indícios de uma voz coletiva, de um grupo social. Contudo, por meio de algumas referências, podemos deduzir que a narrativa está situada no ambiente cultural da população negra da cidade. Além da “nega” que é cantada, vide as referências à religiosidade afro-brasileira como o “feitiço” e seu antídoto, o “corpo fechado”.

A música gira em torno da relação entre um homem e uma mulher, desenvolvendo uma única narrativa, ainda que assuma duas interlocuções básicas: com a própria “nega” e com um público geral.

A primeira estrofe é iniciada anunciando um conflito nessa relação, com o narrador falando que “essa nega qué me dá”, como se estivesse falando a alguém e apontando para a mulher. No segundo verso, o narrador se defende ao afirmar que “não fez nada pra apanhá”.

Nas duas estrofes seguintes, continua o desenvolvimento deste tema. O narrador afirma a ela que está incólume aos seus feitiços, tanto por ter o “corpo fechado”, quanto pelo fato dela o agredir por conta do amor que sente por ele e, como “pancada de amor não dói”, ele apanha “calado”. Assim, temos que a

mulher aborda o homem e ele não a quer. Este é o conflito básico da canção e a fonte de seu humor.

Ele fica calado, apanhando sem reagir e já está “com os ossos quebrados”. Ao fim da segunda estrofe, sua reação: ameaça “rifar” a “nega”; ou seja, se livrar dela, descartá-la. Esse seu desejo continua sedo desenvolvido na estrofe seguinte, em que se coloca na posição de vítima. Ele quer fugir dela “custe o que custar”. Nosso Senhor é invocado para legitimar a justiça de sua posição, pois até Ele está cansado de, nas palavras do narrador, “ver a nega me dá”.

A quinta estrofe é construída de um modo curioso, numa comparação com a loteria. O narrador, preso aos desígnios do destino, tirou a grande sorte e “morreu” no mesmo dia. O relacionamento com a “nega” da música é comparado com a conquista de um prêmio e a impossibilidade de usufruir de seus benefícios. Em seguida, ele afirma que mantém uma vida estável, “com saúde e dinheiro para tal vida regrar” e avalia que o relacionamento com essa mulher seria uma complicação desnecessária, “uma sarna pra se coçar”.

O fim da música revela a atração que ele sente por ela, que inclusive é renomeada, não é mais a “nega” mas sim a “menina”. É uma atração, contudo, que ele se esforça por reprimir. Primeiro, com a declaração de que seu coração se descontrola, “salta que nem um cabrito”, quando a vê; em seguida, com a afirmação de que suporta e “agüenta” esse “repuxo ordinário”. Assim, ela e o desejo que nele provoca são diminuídos, considerados ordinários, de má qualidade. A estrofe termina com a afirmação de uma Verdade que o orientou: “ninguém usa a mulher quando faz luxo e precisa de qualquer coisa”; ou seja, em uma situação de carência amorosa, o homem precisa de “qualquer coisa” - leia-se qualquer mulher - e se fizer “luxo”, se recusar o que precisa, “qualquer

coisa”, não usará nenhuma. Parece ser uma explicação a ela sobre o início do caso que quer terminar. Ele estava precisando de “qualquer coisa” e não a recusou, “usou-a” para suprir esta falta, que, aliás, julgou ser uma “sorte grande”; contudo o desejo e a expectativa da mulher em manter o vínculo são rechaçados, daí o conflito da canção.

Estamos vendo um modo peculiar de relacionamento amoroso interpretado de um ponto de vista masculino. O homem, neste caso, com uma vida regular e passível de ser regrada, recusa a continuidade de um envolvimento amoroso que se iniciara. Afirmo o desejo de independência dos laços que o prendem à mulher, que inclusive são caracterizados como “uso”. Ao homem cabe a expectativa, que julga legítima, de se envolver com a mulher sem a construção de um relacionamento, daí os termos “uso” e “coisa”, que, guardadas as peculiaridades de tal “uso”, implicam uma desumanização da mulher ao torná-la equivalente a uma “coisa”. Ratifica esse raciocínio o dito popular da oitava estrofe, no qual se afirma que a necessidade não satisfeita pode ser suprida com qualquer mulher, sendo a única condição para tanto atributos de natureza biológica e não social. As escolhas, orientadas por valores sociais, estabelecem as preferências e as classificações, que podem humanizar, personalizar e diferenciar o que, aqui, é classificado como “luxo”, não “ordinário”.

Não à toa, a mulher aqui é a “nega”, socialmente significada como erotizada, sexualmente desejável, mas sem que isso implique um vínculo estável, um relacionamento. No momento em que há indício de um vínculo afetivo - ainda que reprimido - dele por ela, esta passa a ser chamada de menina, categoria social que abre a possibilidade do vínculo desejado pela mulher cantada. Mais à

frente veremos o lugar social que a mulata e a mulher negra ganharão na música popular brasileira.

A postura da mulher parece ser a de buscar a negação dessa condição de indiferenciação social que o homem sustenta. Isso tanto pela via de suas investidas amorosas, que o seduzem, como pela via do castigo do feitiço e da agressão física. A expectativa da mulher quanto ao envolvimento amoroso é significada, aqui, como inversa à do homem. Ao mesmo tempo, à mulher cabe o lugar de erotizada e de quem desperta o desejo sexual nos homens. A mulher é vista como sedutora mas a sedução é vista de pontos de vista diferentes. Para ela, serve de mediação para um relacionamento durável; para ele é um fim em si mesmo, servindo apenas para suprir uma carência sexual.

Até aqui o texto expôs esse conflito e lançou mão tanto de falas que pressupunham a mulher como interlocutora como de falas a um outro interlocutor. Nas estrofes finais, o homem passará a falar de si mesmo a um interlocutor geral, apenas, e não mais à mulher.

A situação de impasse é mantida, o conflito não teve desfecho algum. É justamente essa situação que faz o narrador evocar a Lei da Compensação, que “encerra” e “completa” uma Verdade: “quem come muito na terra pega o verme de tirão”. A “nega” da canção é o verme que o homem puxou da terra onde tanto comeu, é uma espécie de castigo que compensa seus sucessos anteriores. A apropriação da Lei marca sua resignação em relação ao conflito que vive. Assim, cabe se conformar com sua situação e encerrar o texto.

Por tal desventura, ele se julga um “triste desgraçado”, que “uma lágrima requer”. Termina falando de sua fraqueza, pois “apesar de barbado”, de homem experiente, já sentiu bem de mulher, se deixou envolver pela mulher

que está no seu encaço e que considera uma “sarna” que arrumou “para se coçar”.

É desta sua condição de “triste desgraçado” que fala na última estrofe. Contudo, a referência ao ato de acender um fogareiro deve estar significando algo cujas referências são culturalmente circunscritas. O que podemos depreender da passagem final é que ao invés de tirar carvão do saco e pegar um produto pronto ele junto de um carpinteiro vão apanhar cavacos, gravetos³.

Como dissemos, a assunção da autoria individual e do narrador como pessoa singular permitiu que dramas singulares, porém representativos de relações sociais comuns a um público amplo, pudessem ser cantados. Com isso, novos temas puderam fazer parte das canções e novas razões para se cantar e compor apareceram. Neste caso, mesmo com o narrador e o compositor estando ligados fortemente ao universo cultural afro-baiano, a canção nasce de uma situação específica, que diz respeito não à vida do grupo, mas à vida de uma pessoa singular.

Além do samba e dos espaços sociais que o produziam, estes dramas de pessoas sociais vão privilegiar as temáticas amorosas, evidenciando diferentes possibilidades de relação entre homens e mulheres. Se na canção de Caninha vimos o homem que deseja se manter livre de um relacionamento, a próxima música traz uma outra possibilidade de relacionamento e um outro modo de classificar mulher, que é o da musa encantadora que ouve um apaixonado narrador.

³ Cf o verbete cavaco no dicionário AURÉLIO e no dicionário da enciclopédia KOOGAN-HOUAISS. “Graveto” é o significado que mais parece se aproximar do contexto em que o termo é usado.

Trata-se de um dos sucessos do carnaval de 1924, o samba *O casaco da mulata*, de Careca, apelido do carioca Luís Nunes Sampaio. Careca é citado, junto com Sinhô, Donga, Caninha, entre outros, como um dos representantes da primeira geração de sambistas que se profissionalizou. Em 1920 seu samba *Be-a-bá* foi um sucesso carnavalesco⁴. Vejamos a letra de sua música de 1924, tal como transcrita no encarte do *Collector's Notícias* n.º 28.

Ó mulata feiticeira
Seu perfume de alecrim
Que perfuma a terra inteira
Eu te quero só pra mim

Tu tens graça, tu encantas
A dor mal de um coração
Tu pareces quando canta
A juriti lá do sertão

coro: Vem cá mulata
ela: Não vou lá não
 Vou já vestir
 O meu casaco a prestação

A toada que inebria
Tuas formas nos faz mal
Tu és a nossa alegria
Ó mulata divinal

Ó mulata tem xodó

⁴ Não há um verbete para Careca na *Enciclopédia da música brasileira*. Os dados colhidos contam de TINHORÃO (1990, 1998), p. 291 e de TINHORÃO (1974, 1991), p. 124.

Tens um porte majestoso
Quero ser o seu coió
Toda vida e bem ditoso

Vem ouvir o meu cantar
Vem saber o meu amor
Ouve agora o verbo amar
Dos lábios do seu cantor

Nunca deixe de me ver
Nunca queira ser ingrata
No mundo não pode haver
Outra como tu mulata

Em primeiro lugar, há que se destacar a intenção de busca de uma linguagem poética com imagens exageradas como “a toada que inebria ...” e “mulata divinal”. A mulata é posta no lugar de musa cantada por um apaixonado e enfeitiçado narrador.

Na primeira estrofe, vemos o narrador definindo um lugar para a mulata: é uma feiticeira que perfuma toda a terra com seu perfume de alecrim. Todo o espaço seria envolvido pelo feitiço e pelo perfume da mulata mas o narrador pretende circunscrever o encanto ao âmbito dele, apenas. Deseja a passagem da mulata do espaço público para o privado.

Segue a descrição da paixão despertada pela mulata. Com sua graça, encanta o coração dolorido do narrador (a dor - mal do coração) e faz com que ele passe do sofrimento à alegria, lembrando-se até da juruti, ave que canta no sertão. Curiosamente, a mulata é a “nossa” alegria e não a “minha” - do narrador. Na primeira estrofe ela perfumava toda a terra e agora é a alegria de

todos; contudo, o desejo do narrador é o de conquistar o amor da mulata para ele. A referência contrastiva a todos os outros reforça os seus dotes - ela, afinal, é desejada por todos, não somente por ele.

Enfim, um pedido direto, na voz do coro: vem cá mulata. Ela responde que não vai ao encontro dele, vai vestir o casaco comprado em prestações. A mulata, então, nega o pedido do narrador de ser só dele (“eu te quero só para mim”) e afirma sua vontade de se manter no lugar da que enfeitiça a todos, contando inclusive com o casaco, a roupa nova com a qual aparecerá socialmente reforçando sua posição.

Ele mantém-se pretendendo o amor da mulata e segue cantando os seus dotes. Ela tem xodó e um porte majestoso e ele a quer por toda a vida. Mais uma vez, pede a atenção dela para o seu amor - “ouve agora o verbo amar dos lábios do seu cantor”. Ao chamar a mulata para ouvir o seu canto e saber do seu amor, desloca o foco de atenção do ouvinte do texto e da descrição da mulata para ele, narrador que se põe no lugar do cantor e do compositor. Definindo-se na própria canção como aquele que canta a beleza da mulata, ele faz com que a música se insira nos eventos cotidianos e faz com que ela sirva de intermediária entre ele e a musa. Este recurso - um modo particular de metalinguagem, que parte da canção para o seu contexto de produção - será mobilizado tantas outras vezes na música brasileira, freqüentemente com esse deslocamento do foco da atenção que enfatiza o estado de espírito do narrador.

Após esse retrato subjetivo da mulata, que indica o quanto ela preenche o imaginário do narrador, há o pedido para que ela não seja ingrata e não deixe de vê-lo. Por fim, ela é posta como mulher única, outra como ela não há.

Neste samba composto por Careca, não há referências há um narrador coletivo. Trata-se de uma pessoa singular, masculina, que canta o seu amor por uma mulher também singular. As referências a um grupo social aparecem quando se faz referências à abrangência do feitiço da mulata, que se generaliza. Com isso, sabemos que o contexto social de onde parte a narrativa nasce de um universo cultural no qual se compõe sambas - vide o trecho em que a própria canção, seu narrador e a musa são ligados a esse contexto.

Contudo, há uma relação social específica tomando o centro da narrativa: o caso de amor não correspondido. Assim, o foco é dirigido a uma representação de mulher e de homem na situação de sedução.

A mulher aqui é única, específica e sem equivalentes. Destaca-se por sua graça e sensualidade, evocadas pelo seu cheiro de alecrim que se espalha perfumando toda a terra e pelo seu corpo de porte majestoso. No meio social a partir do qual o narrador fala, ela tem posição de destaque, elevada; ela é vista, admirada e desejada por todos.

O homem fica na posição inversa, está no mesmo nível que todos os outros, enfeitiçado e encantado por ela. Sua busca é por superar o nível de indiferenciação em que se encontra e passar a ser visto por ela. Tornado público o seu amor por meio da canção, ele pretende ganhar as atenções da musa e fazer com que ela saiba o quanto ele a ama - o mínimo de reciprocidade que ele espera. Não receber essa atenção mínima que o retiraria do anonimato seria uma ingratidão dela. A busca do narrador por ser notado culminaria, em seu desejo, num envolvimento “para toda a vida”, sendo ele o único a desfrutar dos seus encantos. A mulata, contudo, não parece se deixar seduzir pelo canto

do narrador... Opta por preservar seu lugar de destaque perante todos ao preferir vestir o seu casaco.

O confronto entre a “mulata” desta canção e a “nega” da canção de Caninha salta aos olhos. Temos pólos contrastantes de papéis femininos entre elas. A mulher negra de *Essa nega qué me dá* é posta numa situação subalterna no envolvimento com o homem, que nega qualquer envolvimento além do relacionamento sexual que tiveram. Essa mulher é **indiferenciada**, posta no lugar de “qualquer coisa” que o narrador “usou” em um momento específico. O envolvimento do homem com ela não vai além disso. A desventura masculina que se cantou lá era decorrência daquela mulher negar esse papel e reagir contra o homem, irreduzível de sua posição. Ele, narrador, era uma vítima da “lei da compensação” que lamentava ter arrumado uma “sarna pra se coçar”. Não há nenhuma necessidade de reciprocidade do homem para a mulher, apenas o infortúnio dele ter de sofrer calado um assédio indesejado. Se considerarmos tal sorte como retribuição, quem recebe a contra-dádiva é o destino, que tantas outras vezes lhe teria tornado disponíveis mulheres para que saciasse suas vontades. A mulher negra da canção tem sua posição legitimada mas o homem também. Com isso, não há nenhuma obrigação social que implique o desfecho do conflito, que fica em suspenso, não resolvido.

Em *O casaco da mulata*, quem busca sair do pólo da indiferenciação perante o olhar do objeto da paixão é o homem. A mulher é posta em um lugar de destaque máximo e mágico - ela tem feitiço -. Contudo, do ponto de vista masculino, a paixão voltada a ela não equivale à coceira de uma incômoda sarna mas, sim, é um sentimento legítimo que deve ser retribuído de algum modo. Se

ela deixar notá-lo sofreria a classificação de ingrata. É com a gratidão de quem recebe uma dádiva, portanto, que a mulata deveria retribuir.

Apesar de haver uma correspondência entre uma posição hierárquica no relacionamento amoroso e a variação de classificação racial entre a negra e a mulata, não podemos em hipótese alguma, dessas duas canções generalizar uma regra social. O que podemos, respaldados pelo sucesso das canções, é vislumbrar duas possibilidades de relacionamento amoroso e, mais, duas categorias de mulheres de um ponto de vista masculino. Mas, repitamos, de modo algum fazer uma associação necessária entre essas categorias de mulheres e uma classificação racial. Será preciso muitas outras canções e elementos culturais para que esse empreendimento seja feito, o que foge dos objetivos desse trabalho, que se limitará a indicar algumas tendências⁵. Para tanto, prossigamos com a leitura de mais músicas.

Nos últimos anos da década de 1920, o nome de Sinhô já havia se firmado como a principal referência do samba urbano carioca. Vejamos duas músicas dele: *Ora vejam só*, de 1927 e *Amar a uma só mulher*, de 1928.

Ora vejam só foi gravado mais de uma vez por Francisco Alves, que já conquistara o estatuto de principal nome da gravadora Odeon, sendo recordista em gravações e vendas de discos⁶. Este samba e outro de Sinhô, *Gosto que me enrosco* teriam a autoria contestada por Heitor dos Prazeres⁷. Vejamos a letra do sucesso de 1927, de Sinhô.

⁵ Além do trabalho de Ruben George OLIVEN já citado, cf. o artigo de Manoel Tosta BERLINK sobre três imagens de mulher nas letras de samba e o artigo de Mariza CORRÊA *Sobre a invenção da mulata*.

⁶ Cf. SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, op. cit., p. 74.

⁷ Cf. ALENCAR, Op. Cit., pp. 70-71, que além dos dados históricos, como a frase que Heitor atribuiu a Sinhô - “samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”- transcreve as

Ora vejam só a mulher que eu arranjei
 Ela me faz carinho até demais
 Chorando, fala, me pede meu benzinho
 Deixa a malandragem se és capaz

A malandragem eu não posso deixar
 Juro por Deus e Nossa Senhora
 É mais certo ela me abandonar
 Meu Deus do céu, que maldita horal

São duas estrofes e um texto conciso, focando a relação entre o narrador homem e a mulher com a intermediação da malandragem. O malandro conta sua história, que se inicia ao expor para o público o ponto de vista da mulher que “arranjou”. Ele se mostra satisfeito com ela, que faz carinhos até demais. Ela também se mostra envolvida com ele, tanto pelas carícias, quanto pelo pedido, entre lágrimas, de que ele deixe a malandragem.

O narrador se vê tendo de escolher entre a mulher e a malandragem. Opta pela segunda alternativa, afirmando o seu apelo imperioso: não pode deixar seu

letras dois sambas acusatórios que, no auge da polêmica, Heitor compôs: “Olha ele, cuidado” e “O rei dos meus sambas”. Sinhô não conseguiu impedir que eles fossem gravados mas não chegaram a fazer sucesso. Heitor procurou Sinhô e chegou a acordar uma indenização de 38 mil-réis em prestações interrompidas com a morte de Sinhô.

Cf o verbete Heitor dos Prazeres da *Enciclopédia da música brasileira* no qual há os seguintes dados: Nasceu no RJ em 1898 e lá morreu, em 1966. Era filho de um marceneiro que dividia este ofício com o de instrumentista na banda da polícia militar. Cresceu entre a praça XI e o Mangue, em contato com a produção musical da casa de Tia Ciata, que freqüentava desde menino. No fim da década de 20 contribuiu para a fundação das primeiras escolas de samba, como a Deixa Falar, Mangueira e Portela. Em 1927 começou sua polêmica, pois acusava Sinhô de plágio com a citada *Ora vejam só* e *Cassino Maxixe*. A polêmica ganhou os contornos que vimos com a segunda versão de *Cassino Maxixe*, *Gosto que me entrosco*, composta em 1928 e sucesso no ano seguinte. No início dos anos de 1930, já com músicas de sucesso gravadas, deixa as escolas de samba para trabalhar em rádio. Começou a pintar em 1937 e, após a década de 50, foi considerado um dos principais pintores do “gênero primitivo” do Brasil. Seus quadros participaram de importantes exposições no Brasil, França, URSS e Senegal.

lugar de malandro e jura por Deus e Nossa Senhora, remetendo sua escolha a entidades religiosas cristãs máximas.

Se a mulher faz necessária a escolha, ele deseja preservar os dois pólos. Ela o abandonaria mas ele não. Do lugar do malandro, ele pretende preservar sua relação com a mulher, conciliando ambos. Por fim, na iminência de perder a mulher, o narrador lamenta a Deus maldizendo o momento em que achou sua amada.

O que se destaca, neste caso, é o conflito entre os mundos contraditórios da mulher pretendida e da malandragem. Esses pólos serão recorrentes nos textos dos sambas, e um será mediação para que verifique o apreço do narrador ao outro. Agora, o amor que o narrador sente pela mulher serve de referência para que vejamos como é forte seu vínculo com o outro pólo. Em *A malandragem*, o oposto se verificará.

Estamos vendo que as relações entre homens e mulheres estão se tornando o tema mais cantado neste momento de definição do gênero musical samba. Os narradores homens vão contando suas histórias e explicitando aspectos do cotidiano da cidade. Nesta canção o ponto de vista da mulher é lamentado pelo homem, que preserva a identidade de sua pessoa social.

Se à malandragem se opõe o trabalho regular e assalariado, como já vimos, também será oposta a ela o vínculo social regular e normatizado com a mulher. Assim, dois pólos antitéticos essenciais dessa pessoa social serão a família e o trabalho. Na recusa a ambos estará a afirmação de sua identidade.

Em todas as canções que analisamos nesse item, não aparece a alteridade sociocultural do meio dos sambistas com a cidade. Todos os textos cantam

relações que se circunscrevem ao lugar do sambista e do malandro; nestas canções de amor estão ausentes as principais marcas da fronteira sociocultural: o trabalho assalariado e poder público.

Contudo, estamos vendo a construção da identidade da pessoa social malandro. Nestes casos, o que é apropriado como “outro” para a afirmação da diferença e da identidade é, como acabamos de afirmar, o relacionamento estável entre homem e mulher, possibilidade de construção de uma Casa. Esta não significa uma passagem do universo social do qual os sambas são feitos para o outro, o da cidade e do seu cotidiano; significa, antes, a afirmação de relações estáveis de duradouras que eliminam a possibilidade de uma prática social desprendida e alheia às necessidades práticas, imediatas e corriqueiras da vida. Estas, que são associadas à mulher e à vida em comum com ela, implicam a manutenção de um espaço privado que se contrapõe ao espaço público. Implicam, portanto, em uma dicotomia de espaços sociais que estruturam uma rotina própria.

Com isso, temos que a malandragem é um papel masculino⁸ que se define em contraposição, também, a essa dicotomia. Sua pessoa social não é marcada exclusivamente nem pela Casa nem pela Rua, exclusivamente ou separadamente. Antes, seu espaço social é o do interstício, da fronteira, do contato entre as relações dos espaços público e privado. Como vimos em outro capítulo, sua prática social consiste na criação constante de laços de intimidade privatista no espaço público. Vive na Rua recriando laços que são próprios da

⁸ Ser masculino não impede que seja exclusivo de homens. Há casos na música brasileira de mulheres malandras, como a famosa Risoleta do samba homônimo de Raul Marques e Moacir Bernardino, de 1937, analisada nas pp. 56-57 do artigo de Cláudia Neiva de Matos. Veja também a mulher narradora de *O X do problema*, samba de Noel Rosa, de 1936.

Casa como um meio de reproduzir a sua existência. Entretanto, salientemos, não cria Casas, o que faz é recriar os laços sociais próprios a elas na Rua.

Nos momentos em que se vê apaixonado por uma mulher específica, seu discurso será reorientado para o abandono da malandragem e da orgia para a consolidação de uma Casa.

Na canção que estamos analisando, o narrador não recusa o amor da mulher, como em *Essa nega quer me dá*, nem pretende conquistar uma outra que lhe preenche o imaginário e lhe é superior, como em *Casaco de mulata*. Aquelas mulheres estão no espaço da Rua e a mulher desta canção está presente no espaço da Casa, para continuarmos a usar o par de categorias de Da Matta, e completaria os anseios do narrador, não fosse seu vínculo estreito com a malandragem.

Para continuarmos a investigar estas questões, vejamos outra composição de Sinhô, *Amar a uma só mulher*, de 1928. Como o título indica, traz o conflito entre a fidelidade e a infidelidade masculinas. Eis o seu texto:

Amar a uma só mulher
Deixando as outras todas
Sempre em vão
Pois a uma só a gente quer
Com todo o fervor do coração

Quem pintou o amor foi um ceguinho
Mas não disse a cor que ele tem
Penso que só Deus dizer-nos vem
Ensinado com carinho a cor do querer bem

Quem pintou o amor foi um enxerido
 Decorou também a ingratidão
 E deixou rascunhos da paixão
 Como lema preferir
 A uma só no coração.

A canção se inicia postulando que se deve “amar a uma só mulher deixando as outras todas sempre em vão” e segue justificando: “pois a uma só a gente quer com todo o fervor do coração”. É explícita a afirmação!

A estrofe seguinte, rebuscada com a inversão dos verbos “vir” e “dizer”, postula a irracionalidade do amor, coerente com o dito “o amor é cego”. Um “ceguinho” pintou o amor e os humanos não têm o dom de descobrir qual a sua cor. É preciso a carinhosa intervenção divina para que saibamos a “pura cor do querer bem”.

Se o amor foi positivado, ainda que julgado irracional e além dos conhecimentos humanos, a última estrofe associa a ele a ingratidão. Afinal, agora quem pintou o amor foi um enxerido. Esse interventor ilegítimo, o pintor do amor, decorou uma outra obra, a ingratidão. Assim, amor e ingratidão se irmanam, são termos criados ao mesmo tempo.

Mais uma obra desse pintor: a paixão. Contudo, essa é um rascunho, é fugidia e passageira, não uma obra definitiva, capaz de mobilizar “todo o fervor do coração” humano, como o amor. Por fim, a repetição do princípio exposto na primeira estrofe: “como lema preferir a uma só no coração”.

Sem dúvida, esta canção contrasta com a anterior, *Ora vejam só*, pois aqui é pressuposta uma entrega do homem que ama a um único amor. Contrapõe-se a essa única mulher, “todas as outras”, que seriam “deixadas em vão”. Estas, seriam objetos da paixão, rascunho do verdadeiro amor, que se dirige a apenas

uma mulher. Em *Ora vejam só*, o homem declarava-se satisfeito com sua amada, sendo o grande problema deixar a malandragem. Aqui, ao declarar seu amor por uma única mulher, o narrador abandona a malandragem, que se associa ao envolvimento com “todas as outras”.

Se não tomarmos as canções populares como reflexos ou expressões diretas da verdade sobre a vida e da visão de mundo dos compositores mas se as tomarmos sim como construções ficcionais que expressam e interpretam as relações do cotidiano, o contraste entre as duas canções pode ser melhor entendido. Desse modo, deixa de ser fundamental a tarefa inútil de buscar coerência entre as obras de um mesmo compositor ou uma relação necessária entre elas e a vida dele para ganhar destaque o modo como são significadas as relações que os narradores e os personagens criados experimentam.

Em *Amar a uma só mulher* está pressuposta uma mulher que mobiliza o amor do homem e o faz renunciar à vida de muitas e simultâneas paixões. Estamos vendo uma profusão de papéis sociais de mulher nas letras destes primeiros sambas. Esta não teve a sua sensualidade cantada nem foi mitificada como de *O casaco da mulata*. O traço fundamental da mulher que aparece nessa canção está naquilo que mobilizou no narrador, que se vê totalmente envolvido por ela ainda que não compreenda as razões do amor que sente.

Se as duas primeiras estrofes são coerentes com o caso que se canta e exemplifica os lemas expostos, a última, com a ingratidão, não deixa de ser estranha. Afinal, por que incluir a ingratidão no amor se não houve indícios anteriores de que o caso central não foi correspondido? A hipótese de que haveria uma musa real cantada por Sinhô e que não havia correspondido ao

amor que ele lhe dedicara poderia resolver a polêmica; contudo, essa hipótese não pode ser comprovada.

O que temos, e nos é suficiente, é a categorização de um grau máximo de envolvimento de um homem com uma mulher, do ponto de vista masculino. A ingratidão fica como um risco iminente de recusa do vínculo e de quebra da reciprocidade nos laços amorosos. No caso desse amor máximo, o homem abandona as paixões simultâneas e se dedica com exclusividade a esse amor único. Aqui, e também na música seguinte, o amor surge como a possibilidade do malandro renunciar à sua vida e construir uma Casa, vivendo fielmente com sua amada. Vejamos outra canção.

Ainda nesse ano de 1928, Francisco Alves lançaria em disco outro samba de sucesso no carnaval, *A malandragem*, de Alcebíades Barcelos, o Bide e do próprio Francisco Alves.

A história dessa composição traz à cena aspectos da história do samba que não podem deixar de ser relatados. Antes, alguns dados biográficos.

Bide nasceu em Niterói, em 1902. Aos seis anos mudou-se com a família para o bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e passou a frequentar as rodas de samba do bairro. Começou a trabalhar como aprendiz numa fábrica de sapatos, passando, aos 15 anos, ao posto de oficial de sapateiro. Em suas palavras: “(...) fazia um sapato direitinho, e só abandonei esse ofício quando me profissionalizei [como músico, ME], já nos anos 30, pois trabalhava de 7 da manhã às 4 da tarde e a profissão atrapalhava as gravações. (...) Deixei de ser sapateiro pra vir pro meio, aí por 1928”⁹. É considerado o inventor do surdo,

⁹ Cf o verbete *Bide* da *Enciclopédia da música brasileira*. Cf também o depoimento de Bide, infelizmente sem o registro da origem, no fascículo Bide da NHMPB. A contradição de

instrumento de marcação que ajudava na condução do desfile de carnaval e é considerado, também, um dos responsáveis pelo uso de tamborim na bateria das futuras escolas de samba. Seu primeiro samba de sucesso foi justamente *A malandragem*. Seu parceiro mais freqüente foi Armando Marçal, também do Estácio. Morreu em 1975, dois anos após se mudar do Estácio, praticamente cego e paralítico, no conjunto residencial dos músicos, no bairro carioca de Inhaúna.

Francisco Alves, já foi dito, era neste anos o principal nome da Odeon e o recordista de gravações e vendagens de discos. Nascido em 1898 no Rio de Janeiro, descendente de portugueses, ele teve de trabalhar cedo para ajudar no sustendo doméstico. Chegou a trabalhar como engraxate, ofício que contrariava a vontade de seu rígido pai, e na fábrica de chapéus Mangueira. Ainda jovem, influenciado pelas bandas militares que ouvia com freqüência, começou a cantar nas ruas com amigos. Em 1918 inicia sua trajetória profissional cantando em um circo. Estréia no disco com duas canções de Sinhô que já analisamos aqui, *O pé de anjo* e *Fala meu louro*. Seria no disco, e mais tarde no rádio, que ele teria a consagração definitiva. No momento em que começava a se destacar como cantor, passou a buscar em compositores desconhecidos as músicas de seu repertório¹⁰.

Nesses fim década de 20, os músicos que se destacariam nos anos seguintes começavam suas carreiras. O mundo do samba era dominado pela geração de Donga, Caninha e Sinhô. No bairro do Estácio, conhecido pelos seus

datas na sua fala é evidente, contudo, para o nosso fim, basta sabermos que assim que começou a se engajar no meio carnavalesco e a ter sambas gravados com certo retorno financeiro, deixou o antigo ofício.

¹⁰ Cf. o verbete *Francisco Alves* da *Enciclopédia da música brasileira* e GRUNEWALD (s/d).

malandros, um modo de fazer sambas, mais marcado pela percussão e pela novidade do surdo que pelos instrumentos ocidentais, começava a se definir. Destacavam-se, entre outros, Alcebíades Barcelos, o Bide; seu irmão, Rubem Barcelos, o mano Rubem; Armando Marçal; Ismael Silva e Nílton Bastos.

Já vimos que Donga afirmava que a produção do Estácio não era samba, mas marcha. Sinhô, em entrevista a um “Diário Carioca” diria o mesmo¹¹: “a evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba tem sua toada e não pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem “samba”. E lá vem sempre a mesma coisa: ‘mulher, mulher! Vou deixar a malandragem’; ‘a malandragem eu deixei’; ‘nossa senhora da Penha’; ‘Nosso Senhor do Bonfim’. Enfim, não fogem disto”. Ainda que com essas reações, o samba do Estácio se firmaria e influenciaria novos compositores e, sobretudo, as escolas de samba.

Os sambistas do Estácio estavam às voltas com a repressão policial, nesta época. Em 1927 ou 28, pretendendo legitimar seus grupos carnavalescos e contar com a proteção que os ranchos e as sociedades dispunham, fundam a Deixa Falar, a primeira escola de samba, que desfilaria em 1929¹².

Nas rodas do Estácio era conhecido e executado o samba de Bide *A malandragem*. Francisco Alves procurou Bide ouviu o seu samba empolgado com a perspectiva de sucesso e o gravou. Do disco constava apenas o nome do

¹¹ Cf NHMPB, fascículo Bide e Marçal, p. 2. Infelizmente o cuidado da produção da coleção não se estendeu aos créditos de seus dados e citações.

¹² Cf. TINHORÃO (1998), pp. 292-293

cantor como autor. Caninha e Sinhô reagiram. Freire Júnior, compositor, autor de revistas teatrais e, desde 1926 diretor da Odeon¹³, pagou 100 mil-réis ao autor. Francisco Alves prometeu gravar outros sambas de Bide e, na partitura, acrescentou o seu nome¹⁴. O fato é que com a divulgação de Francisco Alves, a composição faria sucesso no carnaval de 1928 e seria apontada como um dos clássicos do gênero. Vejamos sua letra¹⁵:

A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem querer
Esta vida não tem mais valia

Mulher igual
Pra gente é uma beleza
Não se olha a cara dela
Porque isso é uma defesa

Arranjei uma mulher
que me dá toda vantagem
Vou virar almofadinha
Vou deixar a malandragem

Esses otários
Que só sabe é dar palpite

¹³ Os dados biográficos de Freire Júnior foram retirados do verbete dedicado a ele na Enciclopédia da Música Brasileira. Acrescente-se que nasceu em 1881 no interior do estado do Rio de Janeiro filho de fazendeiros. Transferiu-se para a cidade com a família e formou-se em odontologia, em 1906. A primeira incentivadora de sua atividade como compositor foi Chiquinha Gonzaga, no início do século.

¹⁴ Cf NHMPB fascículo Bide e Marçal, pp 5 e 6.

¹⁵ Uso a transcrição que consta do encarte ao n.º 28 do *Collector's Notícias*, que cotejei com a gravação original, que consta do fascículo BIDE da NHMPB.

Quando chega o carnaval
A mulher lhe dá o suíte

Você diz que é malandro
Malandro você não é
Malandro é Seu Abóbora
Que manobra com as mulhé.

Próxima ao tema das canções anteriormente analisadas, *A malandragem* fala do homem que renuncia à malandragem em nome de uma mulher. É como se inicia a canção, na primeira estrofe. Falando à mulher, a quem chama de “meu bem”, o narrador afirma que está deixando a “orgia”, uma vida que perdeu sentido para ele.

Na estrofe seguinte, o interlocutor do narrador não é mais a mulher, mas alguém - um homem, ao que do podemos inferir do indicativo de terceira pessoa “a gente” - que ouve sua justificativa. Diz ele que o envolvimento com as mulheres iguais são uma vantagem para os homens mas ao mesmo tempo uma autodefesa, pois essa indiferenciação é um meio de os homens reprimirem e negarem as possibilidades de envolvimento efetivo e personalizado. O narrador nega o envolvimento com mulheres sem olhar para a “cara” delas; ou seja, nega a redução delas às características biológicas e o não reconhecimento delas como pessoas singulares. Ele fala como aquele que deixa de experimentar esse tipo de vínculo para vivenciar um outro, com sua musa.

Estamos vendo novamente o tema da mulher genérica, despersonalizada, já vista como “qualquer coisa” em *Essa nega que me dá* e como as “outras todas” em *Amar a uma só mulher*, em contraposição à mulher específica, personalizada, já vista em *O casaco da mulata* e em *Amar a uma só mulher*.

Como na canção de Sinhô, o narrador renuncia às “outras todas” em nome da mulher de seu bem querer, que lhe dá “toda vantagem”. Nessa renúncia há uma mudança de identidade, deixa de ser o malandro para ser seu antípoda, o almofadinha. Como dissemos, o vínculo amoroso implica o abandono do lugar social intermediário e limítrofe da malandragem para a assunção da regularidade no mundo da Casa. Assim, é explícita a alteridade existente entre a malandragem e a vida polarizada entre a Casa e a Rua, entre a família e o trabalho, entre o mundo privado e o público.

Seguro de sua posição, o ex-malandro fala dos malandros que o criticam. São otários, pensam enganar as mulheres, mas se envolvem com elas e são abandonados no carnaval... As mulheres, então, deixam os homens em nome da liberação das possibilidades de amores múltiplos que o carnaval abre.

Por fim, ainda falando a esses malandros, personificado em um único crítico com o uso do termo “você”, o narrador reafirma que ele não é malandro, como se julga. Malandro, de fato, é o “Seu” Abóbora, que manobra as mulheres. O que confere a designação de malandro, no que diz respeito ao envolvimento amoroso com as mulheres, então, é saber manobrá-las. É agir como se tivesse promovendo a ascensão dela do lugar de “indiferenciada” a “sem igual” criando uma vínculo apenas enquanto durarem os seus interesses mas abandonando-as quando estes não mais existirem. Como tantas vezes afirmamos, a prática malandra consiste em, no espaço público, criar laços privados - que definem a pessoa - mas sem se envolver inteiramente. Antes de tudo, ele é um sedutor que não pode se deixar seduzir. Neste caso, ficaria subordinado a quem o seduziu e pode fazer papel de otário, como ser abandonado no carnaval. É por isso, também, que o narrador afirma que se envolver com a “mulher igual”, a

qual não se “olha na cara”, é uma defesa para o malandro; com elas ele pode preservar o seu lugar e não assumir o lugar de otário.

Veja-se que temos ao menos três pessoas sociais nessa canção: malandros, almofadinhas e otários. O malandro já foi caracterizado. O almofadinha ficou implícito, é o par contrário do malandro, aquele que vive o cotidiano da regularidade, que, aqui, é o da Casa e, em outras canções, é o do trabalho. O otário não tem correspondência direta a um ou a outro, ambos podem assumir este lugar. Com isso, temos que essa pessoa social é definida por um lugar conjuntural, delimitado pelo tempo de uma ação. Há o otário quando e enquanto há a vítima de uma ação enganosa e dissimulada do malandro.

Toda essa riqueza de dados sobre a malandragem transparecem nesta canção pela posição de passagem que o narrador assume. Ele passa a olhar o mundo da malandragem de fora, mas com o conhecimento de quem já esteve dentro. Assim, o ex-malandro pretende assumir o lugar de almofadinha sem ser otário e, para ter êxito, precisa conhecer as representações e as ações dos malandros, que vai explicitando ao passo que detrata os seus críticos, situados no pólo da malandragem.

Se assumir-se como almofadinha pode ser negativo do ponto de vista dos malandros, o narrador, que deixa de ver valor em seu antigo modo de vida, ressurge contra os malandros colocando-os em um lugar que tem a negatividade máxima: querer ser malandro e fazer o papel do otário. Neste caso, quem faz esse rebaixamento dos malandros é a mulher. Ela, portanto, age como o malandro deveria agir, deixa ele se envolver sem que ela mesma se envolva e no momento em que vê a possibilidade de novas experiências - o carnaval - o abandona. Com esta inversão, o malandro passa a assumir o lugar

da “mulher igual”, que foi “usada” como disse o narrador de *Essa nega qué me dá*. As mulheres, então, assumem o lugar que corresponde ao do malandro.

Mas nem só de amores viveria o samba; eventos da cidade também seriam motes de composições. Em 1927 o prefeito Paulo Prado levou ao Rio de Janeiro o urbanista Alfred Agache, que levantaria um novo plano da cidade, o que incluía a demolição do morro da Favela, próximo da zona portuária e da Cidade Nova. Sinhô intercedeu em nome dos moradores do morro que freqüentava há anos e compôs *A Favela vai abaixo*, sucesso no carnaval de 1928 e destaque em uma revista teatral de mesmo nome¹⁶. Vejamos seu texto¹⁷:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
 Quanta saudade tu terás desse torrão
 Da casinha pequenina de madeira
 Que nos enche de carinho o coração

Que saudade ao nos lembrarmos das promessas
 Que fizemos constantemente na capela
 Pra que Deus nunca deixe de olhar
 Por nós da malandragem e pelo morro da Favela

Vê agora a ingratidão da humanidade
 O poder da flor sumítica, amarela
 Que sem brilho vive pela cidade
 Impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela

¹⁶ Cf. SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, op. cit. pp. 75-76.

¹⁷ A versão transcrita por Edigar de ALENCAR, op. cit., pp. 58-59 não coincide com a que consta do encarte do n.º 28 do *Collector's Notícias*. Optei, mais uma vez, por esta versão pelas razões já expostas: é a transcrição da versão gravada em disco por Francisco Alves, em 1928.

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troços, vamo embora pro Bangu
Buraco Quente, adeus pra sempre meu buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju

Isso deve ser despeito dessa gente
Porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela

No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
Meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova
Pra voltar meu coração para o morro da Favela

Até a quinta estrofe tudo indica que o narrador é um homem que conversa com sua mulher - a cabocla - sobre a demolição do morro da Favela, onde moram. A última estrofe, a sexta, apresenta uma narradora, provavelmente a cabocla, que fala ao seu mulato. Assim, estruturada como se fosse uma conversa, a letra faz um discurso sobre a vida no morro em oposição à cidade.

De início, o narrador, ao constatar que o morro irá abaixo, fala da saudade que sua cabocla sentirá de lá, sobretudo do espaço doméstico, precariamente construído - “a casinha pequenina de madeira”. Da casa, há orgulho de ambos, pois ela os “enche de carinho o coração”. Com isso, está marcado um vínculo emotivo dos moradores com o bairro e com a casa, que seria rompido à revelia de ambos.

Segue o texto numa evocação da lembrança dos dias anteriores à ameaça de desalojamento, quando iam constantemente à capela fazer promessas. Nestas,

pediam a Deus duas coisas: que nunca deixasse de olhar por eles da malandragem e pelo morro da Favela. Observemos que o narrador está falando com sua mulher e, ao dizer “nós da malandragem”, indica que ambos estão situados neste universo cultural. Pediam a Deus que não deixasse de protegê-los e que zelasse pelo morro, o que contrasta com a iminência da demolição. A estratégia persuasiva da fala vem dos indicativos do forte laço sentimental que esses moradores têm com o lugar. Chega a ser dramático o pedido feito a Deus em vão, pois por obra de outros humanos ele seria negado.

São estes outros humanos o objeto da terceira estrofe. Primeiro eles são acusados de ingratidão e, depois, comparados com uma flor que vive sem brilho pela cidade. Ingrato e sem brilho mas com o poder de impor o desabrigo ao povo da Favela, assim é retratado o grupo social que detém o poder público, explicitamente marcado como externo e antagônico ao lugar de onde falam o narrador e sua mulher. É claro, e as primeiras estrofes já revelaram, que o que falta à população da cidade é presente na população do morro, que de uma situação de inferioridade política e econômica, afirma uma superioridade moral e cultural.

Vendo como certa a demolição, o narrador fala para sua mulher “ajuntar” os “troços” pois seguiriam em mudança para outros pontos semelhantes da cidade. O modo como se refere aos seus pertences indica uma desqualificação, que é reforçada com o verso de despedida “adeus pra sempre meu buraco”. Mais uma vez, a auto-afirmação é cultural e moral, sempre em contraponto com uma inferioridade econômica e política.

Aqueles que impõe tamanho infortúnio aos moradores do morro, julga o narrador, só podem ser despeitados. A ausência das qualidades culturais da

população da cidade provocariam o uso arbitrário do poder que dispõem. O samba e o luar são evocados como prova dessa constatação. Na cidade, o samba inexistente e o luar de lá é inferior ao do morro. O luar, como já comentamos por ocasião da análise de *Quem são eles?*, é evocado como o cenário das festas e das batucadas, da dimensão lúdica e prazerosa da existência. Assim, seria o rancor daqueles que têm o poder e o dinheiro, mas não o prazer, a verdadeira motivação da derrubada do morro e da destruição de sua comunidade.

Por fim, a mulher se dirige ao seu mulato anunciando a saudade que sentirá do morro. Ela não mais o esperará da janela mas vai morar na Cidade Nova para poder voltar seu coração à Favela. Ela afirma a moradia na região fronteira ao morro preservando na lembrança o vínculo emotivo com a comunidade prestes a desaparecer.

Não deixemos de fixar o olhar sobre o outro que o narrador da canção constrói. Todos os termos sobre a cidade e seus habitantes são marcados por um correspondente a um olhar sobre si. Vejamos:

outros	nós
cidade	morro
riqueza	moradias pobres, “troços” e buraco
imposição e desmando	ausência de poder
poder político e econômico	malandragem
ingratidão	carinho e emoção
falta de brilho e despeito	samba e luar
não mulatos e não caboclos (brancos)	mulatos e caboclos (não brancos)

Assim, no momento em que o samba ia se consolidando como gênero de música ligado ao carnaval e de consumo de camadas sociais diversas, ele não deixa de ser o suporte de um discurso marcado pelo conflito e pela alteridade.

Não se trata de dois mundos isolados mas sim relacionados por existirem no mesmo espaço urbano que possui suas instituições gerais e comuns, como o poder público. No morro, existem a malandragem, a pobreza e a falta de poder político; na cidade a legalidade, a riqueza e a imposição de decisões sobre os destinos da população do morro. Contudo, o morro se auto-valoriza com o samba, com o afeto marcando sua relações e com as festas movidas pelo princípio de prazer em contraponto com a cidade, que é ingrata e sem brilho. Valorizando suas característica culturais e morais, ofertadas a todos, o mundo da cidade é desvalorizado, tanto pela ausência do samba como pela ingratidão e pelo despeito.

Ao acompanharmos esse início da construção do gênero musical, podemos constatar que o mundo social moderno e urbano era uma mediação pela qual as identidades do gênero musical e dos seus produtores iam se constituindo. Nessas identidades um juízo de negatividade e de positividade são fundamentais. O principal valor auto-atribuído pelo universo social no qual os sambas e o carnaval eram produzidos é a capacidade de superar a negatividade da pobreza econômica e da falta de poder sobre os rumos do movimento geral da sociedade com uma positividade cultural única e singular. Estruturando essa passagem e mediando a relação entre os universos sócio-culturais antagônicos, uma pessoa social se construía, o malandro.

Este sujeito, narrador e personagem dos sambas, vê a sociedade estruturada no trabalho e vê a riqueza e o prestígio acumulados em alguns grupos sociais

como pólos positivos que são diminuídos - e tornados negativos - pela ausência daquilo que é patrimônio cultural de seus pares: as atividades com fins em si mesmas e a afirmação do princípio de prazer.

Contudo, ainda que esse sujeito valorize seu meio social, vimos que vive conflitos, sobretudo no que se refere às relações entre homens e mulheres. Em um discurso construído de um ponto de vista masculino, vimos que às mulheres cabem dois lugares básicos e extremos: aquela que é **indiferenciada** socialmente e aquela que é elevada à categoria de **única**. Como categoria intermediária, que tanto pode servir de passagem de um pólo a outro, como de recurso para o malandro sustentar vínculos falseados ou, ainda, pode servir como meio de manutenção do lugar de mulher que seduz a todos sem se deixar seduzir, há a mulher **enfeitiçadora** e sedutora¹⁸. Esta última é erotizada, como a “indiferenciada” e singularizada, como a “única”. A pessoa da mulher enfeitiçadora, sobretudo quando mobilizada por uma mulher que é de fato assim reconhecida pelos homens, é fonte de perigos, como a ingratidão, a traição e o rebaixamento moral dado no papel de otário.

Assim como o malandro, a mulher enfeitiçadora situa-se em um lugar intermediário entre os espaços público e privado. Também como o malandro, recria no espaço público laços próprios ao ambiente privado sem construir a dicotomia entre Casa e Rua. Ambos criam laços de intimidade privatista no ambiente público enquanto durarem as relações de seus interesses. Tamanha semelhança entre ambos faz com que ela surja, no discurso masculino dos malandros, como a maior fonte de risco e de decaimento moral.

¹⁸ Estes mesmos três papéis sociais de mulher aparecem em dois outros trabalhos, já citados, o de OLIVEN, Ruben George (1997) e o de BERLINK, Manoel Tosta (1976). Contudo, notará o leitor, tal recorrência não implica o uso dos mesmos termos nem a mesma interpretação sobre os três papéis sociais.

Contudo, a mulher enfeitiçadora tem sua identidade construída, no discurso masculino, tendo como “outro” o homem seduzido. O malandro, além de ter na mulher que seduz e na família uma de suas relações de alteridade tem também o mundo do trabalho assalariado. Esta mulher não tem o trabalho como horizonte possível e tem na associação da provisão financeira com o papel masculino uma fonte possível do mediador entre as pessoas e a riqueza produzida socialmente: o dinheiro¹⁹.

Assim, ao fim da década de 1920, já se via as seguintes definições: um gênero musical samba; um lugar liminar do qual se falava; um personagem e narrador fundamental, o malandro; as múltiplas relações e as pessoas sociais com as quais o narrador se definia e se relacionava, como as diferentes mulheres, o almofadinha, o trabalhador e o papel de otário.

Também nesse fim de década o vínculo social do samba deixou de ser com a Bahia e os afro-baianos para se deslocar para os bairros periféricos ou pobres, que começavam a ser mitificados e valorizados num contraponto com a cidade.

A geração seguinte de sambistas tinha esses traços discursivos e essa visão de mundo já definidos quando começaram a surgir como compositores de destaque. Aliados ao teatro, ao rádio, ao cinema, ao disco e ao carnaval como os principais suportes para divulgação e consumo, consolidariam um discurso que representaria o brasileiro e assim seria reconhecido.

¹⁹ Salientemos que até este momento não surgiu a mulher trabalhadora na letra das canções mais expressivas. Também é ausente das letras o ponto de vista feminino sobre as mulheres, os homens, a Casa e o trabalho.

6 - O início de uma *Época de Ouro*

Os anos de 1927 a 1931, aproximadamente, são de uma verdadeira revolução nas condições de produção, registro e difusão da música popular, em geral, e do samba carioca, especificamente. 1927 é um marco na história da música popular no Brasil por dois motivos: primeiro por ser o ano em que se iniciou a gravação eletromagnética, que permitiu gravações mais apuradas e independentes da potência sonora dos instrumentos ou da voz e, em segundo lugar, por ser o ano em que foi fundada uma das pioneiras estações de rádio carioca que se voltou claramente aos interesses do público das classes médias urbanas, a rádio Mayrink Veiga. 1931 é outro marco por ser o ano de fundação da Rádio Philips, principal concorrente da Rádio Mayrink Veiga nestes anos de pioneirismo na cidade do Rio de Janeiro. Neste período, também, a tecnologia dos fonógrafos e dos aparelhos de captação das ondas sonoras havia melhorado em muito.

No que se refere às condições tecnológicas, estes dados são de vital importância, mas não esgotam o processo de formação da nova geração de sambistas. Em fins da década de 20, os cantores já iam se afirmando como as principais personagens das gravadoras e se dirigiam aos compositores populares em busca de obras que pudessem gravar e obter sucesso, como já vimos no caso que envolveu Francisco Alves e Bide, em 1927.

Quando o samba começava a se estabilizar como gênero musical, nasciam e cresciam os artistas que fariam sucesso nos anos que analisaremos agora. Esta nova geração consolidou a definição dos subgêneros de samba que seriam a referência para os compositores que surgiriam nas décadas seguintes.

Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, à p. 86 de *A canção no tempo*, nos fornecem dados reveladores de como o samba foi ganhando destaque nestes anos: de 1931 a 1940 foi o gênero mais gravado, com 2176 ocorrências em um total de 6706 composições gravadas, o que totaliza 32,45% do repertório registrado em disco.

Segundo dados colhidos no mesmo *A canção no tempo*, podemos ver que, de 1917 até 1928, os sambas representaram cerca de 37% das músicas brasileiras de sucesso no período - 43 sambas em 118 sucessos relacionados - chegando a haver anos como 1919, 1920, 1928 e 1929 nos quais os sambas representaram mais da metade dos sucessos anuais. Nos dez anos seguintes, de 1930 a 1939, os sambas, incluindo os seus subgêneros, representaram cerca de 44% dos sucessos anuais - 128 sambas em 268 sucessos relacionados -. Veja-se que a comparação entre os dois períodos nos mostra um aumento expressivo da música popular e dos sambas como canções ouvidas pela população; mais que dobram o número de canções de sucesso, e quase que triplicam os sambas de sucesso. A participação de sambas no total de sucessos, por decorrência, cresce em cerca de 7%.

Este breve quadro estatístico, elaborado a partir de *A canção no tempo*, nos é útil tão somente para vermos de um ponto de vista mais geral o processo que estamos acompanhando qualitativa e historicamente, nas relações socioculturais. Para essa definição do samba como gênero musical mais expressivo dentre a produção musical popular no Brasil, foram fundamentais, também, a redefinição dos festejos carnavalescos e o sucesso dos primeiros compositores, sobretudo Sinhô, nas décadas anteriores.

Mas voltemos à leitura das letras das músicas e ao ano de 1929, quando Sinhô morre tem um de seus últimos sucessos, com o qual abriremos as análises das músicas deste capítulo: *Gosto que me enrosco*. Este samba, com letra de Bastos Tigre¹ e com o título *Cassino Maxixe*, foi gravado em 1927 por Francisco Alves e fez parte da peça *Sorte grande*. Em 1928, Sinhô refez a letra e deu novo título à canção, que foi incluída na revista *Cachorro quente*. A interpretação da atriz Luísa Fonseca e a gravação de Mário Reis fizeram da música um sucesso no carnaval de 1929. Heitor dos Prazeres reivindicou a autoria, numa acirrada polêmica². Vejamos a letra de *Gosto que me enrosco*:

Não se deve amar sem ser amado
 É melhor morrer crucificado
 Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
 Desprezam o homem só por causa da orgia

Gosto que me enrosco de ouvir dizer
 Que a parte mais fraca é a mulher
 Mas o homem com toda a fortaleza
 Desce da nobreza e faz o que ela quer

Dizem que a mulher é parte fraca
 Nisso eu não posso acreditar
 Entre beijos e abraços e carinhos
 O homem não tendo é bem capaz de roubar

¹ Cf o verbete “Bastos Tigre” na *Enciclopédia da música brasileira*. Nascido em Recife, Pernambuco, em 1882, mudou-se ainda jovem ao Rio de Janeiro, onde morreu em 1957. Atuou como jornalista, poeta, humorista, revistógrafo e compositor.

² Cf a nota 7 do Capítulo 5 “malandros, mulheres, almofadinhas e otários”, onde há uma breve descrição da polêmica e um breve perfil biográfico de Heitor dos Prazeres.

Com esta canção, retomamos os temas vistos no final do capítulo anterior. Um narrador homem fala das relações entre homens e mulheres. Contudo, não se trata da narração de um caso específico, do drama do narrador mas sim da postulação de uma visão geral sobre estes relacionamentos. Não há sujeitos específicos mas o Homem e a Mulher.

Na primeira estrofe, ele nos diz que mesmo o principal símbolo de martírio das sociedades cristãs, a crucificação, é melhor que o sofrimento do homem que ama sem ser amado. Com essa imagem que usa de um sofrimento extremo para realçar e ratificar a opinião do narrador, abre-se o tema central da canção. Em seguida, nos é exposta a razão deste drama: a mulheres do seu tempo desprezam os homens por causa da orgia.

Assim como em *Ora vejam só*, também de Sinhô e também com a autoria contestada por Heitor dos Prazeres, nesta canção temos o conflito entre o relacionamento amoroso e a malandragem/orgia. Nas duas composições, quem vê como incompatíveis os dois termos é a mulher e não o homem. Em ambas as canções, a postura feminina é lamentada pelos narradores, que a vêem como recorrente entre as mulheres de seu tempo. Há, portanto, um conflito entre os pontos de vista masculino e feminino quanto à mesma questão: a malandragem e a orgia.

Na segunda estrofe, ele desmente uma concepção comum segundo a qual a mulher é a parte fraca e homem a parte forte na relação entre eles. O narrador ridiculariza isso que dizem os seus contemporâneos com o expressiva verso, no qual está o título da canção, “gosto que me enrosco de ouvir dizer”. Ele se diverte tanto que chega até ao ponto de se “enroscar” ao notar a contradição

entre o que ouve e o que vê: os homens fazendo tudo o que as mulheres querem e dizendo que elas são a parte fraca...

A partir do momento em que o homem se vê envolvido por uma mulher, diz o narrador, ele desce de seu lugar superior, ao qual a mulher ascende, submetendo o homem às suas vontades. Quanto à arma das mulheres, a estrofe final esclarece: “beijos e carinhos e abraços”. Com eles, a mulher pode fazer o homem até mesmo roubar - imagem de um limite que nos dimensiona o poder das mulheres nesta situação.

Como vimos no capítulo anterior, trata-se aqui das mulheres que têm o amor do malandro, daquelas que não estão postas no lugar de indiferenciadas. Primeiro, há a que deseja a constituição de uma Casa e a negação da malandragem. A partir da segunda estrofe inclui-se as mulheres que estão na fronteira entre a singularizada e a indiferenciada. O amor dos homens a ambas é visto aqui como uma fonte de subordinação, de inversão na relação hierárquica que é socialmente considerada hegemônica. Não é gratuita, portanto, a fala do narrador de *A malandragem*, quando diz que se envolver com as mulheres indiferenciadas é uma autodefesa masculina.

O tema amores e mulheres constituiu-se como um dos maiores filões da música popular e do samba. Ainda que estritamente ligado a determinadas representações e práticas culturais dos papéis de homem e mulher, estas canções conseguiram uma abrangência social ampla e são recorrentes ao longo do tempo, o que nos é um indício das necessidades expressivas das camadas consumidoras de samba e dos modos que se auto-representavam.

De 1930 em diante, a nova geração de compositores começa a marcar presença com músicas de sucesso. Começa a haver um deslocamento dos

pontos de lançamento de músicas, ainda com a manutenção da festa da Penha, dos bairros periféricos, dos cafés-concerto, dos chopes-berrantes e do teatro de revista, mas com o início do disco, do rádio e do cinema falado como os principais catalizadores dos artistas.

Tinhorão, especialmente em *Música popular: um tema em debate*, destaca uma mudança no perfil sociocultural dos compositores, com o desenrolar desse processo. Em suas palavras: “o samba, nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por compositores cariocas [negros e mulatos em sua maioria, poderíamos acrescentar, ME] (principalmente Sinhô), passaria também em pouco tempo ao domínio dos primeiros profissionais de classe média [majoritariamente brancos, acrescentemos, ME] que dominariam desde logo os meios do disco e do rádio”³. Esta supremacia dos compositores originários das classes médias se faria sentir nos arranjos, na criação de subgêneros e na transformação do samba em música de salão. Ainda segundo o historiador, à página 156 deste seu livro, este processo implicaria, do fim da década de 30 em diante, na definição dos sambas de rádio e disco, por um lado, e nos sambas de carnaval, de outro. Sobre estes últimos haveria a influência direta e o predomínio dos moradores dos morros.

Contudo, não podemos derivar desta tendência uma categorização radicalmente dicotômica, nem exclusivamente um processo de apropriação ilegítima e falseadora das relações de dominação, pois o que vemos é um processo constante de troca cultural e, mesmo, de compositores de destaque originários das populações negras e das regiões periféricas cariocas. E mais, ainda que haja um processo de apropriação pelas classes médias do samba, há a

³ Cf. TINHORÃO (1966, 1998) p. 20.

preservação de temas cantados do um ponto de vista das populações pobres, como as apologias do morro e do malandro.

Estes dados, veremos ao longo do capítulo, reforçam a tese de que produções culturais com origem na população negra, sobretudo do Rio de Janeiro, elaboram uma visão de mundo e um ponto de vista sobre as relações sociais que eram vividas que serve, aos outros grupos, de mediação crítica ao cotidiano urbano ao mesmo tempo que é importante elemento na formação de uma auto-representação sobre o Brasil e o brasileiro.

Em consonância com essas teses temos que, em 1930, destacou-se um samba composto e gravado por jovens originários das classes médias, *Na Pavuna*, de Almirante e Homero Dornellas, gravada pelo *Bando de Tangarás*.

Sobre *Na Pavuna*, vale a pena transcrever o que Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano dizem a seu respeito: “Almirante dizia que não chegou a se entusiasmar quando Dornellas lhe apresentou o samba ‘Na Pavuna’, pedindo-lhe para completar a letra e, possivelmente, gravá-lo com o Bando de Tangarás. Depois, analisando melhor, ele concluiu que, apesar de seu aspecto simplório, a composição prestava-se muito bem para um tipo de acompanhamento, ainda inédito em gravações, e que consistia no uso de muita percussão, com instrumentos utilizados em blocos carnavalescos. Foi assim que, em clima de grande animação, realizou-se a gravação deste samba com pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá, percutidos por componentes de escola de samba, gente que entendia do assunto. O amplo sucesso de ‘Na Pavuna’, a preferida de 30, veio provar que Almirante tinha razão ao levar para o estúdio aqueles instrumentos que, a partir daí, tiveram lugar certo nas orquestras brasileiras. (...)”.

Vejamos breves biografias de seus autores.

Henrique Foréis Domingues, o Almirante, nasceu no subúrbio do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em 1908. Estudou em Nova Friburgo, Niterói e na cidade do Rio de Janeiro. Em 1924, com a morte de seu pai, passa a trabalhar como caixeiro em um loja. Em 1926 e 1927 cumpre o serviço militar obrigatório na Marinha, de onde vem o apelido. Em 1928 junta-se ao *Flor do Tempo*, conjunto formado por colegas do Colégio Batista, como João de Barro, Henrique Brito, Alvinho e outros. Tocavam como amadores em festas de família até que receberam proposta de gravarem pela Odeon. Profissionalizaram-se e como o grupo era grande reduziram-no, convidaram Noel Rosa para tocar violão e deram-lhe outro nome, *Bando de Tangarás*. Estréiam em disco em 1929, na Odeon. Em 1930 obtêm seu primeiro sucesso, justamente com o samba *Na Pavuna*, que analisaremos em seguida.

Em 1931 o grupo é desfeito e Almirante passa a atuar como cantor, tendo participado de vários filmes musicais. Em 1938 passa a trabalhar no rádio e após 1940 abandona sua carreira de cantor, atuando exclusivamente como radialista.

Nas décadas de 40 e 50 produziu importantes programas. Em fins dos anos 40 começa uma campanha pela recuperação de antigos músicos, criando festivais e apresentações deles.

Além dessas atividades, passa a colecionar dados sobre a história da música brasileira, que originam seu livro de 1963, *No tempo de Noel Rosa*. Em 1965 seu arquivo foi incorporado ao MIS-RJ. Morreu em 1980⁴.

⁴ Cf o verbete Almirante na *Enciclopédia da Música Brasileira*. O ano de sua morte foi obtido no fascículo 39, ano VII do *Collector's Notícias*.

O outro compositor de *Na Pavuna* é Homero Dornellas. Ele nasceu no Rio de Janeiro em 1901. É filho do pernambucano radicado no Rio de Janeiro Sofonias Dornellas, militar da reserva, maestro de companhias de revista e compositor. Aos 14 anos iniciou-se nos estudos de música erudita, tendo sido violoncelista de conjuntos sinfônicos e camerísticos. Paralelamente, tocava em cinemas, acompanhando filmes mudos, em teatros de revista, restaurantes e circos. A partir de 1926 dedica-se passa a compor sambas, maxixes, marchas, *foxes*, adotando, quando compunha estes gêneros, o pseudônimo Candoca da Anunciação. *Na Pavuna*, em 1929, consagra-o como músico popular.

De 1933 a 1959 trabalhou no Serviço de Educação Musical Artística. Manteve carreira como músico erudito, e, de 1939 a 1964, atuou na Sinfônica Brasileira e como instrumentista da Rádio Nacional. De 1942 a 1972 foi professor do colégio Pedro II⁵. Faleceu no Rio de Janeiro em 1990.

Vejamos, enfim, a letra de *Na Pavuna*⁶:

Na Pavuna,
 Na Pavuna,
 tem um samba que só dá gente “reúna”

O malandro que só canta com harmonia
 Quando está metido em samba de arrelia
 Faz batuque assim,
 No seu tamborim,
 Com o seu “time infernizando o batedor”
 E grita à negrada:

⁵ Cf. os verbetes “Sofonias Dornellas” e “Homero Dornellas” da *Enciclopédia da Música Brasileira*.

⁶ Letra transcrita de partitura que consta do arquivo do MIS-SP. Atualizei a ortografia e preservei as aspas do original.

Vem pra batucada
Que de samba na Pavuna tem “doutor”

Na Pavuna tem escola para o samba,
Quem não passa pela escola não é bamba.
Na Pavuna tem
“Cangerê” também,
tem “macumba”, tem “mandinga” e “candomblé”
Gente da Pavuna
Só nasce “turuna”
É por isso que lá não nasce mulher.

O texto se inicia com um estribilho no qual se canta o bairro da Pavuna e o samba que acontece por lá. A primeira característica desse samba é que lá “só dá gente reúna”. Segundo os biógrafos de Noel Rosa, João Máximo e Carlos Didier, trata-se do termo “reiúna”, que era empregado para tudo o que dizia respeito aos soldados. Há uma referência à quantidade de militares que Dornellas vira no bairro⁷. Em sua intenção original, contudo, havia “gente turuna”, que indica as pessoas poderosas e fortes do bairro.

Note-se que o narrador não fala que os sambistas cantados são necessariamente da Pavuna, mas inclui também os que aparecem lá. O bairro, assim, é visto como um ponto de encontro que pode abrigar pessoas de outras regiões.

A descrição do samba, na segunda estrofe, é toda construída com o uso da terceira pessoa, o que indica um distanciamento entre o narrador - “eu” - e os malandros-sambistas - “eles” -. O narrador fala de “fora” para “dentro”; é um

⁷ Cf MÁXIMO & DIDIER (1990), pp. 122-123.

estranho que passa a falar do bairro. Ele se põe no lugar daquele que visita a Pavuna e suas rodas de samba.

Estamos vendo a formação de uma identidade entre regiões pautada pela realização de rodas de samba. Essa identidade já havia sido evocada em *A favela vai abaixo*, quando o narrador criado por Sinhô anuncia os outros bairros para onde pode ir preservando o lugar social do morro da Favela.

Na estrofe seguinte, o malandro sambista é o tema. A qualidade do samba é associada a ele, que entra no grupo que faz a festa e toca seu instrumento. Há uma marca de alteridade e de competição nos quatro versos finais dessa estrofe; a qualidade do samba no qual o malandro se engajou e ajuda a produzir forma um time - há uma identidade do grupo -, um time que se opõe aos “batedores”. Parece uma metáfora esportiva que os associa aos atacantes que tem de superar os defensores inimigos...

Após relatar a formação da identidade e da contraposição aos oponentes, o narrador descreve mais um momento da auto-afirmação do grupo com os versos: “e grita a negrada: vem pra batucada que, de samba, na Pavuna tem doutor”. Note-se que o narrador se coloca no exterior daqueles que gritam, e usa o termo “negrada”, uma marca de distinção racial, senão de discriminação. E o que dizem? Afirmam a qualidade do samba da Pavuna emprestando o prestígio social dos influentes doutores da sociedade aos exímios sambistas, “doutores” em samba.

No primeiro capítulo, por ocasião da análise de *No Grajaú, Yayá*, vimos que o narrador se colocava no interior do grupo de sambistas do bairro mas, um momento específico, usava o termo “macacada”, claramente pejorativo e discriminatório. Nesta inflexão, revelava-se a alteridade existente entre o autor

do texto e o narrador que criou. O narrador tentava falar como um sambista, mas ao usar o termo discriminatório colocava-se no exterior deles, ao lado do exterior cultural, sempre evocado naquele texto. Um movimento semelhante ocorre com o termo “negrada”, que é indicativo de um olhar externo e discriminatório sobre os sambistas. Contudo, os narradores deixam transparecer um conflito social daqueles anos entre a apropriação da música e das festas produzidas pelas populações negras e, ao mesmo tempo, a persistência da discriminação. Há o elogio ao “bamba”, ao malandro, ao “doutor em samba”, à festa e, também, o estranhamento e a discriminação racial.

Não se pode negar que o destaque e a centralidade dos cantores, associada à origem social dos novos compositores, as camadas médias, em muito contribuiu para que o samba se difundisse como produção cultural dos negros sem a presença necessária deles.

Se observarmos as descrições das vestimentas do malandro e dos músicos que ganhavam destaque, notamos que há uma busca por se apropriarem dos símbolos de prestígio social. No caso do malandro, especificamente, os trajes e os modos de se apresentar servem de mediação para uma integração superficial, que preserva a diferença e sua exterioridade.

Aqui, no entanto, o grupo da Pavuna está se contrapondo aos outros bairros da cidade que fazem samba. Trata-se da afirmação de mais um espaço de “bambas” no Rio de Janeiro. A cidade, com suas “mocinhas” e seus “doutores” não aparece diretamente, como em *No Grajaú, Yayá*.

A estrofe final continua a cantar as coisas do bairro, primeiro retomando a qualidade de seu samba, que pode ser ensinado - tem escola para o samba. O

sucesso da expressão “escola de samba” é indicador da busca das populações negras e dos sambistas por legitimação social. A escolaridade e o título de doutor são associadas não ao ensino formal mas aos vínculos comunitários e, sobretudo, à valorização do patrimônio cultural que se reorienta no espaço urbano. E é este patrimônio cultural dos povos negros que é evocado ao final da estrofe, com as citações que se referem às formas de religiosidade afro-brasileira: cangerê, macumba, mandinga e candomblé.

Por fim, diante do que se expôs sobre o bairro, a afirmação final: “gente da Pavuna só nasce ‘turuna’. É por isso que lá não nasce mulher”. As características do bairro fazem com que todos os nascidos lá sejam fortes e valentes, qualificações negadas às mulheres. O samba e o bairro são vistos como ambientes masculinos e o malandro sambista daqui, portanto, é o valentão, aquele que está pronto para se impor usando sua força física.

Em 1931 foram sucessos os sambas *Com que roupa?*, de Noel Rosa *Se você jurar* de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves. As duas músicas tem o malandro com tema. Mas vejamos antes breves biografias dos autores.

Noel de Medeiros Rosa é um dos nomes de maior destaque na década de 30. *Com que roupa?* é o seu primeiro sucesso. Um aspecto que não deixa de impressionar os que se deparam com sua produção é a qualidade e a quantidade de composições: são mais de 250 músicas em 27 anos incompletos de vida. Nasceu em 1910, no Rio de Janeiro, filho de Manuel Garcia de Medeiros Rosa, gerente de uma camisaria, e Martha Medeiros Rosa, professora. No parto, a fórceps provocou a fratura e o afundamento do maxilar, defeito que o acompanharia por toda a vida. Quando jovem, seu pai foi trabalhar em Araçatuba, SP, e a mãe abriu uma escola na própria casa. Foi ela quem o

alfabetizou antes de entrar, em 1923, no Colégio São Bento, onde estudaria até 1928. Em 1929 chegou a iniciar o curso de Medicina, que abandonou ainda neste ano para se dedicar à música. Aos 13 anos aprendeu a tocar bandolim; depois aprendeu violão. Por toda a juventude tocou em serestas e conheceu sambistas e boêmios. Quando, em 1929, o conjunto *Flor do tempo* foi convidado para gravar na Odeon e precisava de um violonista, Noel foi convidado. No novo grupo, o *Bando de Tangarás*, ele começou sua carreira profissional.

Sempre se destacaria com canções de sucesso no carnaval, no meio de ano e nas revistas teatrais. Entrou para o rádio, primeiro na Mayrink Veiga, depois na Philips e, por fim, na Rádio Clube do Brasil. Excursionou por São Paulo, Vitória, Campos e pelos estados da região Sul.

Em 1934, casou-se com Lindaura Rosa, forçado pelas famílias. Nunca assumiu o casamento, mantendo sua vida de boêmio. Ceci, dançarina de um cabaré da Lapa, foi sua grande paixão, desde 34. A ela foram dedicadas muitas de suas canções, dentre as quais *Último desejo*, de 1937, terminada pouco antes de sua morte.

Boêmio e com uma má alimentação, adoece em 1935. A lesão nos dois pulmões o levaria à morte, em maio de 1937, após mais uma tentativa frustrada de viajar em busca da cura⁸.

Em 1930, compôs *Com que roupa?*, que viria a ser primeiro sucesso, em 1931. A história deste samba tem aspectos curiosos. A expressão título era muito usada na época, servindo para dizer “como?”, “de que modo?” ou “com que dinheiro?”. Há que se destacar, também, que representa uma ruptura de Noel, e mais tarde dos *Tangarás* com o repertório inspirado nos gêneros rurais

⁸ Informações retiradas do verbete “Noel Rosa” da *Enciclopédia da Música Brasileira* e de *Noel Rosa, uma biografia*, de João MÁXIMO e Carlos DIDIER.

nordestinos. Ainda nos tempos de estudante, Noel freqüentava a região do Estácio de Sá, cujo samba muito o influenciara ao compor este seu primeiro sucesso. Outro aspecto de *Com que roupa?* é que se iniciava com a mesma frase musical do início do *Hino Nacional*. Difícil que crer que fosse involuntário, coincidência ou coisa que o valha. Noel tinha o hábito de dedilhar a melodia do *Hino* ao violão e, como revela o diálogo que teve com seu tio Eduardo, sua intenção era caricaturar um “Brasil de tanga”⁹.

Tendo mostrado a música para os colegas *Tangarás*, Noel, Almirante e João de Barro vão até Hornelo Dornellas, que passaria a música para a pauta. O maestro, percebendo a semelhança entre o *Hino* e a música de Noel, sugere alterações melódicas que dariam sua forma final. Neste mesmo encontro Dornellas apresenta aos três o início de *Na Pavuna*, que acabaria sendo gravada um ano antes da música de Noel. Como os *Tangarás* não gravaram sua música, Noel acabou fazendo-o sem eles, acompanhado de um regional. Vejamos a letra da música de Noel¹⁰:

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta,
 Pois eu quero me aprumar.
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar

⁹ “Um dia, em fins de 1929, tio Eduardo surpreende Noel acompanhando-se o violão numa cantiga que lhe soa de forma inteiramente original.

— *Que música é esta, Noel?*

— *Um samba que acabo de fazer. É sobre o Brasil. O Brasil de tanga.*

(...)

— *Mas eu não sou bobo de ficar dizendo isso por aí.* MÁXIMO & DIDIER (1990), p. 116.

¹⁰ A história de *Com que roupa?* consta do cap. 12 - “Um Tangará abraça o samba” de MÁXIMO & DIDIER, op. cit. A transcrição da letra consta das pp. 116-117 do mesmo capítulo e foram cotejadas com a gravação original, com Noel Rosa e bando regional, copiada no cassete *Carnaval de 1931*, da *Collector’s Editora*.

Pois essa vida não está sopa
e eu pergunto: com que roupa?

Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro
Não é fácil de ganhar.
Mesmo eu sendo um cara trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar,
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?

Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu.
Já estou coberto de farrapo,
Eu vou acabar ficando nu,
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa

Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou

Pro samba que você me convidou?

Já se pode antever nesta composição o exímio letrista que seria Noel. O narrador inicia a composição marcando que do momento que fala em diante estará mudando sua conduta. Há dois tempos, o do passado e o do presente. Veremos como o narrador representa cada um deles.

Na primeira estrofe, a mudança de conduta é o “ir pra luta”, investir até mesmo “com a força bruta” contra o interlocutor, o que contrasta com um passado no qual a imagem bélica e a violência física não eram necessárias. Mas é em nome de quê a nova postura? O narrador explica: quer se “aprumar”, se “reabilitar”, afinal, a vida “não tá sopa” e ele pergunta “com que roupa?”. Assim agrupadas, as referências às razões da mudança são explícitas. A carência de meios de garantir a sobrevivência é o tema; atrás deles vai o narrador, que, ao que indica a palavra “reabilitar”, sofreu perdas em seus meios de vida - tanto que está “fora de prumo”, torto, desalinhado e tanto que sua vida não está fácil.

Enfim, no presente é visto um momento de crise, de dificuldades que impelem o narrador a uma luta. É tamanha a crise que ele pergunta “com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?”. O jogo entre a metáfora “sem dinheiro”, “sem condições” e o significado literal - a falta de roupa para ir a um samba - reforçam a idéia de carência.

Segue a música e o narrador diz que, ao contrário de outrora, não anda mais fagueiro, pois está difícil conseguir dinheiro. Em seguida, temos as dúvidas sobre quem é esse narrador dirimidas: trata-se de um trambiqueiro, de um malandro. Ainda que domine a arte de fazer trapanças e conseguir dinheiro e bens sociais - materiais e simbólicos, salientemos sempre - sem a necessidade de produzi-los ou de ser um trabalhador assalariado, ele não consegue. Note-se

que a formulação do tipo “mesmo eu sendo ... não tenho...” deixa implícita a concepção de que, para o trapaceiro - o malandro -, conseguir dinheiro e bens sociais é mais fácil que para os não trapaceiros - os trabalhadores -. A crise da sociedade, atingindo os malandros, revela-se mais forte e mais intensa que se atingisse os trabalhadores. E eles, os malandros, que já andaram de “vento em popa” conseguindo o que queriam, agora se vêem usando a expressão que marca a impossibilidade ou a dificuldade de se realizar algo: “com que roupa?”.

Por fim, as imagens mais irônicas. Primeiro, o malandro diz estar pulando feito sapo, envolvendo-se, relacionando-se para ver se consegue escapar de sua situação, que considera uma “praga de urubu”, uma má sorte que é atribuída a um outro que lhe quer ver em uma situação difícil. Ele, que já andou fagueiro, vê suas roupas virarem farrapos e seu terno virar estopa, e prevê: acabará ficando nu. Tomando as “roupas” como as condições de vida - o significado “de que modo?” da expressão nos autoriza - vemos que o narrador vislumbra um estado de carência cada vez maior, até o ponto de se reduzir ao extremo as possibilidades de apropriação dos meios de vida.

Nesta música, a figura do malandro surge de um modo curioso e novo. Nem há um abandono do tema malandragem, nem há a sua apologia. O samba também não é evocado como meio de superação das carências econômicas e políticas... Tampouco o malandro surge como símbolo da realidade social como um todo. Presente na realidade, surge, antes, como a figura social que evidencia de modo mais dramático a crise geral. Ele, cuja vida se constitui por meios de superar as adversidades, se vê impossibilitado de continuar a existir no momento em que a sociedade apresenta a redução nas possibilidades de vida.

Noel Rosa, na figura de seu narrador, revela de modo claro e preciso a dependência do malandro como figura social. Ele mal entende o que vê. Esse sentido é construído, ao longo de toda a música, por meio das constatações de que o universo social no qual ele conseguia a riqueza socialmente produzida - material e simbólica - já não consegue produzir o suficiente... Sua crise deriva, portanto, do mundo de que depende. Se este mundo vive um período próspero, ampliam-se suas possibilidades; se vive um período de escassez, ele se vê como o narrador de *Com que roupa?*

Vejamos agora uma outra música de sucesso nesse carnaval de 1931, *Se você jurar*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves.

Francisco Alves decerto via nos sambistas do Estácio uma rica fonte de sucessos. Tanto que além de Bide, com *A malandragem*, Ismael Silva também recebeu a proposta de ter seus sambas gravados pelo cantor.

Ismael nasceu em Niterói, em 1905, filho de um operário e de uma lavadeira. Aos três anos mudou-se para o bairro do Estácio de Sá. Desde cedo passou a freqüentar as rodas de samba dos bares do Estácio. Em 1928 fez parte do grupo de sambistas que formaram a Deixa Falar, primeira escola de samba. Em 1927, quando Ismael estava doente, Bide trouxe uma proposta de Francisco Alves: a venda de um samba. Ele aceitou e vendeu *Me faz carinhos* ao cantor, que aparece como compositor no disco. Ocorreu o mesmo com *Amor de malandro*. O sucesso dos sambas fez com que Francisco Alves propusesse um contrato de exclusividade, o que Ismael aceitou mas com a condição de incluir seu colega de Estácio Nilton Batista. Deste acordo resultaram muitos sambas no do início dos anos 30, como o *Se você jurar*.

Em 1931 Nílton Bastos morreu de tuberculose e Mano Rubens - Rubens Barcelos, irmão de Bide - morre assassinado numa briga em uma roda de jogo. Ismael muda do Estácio para a cidade. Deste mesmo ano data sua amizade e parceria com Noel Rosa, que conheceu por intermédio de Francisco Alves. Esquecido na década de 40, ressurgiu quando teve o samba *Antonico* gravado, na década de 50. Por este período, fez parte do grupo de compositores revalorizados pelas iniciativas de Almirante. Morreu no Rio de Janeiro, em 1977¹¹.

Ismael Silva e outros pesquisadores negam a participação de Francisco Alves na autoria de *Se você jurar*, que foi gravado pela dupla que muita influência teria naqueles anos: Francisco Alves e Mário Reis. Vejamos sua letra:

Se você jurar
que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar
Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa

¹¹ Dados retirados do verbete “Ismael Silva” da *Enciclopédia da Música Brasileira*, principalmente, e do fascículo a ele dedicado na coleção NHMPB. A data de sua morte consta do livro *São Ismael do Estácio*, de Maria Thereza M. Soares. Cf, também, HOMEM DE MELLO & SEVERIANO, op. cit. pp. 106-107 para obter dados sobre a controvérsia que cerca a autoria deste samba.

Não vou me regenerar
 A mulher é um jogo
 Difícil de acertar
 E o homem como um bobo
 Não se cansa de jogar
 O que eu posso fazer
 É se você jurar
 Arriscar a perder
 Ou dessa vez então ganhar

Como podemos ver, o tema *malandragem versus* envolvimento estável com uma mulher era recorrente nos sambas, sobretudo nos vindos ou influenciados pelo grupo do Estácio. Neste samba, o narrador coloca-se como alguém que vive sem preocupações no mundo da orgia e que tem no pedido da mulher a fonte de um dilema.

Outra vez, vemos a mulher por quem o narrador se envolve pedir para que deixe a malandragem, posto que são inconciliáveis o relacionamento e este modo de vida. Nesta música o verbo “regenerar” aparece, o que nos é um forte indício de que, mesmo de “dentro”, o mundo dos malandros era visto como moralmente não recomendado. Contudo, ainda que gozando de restrições morais, o malandro vê conforto em sua vida.

No processo de redefinição do samba como música nacional veremos que a própria malandragem terá de ir se redefinindo e ir se contrapondo a outras figuras sociais, como o vagabundo. Mas isso veremos mais tarde.

Agora, temos uma retomada das teses vistas ao fim do capítulo anterior. A mulher, contudo, é descrita aqui com mais aspectos do que os vistos lá. A principal dúvida do malandro não é se deve ou não deixar a orgia em nome do

amor. Sua dúvida vem da possibilidade da mulher estar mentindo, como já vimos por ocasião da interpretação de *A malandragem*. Ele, o malandro, se diz leal. Sob a mulher pesa a possibilidade da deslealdade... Assim, é só no caso de um juramento que ele pode cogitar a hipótese de se regenerar.

Não se trata de um malandro novo, inexperiente, mas de alguém que já vivenciou outras relações semelhantes e sabe dos riscos que corre. Trata-se, inclusive, de alguém que já sofreu por amor, que já “foi atrás de amizade” e se frustrou. O dilema do malandro pode ser visto até no modo que nomeia sua relação: não diz explicitamente que se trata de um amor arrebatador e único mas fala de uma “amizade” e mesmo “uma coisa à toa”. Contudo, trata-se de uma tentativa de aproximar esta relação das que se mantém com as mulheres que são indiferenciadas. Isso como um meio de autodefesa, como diria o narrador de *A malandragem*; tanto é que a malandragem é posta como um modo de vida que não se abandona facilmente - sua vida “é boa”, ele diz - mas se ela jurar ele deixa a orgia... Portanto, a relação com essa mulher está longe daquela que se têm com as que são indiferenciadas, as quais não são nem cogitadas como concorrentes da malandragem.

A questão central, a fonte das dúvidas, está exposta nos seguintes versos: “a mulher é um jogo difícil de acertar e o homem com um bobo não se cansa de jogar”. Como vimos em *Gosto que me enrosco*, na relação homem/mulher é vista uma possibilidade de inversão hierárquica, com o homem ocupando um papel subordinado. Assim, o lugar do bobo - ou do otário, como acidamente diz o narrador de *A malandragem* - é sempre uma possibilidade nas relações com as mulheres.

Não é à toa a comparação com um jogo; implica as idéias de astúcia e habilidade mas também de incerteza e, sobretudo, de vitória ou derrota. Essas idéias são transferidas às mulheres. A única possibilidade de diminuir a incerteza do jogo e tornar o risco mínimo, como já dito, é o juramento feminino.

Ainda de 1931, vejamos outra música que fez parte do acordo da dupla Ismael e Nilton com Francisco Alves e na qual o tema malandragem novamente posto, *O que será de mim?*, também sucesso em 1931:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
O valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei
Dá licença seu Mário

Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar

Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá

Trata-se de uma das maiores exaltações da malandragem dentre os sambas deste período. Observemos que ao fim da primeira parte a dupla de cantores passa a se chamar e a se convidar a fazer parte da interpretação. Mário Reis canta toda a primeira parte e, ao fim, chama Francisco Alves, o Chico Viola. Este pede licença e termina o texto antes de os dois, juntos, fazerem um dueto e retomarem toda a letra.

A interpretação e sua interferência na letra introduz dois narradores num texto que se imagina ter um único narrador originalmente. Para o fim dessa análise, será desconsiderada essa duplicação de narradores e letra será considerada tendo um único narrador.

Os cinco primeiros versos são extremamente explícitos. O batente, o trabalho regular, se opõe à malandragem e, mais, significa a sua morte. Daí o narrador dizer que não sabe o que será dele caso tenha de se tornar um trabalhador... pois ele vive na malandragem e, afirma, vida melhor não há.

Como já foi dito, o trabalho regular e o relacionamento amoroso estável desdobrando-se na família são os dois pólos antagônicos fundamentais da malandragem, como vemos por meio das músicas.

Em seguida, o narrador apresenta seis versos, bastante interessantes, com o sentido geral de legitimar sua conduta: “minha malandragem é fina, não desfazendo de ninguém. Deus é quem nos dá a sina, o valor dá-se a quem tem. Também dou a minha bola, golpe errado ainda não dei”. Ele procura afirmar que sua malandragem é fina, o que se contrapõe a uma outra, grosseira. Ao fim da seqüência afirma que nunca deu um “golpe errado”. Portanto, podemos

inferir que é a astúcia que o permite dizer que sua malandragem é fina. Se há golpe, há um golpeado - uma vítima - e se trata de uma ação pautada pela dissimulação, por fazer-se parecer o que não se é, ou fazer-se parecer pretender o que não se pretende de fato. O malandro narrador valoriza sua capacidade de escolher o momento e a vítima de seu golpe.

Esta sua argúcia individual permite que se diferencie de outros malandros. Se a “sina” é dada aos humanos por Deus, as distinções individuais são dadas a quem tem valor. Curiosa formulação, pois primeiro atribui a Deus o lugar na estrutura social em que nasceu, em que foi colocado. Este Destino está fora de seu alcance, o mundo lhe é apresentado a partir de uma inclusão precária e subordinada nos grupos sociais e no processo produtivo. Assim, ele vê como inevitável se colocar no lugar do malandro; contudo é de sua habilidade individual para lidar com os códigos próprios dessa pessoa social que ele pode se distinguir e se valorizar.

Temos, a partir da análise anterior, que o malandro é uma pessoa social que se constrói ao longo de uma biografia e que requer um aprendizado. Ele é o manipulador do discurso e dos códigos sociais, participa de determinadas relações e manipula as identidades em jogo sempre com o fito de conduzir os eventos a um fim que satisfaça as suas intenções. Um fim, diga-se, que implica o prejuízo de outros, as suas vítimas.

Na segunda estrofe o malandro mostra-se despreocupado com a opinião daqueles que estão no exterior de seu mundo cultural e que o condenam. Estes estão no mundo do trabalho e é a eles que o narrador se dirige ao fim do texto: “o trabalho não é bom ninguém pode duvidar. Oi, trabalhar só obrigado, por gosto ninguém vai lá”.

Neste ponto, o discurso de auto-elogio atinge seu ápice. O ponto de vista sobre o trabalho é generalizado até atingir todos, inclusive os trabalhadores. O trabalho - em sua forma social sob o modo de produção capitalista, poderíamos acrescentar - é uma obrigação, nega o prazer e funda a atividade técnica, que não tem um fim em si mesma. E é esse olhar sobre uma contradição existente no movimento geral da sociedade que funda a possibilidade das representações e das práticas sociais constituídas a partir da pessoa social do malandro se difundirem socialmente.

Como já dissemos, estas práticas e representações, aos malandros, servem de mediação para a sobrevivência nas relações urbanas sem que sejam alteradas em seu movimento geral; aos trabalhadores, servem de mediação que propicia vivências de crítica e de negação do seu cotidiano sem que ele seja transformado radicalmente.

A malandragem, a partir do momento em que se difundiu em elementos culturais consumidos por amplas parcelas da população, conseguiu elaborar representações e práticas que unem dois termos contraditórios: a conservação e crítica do movimento geral da sociedade. Com isso, o discurso que se constrói a partir do ponto de vista da malandragem sobre o brasileiro funda-se nas contradições, na ironias, nas aparências desmascaradas; enfim, num jogo de categorias que às relações do mundo capitalistas associará a crítica, o porém. E não raro o que confere o “porém” aos vínculos formais e impessoais são as relações sociais fundadas nos vínculos pessoais e na lealdade. Assim, nota-se uma auto-representação da vida nacional conflitiva, que faz a apologia do que é visto como a impossibilidade de realização das almejadas relações modernas. A

síntese de contrários que se realiza preserva os termos com tais - contrários que se opõe e se negam, ainda que compondo uma mesma realidade cultural.

6.1: Malandro: palavra derrotista?

Na década de 30, o gênero musical já estava estabilizado, o que tornou possível o desenrolar do processo de difusão nacional e de consolidação de um meio artístico cujo centro foi a cidade do Rio de Janeiro. Aos sambistas e aos músicos em geral, esse meio artístico abriu possibilidades de trabalho inéditas.

Ao se profissionalizar como músico, o malandro ganhou uma nova identidade, e passou a construir uma imagem oposta à de vagabundo. Com as letras, veremos que a apologia do malandro cederá a vez à apologia da malandragem, que não é exclusiva deles, mas disseminada socialmente.

Iniciemos com um ligeiro recuo histórico. Vejamos um depoimento de Bide¹²: “Acabado o carnaval [de 1927, segundo afirmativa, mas que pode ser o de 1928, José Ramos Tinhorão], o samba continuava porque fazíamos samba o ano inteiro. No Café Apolo, no Café do Compadre, em frente, nas peixadas que fazíamos em casas de amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e bares. Aí, a polícia vinha e incomodava. Mas não incomodava o pessoal do Amor [Getúlio Marinho, fundador de um rancho, filho do baiano Antônio Marinho, contemporâneo de Hilário Jovino, ME¹³], que tinha sede e tirava licença [permissão policial para desfile nas ruas, JRT] E a gente com uma inveja danada. Em 1927 [a 12 de Agosto de 1928, segundo outro contemporâneo, Ismael Silva, em depoimento a JRT], outubro mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela

¹² Cf. pp. 292-293 de TINHORÃO (1990,1998). Trata-se do excerto de um depoimento de Bide ao jornalista Francisco Duarte em reportagem publicada no *Jornal de Brasil*, RJ, de 12 de fevereiro de 1979, p. 9 do caderno B, intitulada “Carnaval, primeiro grito - vida e morte do ‘Deixa Falar’, o bloco que deixou escola” .

¹³ Cf os dados sobre Getúlio Marinho na p, 292 de TINHORÃO (192-293)

organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba todo o ano. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se Deixa falar como debique [por despique, JRT] às comadres de classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundos. Malandros nós éramos, no bom sentido, vagabundos não!”

Ora, a fala de Bide é toda construída na terceira pessoa, indicando que diz respeito àquele grupo de malandros-sambistas do Estácio que fundaram a primeira escola de samba. Note-se que Getúlio Marinho, o “Amor”, beneficiava-se dos privilégios obtidos junto ao poder público pela geração dos pioneiros, os afro-baianos como o seu pai, Hilário Jovino, Tia Ciata e outros. Assim, a fundação de uma instituição aparece como resposta à repressão policial, num primeiro momento, e como meio de legitimação das atividades festivas junto ao Estado e seu aparelho repressor. O nome “escola de samba”, como sabido, faz uma irônica referência ao ensino formal; como se dissesse aos bacharéis e aos situados no mundo social legitimado: temos o que ensinar a vocês, nossa produção cultural é ímpar e representa uma superioridade cultural. Assim, a atividade de sambista e de carnavalesco passava, desde fins da década de 1920, a representar um modo de colocação na estrutura social - um lugar e uma pessoa social. Veja-se que o malandro assume um diálogo com a sociedade por meio de suas produções culturais, o que o distancia do vagabundo.

É, mais uma vez, Tinhorão¹⁴ quem nos fornece dados interessantes sobre essa auto-afirmação da identidade do malandro em oposição ao vagabundo. O historiador frisa que “ambos se reconheciam à margem da estrutura econômica e social, da qual não participavam com a venda de força de trabalho em caráter

¹⁴ Cf. TINHORÃO (1978, 1981), pp. 128 e sgs.

estável (os dois não tinham emprego fixo), mas o conceito de malandro passava a englobar a capacidade de usar talento artístico nos meios do rádio, como um expediente a mais¹⁵. Assim, é do lugar de sambista inserido nos meios de divulgação e reprodução que o malandro passa a olhar o vagabundo. Vejamos a letra de uma música que não foi sucesso e, mesmo, não se tem notícias de ter sido gravada, mas que é reveladora dessa dissociação. Trata-se do samba, composto em 1933, *Diferença do malandro*, de José Gonçalves (que futuramente adotaria o nome de Zé da Zilda) e Artur Costa¹⁶. Vejamos a letra:

Eu vou dizer qual é
 A diferença do malandro
 (breque) Do malandro
 Para o vagabundo...

É que o malandro vive na cidade
 Gozando as delícias que tem neste mundo
 E o vagabundo fica lá no morro
 Cantando samba pra beber cachaça,
 De boca aberta, bancando o palhaço,
 E o malandro para isso não se passa.

¹⁵ Cf. TINHORÃO (1978, 1981), pp. 128-129.

¹⁶ A letra da p. 129 de TINHORÃO, op. cit., que, por sua vez, a encontrou no jornal de modinhas *A Voz do mundo*, de agosto de 1936, p. 2.

Não encontrei dados biográficos sobre Artur Costa. Quanto a José Gonçalves, o verbete “Zé da Zilda” da *Enciclopédia da Música Brasileira* nos informa que nasceu em 1908 no subúrbio carioca de Campo Grande, filho de músico. Desde a infância começou a aprender cavaquinho. Morando após 1920 no morro da Mangueira, conheceu Cartola e outros sambistas. Ainda por esta época começou a se apresentar em teatros com o nome/personagem Zé com Fome. Ingressou no rádio, onde conheceu a cantora Zilda, com que se casou em 1938. O casal adotou os nomes Zé da Zilda e Zilda do Zé. Ele teve músicas de sucesso gravadas em disco e divulgadas no rádio além de ser compor sambas para a Mangueira. Morreu em 1954, no Rio de Janeiro.

Se o malandro acorda meio-dia,
Tem criado para lhe servir,
Enquanto o vagabundo vive na orgia
A noite inteira sem poder dormir.
Mas o malandro chama o automóvel
Manda o chofer tocar para a pensão
O vagabundo vai na tendinha
Toma um café-caneca com um pão de tostão
(breque) Eu vou dizer

Se o malandro dá um passo errado
Tem o advogado pra lhe defender,
Enquanto o vagabundo, andando alinhado,
Vive perseguido sem saber porque
Mas o malandro vai pro microfone
Com seu chapéu de palha, vai e desacata,
O vagabundo vai pra batucada
Brincar banda jogada, pra se machucar
(breque) Eu vou dizer

Não há diferenças entre a origem do malandro e do vagabundo, mas o principal diferencial entre ambos é o ambiente social em que vivem: o vagabundo, no morro, alheio às riquezas materiais e simbólicas socialmente produzidas; o malandro, na cidade, “gozando as delícias que tem neste mundo”. Ambos fazem sambas, mas o diferencial é que o malandro faz de sua arte um meio para se apropriar das riquezas que estão vedadas ao vagabundo.

A partir desta diferenciação, o narrador vai descrevendo uma série de experiências de vida que nos revelam os extremos entre as duas pessoas sociais. Vamos vê-las separadamente.

O Vagabundo, no morro, faz do samba um meio para beber cachaça e, embriagado, fica isolado da cidade. A imagem dele de boca aberta, bancando o palhaço é expressiva. Segundo o malandro, o vagabundo não manipula os códigos sociais da cidade como um meio de apropriação de “suas delícias”; ele fica vendo o mundo urbano sem capacidade de interagir com ele, que lhe é externo. Por isso, faz papel de palhaço; ou seja, não consegue satisfazer as necessidades que socialmente são criadas e fica excluído do mundo urbano...

Mais uma vez, um malandro-narrador usa o lugar daquele que tenta ser o manipulador mas acaba sendo o manipulado como um meio de rebaixamento moral. Agora, o vagabundo está no lugar do palhaço, o que é ridicularizado e serve para o riso desdenhoso... está num lugar equivalente ao do otário. Ainda definem o papel social do vagabundo a vida na orgia e na pobreza - na tendinha, comendo um pão-de-tostão acompanhado de um café-caneca... - E mais, mesmo andando alinhado, com roupas de qualidade, que poderiam lhe dar algum prestígio, vive perseguido - pela polícia, subentende-se - sem saber a razão. É visto como desordeiro, como um bandido em potencial...

Deste extremo, que indica um fracasso na relação com o mundo, vamos ao outro, indicativo do sucesso. Aqui, o sujeito é o malandro. Ele goza das delícias do mundo urbano sem precisar trabalhar, o samba é seu meio de vida. Toda a descrição do cotidiano do malandro nos indica esse modo de vida que realiza a síntese entre a atividade como fim em si - o samba - e a apropriação do que é produzido socialmente sem ter de participar do mundo da produção. E mais, enquanto o vagabundo é vítima, mesmo que inocente, o malandro, ainda que cometa atos passíveis de punição legal, tem ao seu dispor advogados que o defendem.

Assim, o malandro ao se auto-elogiar busca se aproximar do grupo social que sustenta as relações de poder e econômicas que originam os aspectos da realidade que tantas vezes denuncia. As riquezas e o prestígio social sem trabalho, a criadagem e a impunidade são os indicativos de sua peculiar ascensão social ... O valor que se auto-atribui é o de manipular as relações de modo a que os seus anseios individuais sejam satisfeitos e sem, claro, ter de assumir os lugares da estrutura econômica.

Este discurso evidencia muito mais os ideais da malandragem do que uma descrição da sua vida - e mesmo da vida dos vagabundos. Contudo, tanto nesta letra como no depoimento de Bide, vimos que a atividade de músico vai assumindo um valor de ocupação que permite a sujeitos individuais, nascidos nos grupos sociais pobres e desprestigiados, viver no mundo da riqueza e do prestígio.

Como disse o narrador de *O que será de mim?*, “Deus nos dá a sina, o valor dá-se a quem tem”. O malandro, assim como o vagabundo, parte de um mundo que é marginalizado, no qual há escassez de meios de vida e que não tem poder de intervenção política nos rumos da vida pública e do estado. Esta é sua sina. O seu valor lhe é conferido assim que passa a viver em outra realidade social, que mantém uma relação de alteridade com aquela em que nasceu, que retém os meios de vida, que é legitimada e tem poder de intervenção nos rumos da vida social. Conseguir fazer deste mundo o cenário de suas ações é o que lhe confere o estatuto de malandro. O vagabundo não tem valor porque não fez este percurso.

Para que vejamos mais aspectos dessa diferenciação do malandro e do vagabundo, acompanhemos uma famosa polêmica dos anos 30. Trata-se do debate musical entre Wilson Batista e Noel Rosa, que ganhou notoriedade entre os pesquisadores e ouvintes da música brasileira mas que, na época em que ocorreu, só teve sucesso com algumas de suas canções. A polêmica, contudo, é rica em significações. Antes, vejamos uma pequena biografia de Wilson Batista.

Nasceu em Campos, RJ, em 1913, filho de um guarda municipal. Ainda menino participou, tocando triângulo, da banda que seu tio organizou. Mudou-se com a família no final dos anos 20 para a cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou como acendedor de lampiões da Light. Começou a frequentar os ambientes boêmios, onde fez amizades com malandros famosos, o que lhe valeu algumas prisões, das quais falava orgulhosamente. Aos 16 anos começou a trabalhar como eletricitista e ajudante de contra-regra no Teatro Recreio. Nesta época, fez seu primeiro samba, lançado no teatro por Araci Cortes. Seu primeiro sucesso foi em 1933 mas foi na década de 40 que compôs muitas músicas que alcançariam êxito. Faleceu em 1968, no Rio de Janeiro¹⁷.

Em 1933, Sílvio Caldas gravou *Lenço no pescoço*, de Wilson. O samba não teria muito destaque, nem Wilson era um nome em evidência mas Noel Rosa reagiria contra a associação do malandro com o sambista. Vejamos a letra do samba *Lenço no pescoço* e, em seguida, a música de Noel.

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso

¹⁷ Cf. o verbete “Wilson Batista” na *Enciclopédia da Música Brasileira*.

Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Desse meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção

Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu não dou

Wilson faz uma descrição de um tipo de malandro e do modo como ele age. Trata-se do malandro valente, que anda com uma navalha e passa desafiando e provocando as pessoas, pronto para a briga. Está próximo do vagabundo cantado em *Diferença do malandro*; é o vadio, como ele mesmo orgulhosamente se define. Na segunda estrofe, coloca-se diante dos que repreendem sua conduta negando a validade das posições destes e afirmando sua postura sobretudo contrapondo-se aos trabalhadores, que andam no miserê. Já vimos que o trabalho é visto como negação do prazer e como atividade sem um fim

em si; agora, o malandro afirma que ele não é um meio de acesso ao que a sociedade produz, posto que os trabalhadores mantêm-se pobres.

Por fim, busca em sua história uma inclinação para a vadiagem, desde criança já produzia sambas, o principal meio de expressão dos malandros. As últimas falas do texto transcrito são ditos por Sílvio Caldas em breques e em muito se parecem com provocações. Na primeira, o narrador desafia alguém a lhe tirar a razão, reafirmando o rechaço aos que o repreendem. A segunda parece um tanto obscura, enquanto uns tocam e outros cantam ele não dá... Não dá o quê é a pergunta que fica... Parece que ele se refere a aspectos das relações do meio boêmio carioca que nos fogem em sua significação.

O discurso de negação do trabalho e a afirmação de uma malandragem provocativa e violenta ganhou uma reprimenda de Noel Rosa, que compôs no início de 1934 *Rapaz folgado*. Vejamos sua letra:

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora essa navalha
 Que te atrapalha
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
 Que só serve para tirar

Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

Os biógrafos de Noel Rosa, João Máximo e Carlos Didier, começam a relatar a polêmica que Noel criou - afinal, Wilson não tinha em Noel um oponente - estranhando sua postura, pois ele era por essa época amigo de malandros conhecidos pela violência gratuita, como Brancura, Baiaco e Kid Pepe. Dizem que ele tinha uma atração pela malandragem e suas histórias. Como entender, então, sua postura repentinamente contrária à malandragem? Dizem os biógrafos: “interpretações futuras - e simplistas - nos darão conta de um Noel Rosa repentinamente preocupado em mudar a imagem do sambista, tornar bem comportados os temas da música popular, desempenhar papel moralizador. Nada mais apressado. Uma leitura atenta da letra de *Rapaz folgado* deixa claro que a estocada de Noel tem um alvo pessoal e não geral, é de um malandro específico que ele fala e não da malandragem”¹⁸. Wilson, inclusive, teria roubado uma namorada de Noel tempos atrás...

De fato, Noel já havia composto músicas sobre malandros e continuaria a compô-las... e inclusive daria parceria a Kid Pepe. Também há que se concordar que o principal alvo de *Rapaz folgado* é Wilson Batista. Contudo, não podemos deixar de notar que Noel faz uma distinção entre o sambista e o malandro... Uma distinção que não faz dele um moralista repentino nem mesmo um inimigo da malandragem em nome do trabalho e da família... O que

¹⁸ Cf MÁXIMO & DIDIER, p. 292.

vemos, tão somente é a busca por uma distinção entre duas pessoas sociais e, para isso, Wilson acaba sendo um meio.

Na primeira estrofe o narrador de Noel começa a atacar os símbolos da malandragem expostos na música de Wilson. Pede que deixe o tamanco, o lenço no pescoço e a navalha, sugerindo outro estilo de roupa: sapato e gravata. Por fim, para escapar da polícia, sugere que ele passe a ser sambista. O narrador de *Rapaz folgado* é irônico ao dizer que papel e lápis já tem, que arrume um violão e um amor - o instrumento e o tema central dos sambas. A ironia, ainda, indica uma passagem do confronto agressivo - com a violência física - para um confronto que tem no discurso sua arma.

Como podemos ver, a canção é dirigida ao texto de Wilson, é inegável. Contudo, Noel, para construir sua crítica, lança mão de categorias sociais, dentre as quais as que os meios sambistas forjaram e que os distinguia dos que chamavam de vagabundos. Os versos iniciais da segunda estrofe, inclusive, são explícitos: “malandro é palavra derrotista que só serve pra tirar todo o valor do sambista”. Essa formulação não é específica, é geral; este nível amplo - que serve a todos - sustenta a crítica ao sujeito específico. Ao fim, de fato, é novamente a Wilson - confundido com o narrador de sua canção - que ele se dirige negando-lhe o estatuto de malandro para reduzi-lo ao lugar de rapaz folgado. Neste momento final, Noel não deixa de reconhecer a existência dos malandros; o que faz é excluir Wilson deste grupo e deixá-lo numa posição indefinida, nem malandro, nem sambista; um rapaz folgado.

Há um duplo debate e Wilson serve de mediação para a redefinição do sambista. Inclusive, à p. 291 de *Noel Rosa: uma biografia*, há referência tanto às muitas reprimendas que Noel recebera dos amigos por conta de sua amizade

com Baiaco quanto ao fato de que o malandro Wilson Batista era evitado pelo pessoal do Café Nice - ponto de encontro dos sambistas e artistas cariocas -. Estes fatos nos revelam que havia em curso um processo de afirmação do sambista em oposição ao malandro ou, se quisermos precisar um pouco mais os termos, um processo de afirmação malandro-sambista em oposição ao malandro-vagabundo. Um processo que é coerente com a perda do prestígio do malandro-vagabundo mesmo pela população pobre, como apontam os autores à p. 294 da biografia de Noel Rosa¹⁹.

Não nos interessa neste trabalho dar continuidade à análise das canções que fizeram a polêmica, mas, sim, acompanhar a redefinição na identidade do malandro, que vai se dissociando do vagabundo valente para se aproximar do astucioso manipulador de identidades e de relações no cotidiano, ao tempo do cotidiano. Vejamos, para isso, um dos maiores sucessos do mesmo Noel Rosa, *Conversa de botequim*, de 1935 que tem música de Oswaldo Gogliano, o Vadico²⁰.

Seu garçom faça o favor
De me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada,
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo
E um copo d'água bem gelada
Fecha a porta da direita

¹⁹ Trata-se da letra para o samba *Se você me ajudar*, que Noel ajeitou para Gernano, um malandro seu amigo: “Se a sorte me ajudar/ Eu vou te abandonar/ Vou mudar de profissão/ Porque a malandragem/ Só nos trouxe desvantagem/ E você não vai dizer que não./ Quem faz seus versos/ E no morro faz visagem/ Dorme sempre no distrito/ Entretanto quem é rico/ E faz samba na Avenida/ Quando abusa da bebida/ Todo mundo acha bonito./ Antigamente o folgado era cotado/ E era bem considerado/ Ia ao baile de casaca/ Hoje em dia por despeito/ Ele é sempre perseguido/ E é mal compreendido/ Pela própria parte fraca”.

²⁰ Cf uma breve biografia de Vadico no próximo item.

Com muito cuidado
Que não estou disposto
A ficar exposto ao sol.
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol.

Se você ficar limpando a mesa,
Não me levanto nem pago a despesa.
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão.
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos.
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório.
Seu garçom me empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure essa despesa
No cabide ali em frente.

Este samba de Noel retrata, com maestria, a chegada de um consumidor a um bar. A letra é toda construída com uma sucessão de ordens, que vão se encadeando de modo a ampliar sucessivamente a presença e o domínio do

narrador naquele espaço. O que poderia ser um espaço público no início da canção vai se transformando num ambiente que o narrador faz ser seu... Ao fim, o comércio vizinho também é mobilizado para satisfazer suas vontades. Nesta inversão entre o comportamento que se espera do cliente de um bar e o do narrador de *Conversa de botequim*, reside o humor da canção. Claro, a melodia ágil e expressiva de Vadico em muito contribui para esse efeito. Aqui, letra e música casam-se de modo a revelar uma coerência espantosa.

Na primeira estrofe, o primeiro pedido já anuncia o modo como o narrador irá agir. A cada item que pede ao garçom inclui um complemento que, de seu ponto de vista, elimina a possibilidade de ser enganado pelo bar. Assim, ele dever trazer depressa uma média boa e não requentada, um pão bem quente e com manteiga à beça. Ainda, um guardanapo e um copo d'água bem gelada.

O narrador domina o código dos “expedientes” que se lança mão nos bares e, ao revelar cada um deles a cada pedido, garante o bom atendimento. É uma postura de agressividade cordata. Busca imobilizar a reação do outro antecipando as suas possíveis ações.

Mas como se não bastasse a sucessão de ordens com seus complementos, ele inicia outra série de pedidos, estes fora do que rotineiramente oferece o bar. Primeiro, que o garçom feche a porta da direita para protegê-lo, afinal ele não está disposto a se expor ao sol... O pedido vai se transformando em ordens e as ações do garçom estão implícitas, pois não há uma única fala sua. Além de buscar construir uma sombra no bar, ele quer saber o resultado do futebol, e o garçom deve perguntá-lo ao seu cliente, que está ao lado... Note-se que o ar de abuso nestas duas ações é conferido não apenas por fugirem da rotina e do que

se dispõe a oferecer um bar, mas pelo fato de que o narrador poderia fazê-las e, ao invés disso, simplesmente ordena.

Por fim, o narrador está confortavelmente acomodado no botequim e seguirá em suas ordens.

A segunda estrofe se inicia com uma ameaça: se o garçom ficar limpando a mesa - e não atendê-lo com a rapidez esperada, subentende-se - ele não se levantará e não pagará a despesa; ou seja, ficará sentado, incomodando-o. É a partir do reconhecimento - por sua própria voz - de que os dois comportamentos são desapropriados que o garçom irá atendê-lo. Não romper com esses códigos é a expectativa que o narrador cria no garçom. Mas vamos ver qual será sua conduta.

Outra ordem, dessa vez fugindo mais ainda do que é o serviço de um bar e incluindo o dono do estabelecimento entre aqueles que devem atendê-lo. Se havia dominado o ambiente destinado ao público do bar e se acomodado pronto para ser servido, agora ele passa a invadir o espaço próprio do dono. Ele quer instrumentos completos para redigir algo: caneta, tinteiro, envelope e cartão. Como se não bastasse, ainda quer palitos e um cigarro... Aqui fez do botequim, originalmente um espaço público e do dono, um ambiente seu. Ele é todo fonte de ordens e os outros são feitos de seus criados.

Ao completar o domínio de todas as instâncias do bar, é à vizinhança que se dirige. Primeiro o charuteiro, que deve lhe emprestar - não vender, como seria normal - um revista, um cinzeiro e um isqueiro. Ele parece não ter mais a intenção de querer sair de lá... Como na ameaça que fez no começo da estrofe, ele não se levantou... ainda que o garçom fosse atendendo suas ordens cada vez mais desabusadas.

Estamos vendo uma tensão entre as ações do narrador e o que se espera de um freguês. Vejamos como a última estrofe constrói o ápice deste conflito. Primeiro o narrador manda o garçom ligar - ao menos uma vez - para um número determinado e ordenar o “seu” Osório a levar-lhe um guarda chuva. Da vizinhança, o raio das ações do narrador vai se estendendo até uma distância que necessita do telefone. Veja-se, também, que o “seu” Osório receberá uma ordem do narrador na voz do garçom e ele, Osório, é quem deverá levar o guarda-chuva ao narrador, que está no bar... Não! Não está no bar; este foi transformado em seu escritório - nosso, como diz, dele, narrador, do dono do bar e do garçom, que definitivamente é posto como o seu ordenança... Verbalizar o fato de o espaço que era do outro ter se transformado em seu é o máximo do conflito. Definitivamente, ele não se levantou. Agora, precisamos de um desfecho.

Primeiro, o garçom é a sua vítima, que deve lhe emprestar dinheiro pois o dele foi perdido no jogo do bicho... Depois, o gerente é avisado que a conta não será paga... que fique pendurada em um cabide...!

A dupla ameaça transformou-se em realidade: a expectativa do garçom foi frustrada: ele não se levantou e quando o fez não pagou a despesa... A imagem que fica é a do garçom atônito ante a ousadia do narrador, que subverteu todos os códigos de conduta naquele ambiente.

Manipular relações e fazer do espaço público um espaço privado com o fim de satisfazer suas necessidades, vimos várias vezes, é a tônica das práticas do malandro. Neste movimento há o estabelecimento de uma hierarquia e de uma relação entre golpista e vítima.

Neste caso, todas as vítimas estão situadas no mundo do trabalho, guardadas as relações hierárquicas e de classe. O dinheiro é negado em seu papel de mediador que tende a se universalizar. Como vimos, não foi necessário um só ato de violência física ou de valentia, que justificassem uma navalha no bolso... Tampouco ajudaria o estigma de malandro-vagabundo, que atrai as atenções da polícia. O malandro criado por Noel Rosa usa do verbo, do discurso, para se apropriar dos bens sociais sem ter de partilhar das relações do mundo do trabalho. E todos, trabalhador, patrão e gerente foram o seu alvo...

7 - Da cor do pecado - notas finais

Finalizando, acompanhemos algumas músicas de destaque nestes anos de 1930. O objetivo é apontar algumas tendências destes sambas que cada vez mais iam se reconhecendo - e sendo reconhecidos - como brasileiros. Nos limitaremos ao momento imediatamente anterior, senão contemporâneo, do surgimento das músicas que falam explicitamente do Brasil. Estas, porém, não serão analisadas por fugirem do escopo deste trabalho, que buscou a gênese histórica do gênero mais identificado com a nação¹.

Começemos com *Feitio de oração*, letra de Noel Rosa sob música de Vadico. Antes, alguns dados biográficos do parceiro de Noel.

Oswaldo Gogliano, o Vadico, nasceu em 1910 no bairro paulistano do Brás, filho de imigrantes italianos. Todos os seus irmãos tocavam um instrumento. Aos 18 anos começa a se dedicar à música. Neste mesmo ano de 1928 ganha um concurso com uma marcha. No ano seguinte já fazia trabalhos como orchestrador, teve um samba seu incluído no filme *Acabaram-se os otários* e uma outra música gravada por Francisco Alves. Foi para o Rio de Janeiro tentar uma carreira como músico. Em 1932, estava no estúdio da Odeon quando apresentou ao piano um tema que havia composto a Eduardo Souto, músico de sucesso desde fins da década de 1910 que trabalhava como diretor artístico da gravadora². Eduardo Souto gostou do que ouviu e chamou Noel Rosa, que estava por perto. Noel ouviu a música, fez um “monstro” - letra sem sentido

¹ MELO (1998), CAP 3, ITEM III, aponta a existência de gêneros de exaltação nacionalista já nas revistas do fim da década de 1920. Se a exaltação nacionalista na música popular nasce já neste período, o samba-exaltação, contudo, data de fins da década de 1930.

² Cf o verbete “Eduardo Souto” da *Enciclopédia da Música Brasileira*.

que marca o número de sílabas, a pontuação e a acentuação de cada frase musical - e dias depois apresentou *Feitio de oração*, que seria gravado em 1933. Começava aí uma parceria que só seria interrompida pela morte de Noel, em 1937. Em 1940 fixa-se nos Estados Unidos, atuando com compositor e arranjador das trilhas para os filmes em que atuavam Carmem Miranda e o Bando da Lua, do qual era pianista. Em 1949 deixa de trabalhar com Carmem Miranda e o Bando da Lua para atuar como regente da orquestra de uma companhia de Balé, o que fez até 1951. Até 1954 trabalhou com uma orquestra cubana. De volta ao Brasil em 1956, foi pianista do conjunto *Os Copacabana*, orquestrador para a gravadora Continental e para a rádio Mayrink Veiga e diretor musical da TV-Rio. Morre no Rio de Janeiro em 1962.

Mas vejamos a letra que Noel Rosa fez para *Feitio de oração*:

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel dessa saudade
Que por infelicidade
Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

Por isso agora
Lá na Penha vou mandar
Minha morena pra cantar
Com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba
Em feitio de oração.

O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.

No primeiro verso da canção se anuncia um conflito: a perda está implicada no encontrar. Contudo, até então não sabemos o que é achado e o que é perdido. Trata-se de uma afirmação propositadamente genérica, com estrutura próxima à de um dito popular. Os significados dos principais termos dessa formulação que abre o texto serão dados em seguida, a partir do momento em que eles, a “perda” e o “achado”, forem contextualizados, especificados.

O trecho que vai do segundo ao quinto verso desta estrofe resolve o nosso problema.

“Por isso...” indica uma relação de implicação. Ou seja, é por causa da “perda” implicada no “achar” que o narrador se defenderá. Começamos a saber

do que se trata a canção: uma defesa contra a “dor tão cruel desta saudade que por infelicidade meu pobre peito invade”. A perda, portanto, é a saudade, a ausência da pessoa amada e o desejo de tê-la presente. Assim, o que se “achou” e se “perdeu” foi o amor, a paixão.

Esclarecidos aqueles termos enigmáticos e contraditórios do primeiro verso, podemos pensar um pouco mais detalhadamente nesta estrofe.

Trata-se de uma canção que tematiza o amor, como vimos, e destaca sua contraditoriedade, que é dada no par achar/perder. A perda é posta como uma infelicidade que **invade** e **faz doer** um **peito** que, por isso, merece adjetivo **pobre**. Portanto, temos que no perder há a invasão de um sentimento que, justamente por ser invasor, não permite controle por aquele que o sente. O efeito da invasão é a dor da falta, da ausência. Esta, por fazer sofrer, inspira a compaixão sobre o objeto da invasão: o peito. Peito, aqui, entendido como a sede dos sentimentos, dos afetos e dos amores.

Uma pergunta: **Por isso agora vou me defendendo** se refere a quê? **Agora** quando? Onde? **Defender-se** por meio de que? A resposta a esta última pergunta permite uma compreensão melhor sobre outro objeto do discurso da canção: a própria música. É cantando que o narrador vai se defender dos efeitos destruidores e dolorosos da ausência da paixão. A estrofe seguinte desenvolve esta idéia. O **agora** com que se inicia refere-se tanto ao início da interpretação da canção a nós, ouvintes, como ao desenrolar da trama que se seguirá. O início da narração, da realização do texto, confunde-se com o início da exposição das razões pelas quais a música foi composta e é cantada. Mais à frente, veremos que esta dupla referência, o conteúdo interno da canção - sua realidade ficcional - e a própria canção sendo realizada, atualizada num tempo e

espaço - com intérprete, música, letra, contexto e ouvintes – será reiterada a todo instante, sendo ela o que cria o sentido global da canção.

Batuque é um privilégio. Um dos elementos fundamentais do samba, o batuque, é aqui também um sinônimo do próprio gênero musical. O fundamental é que a capacidade de fazer sambas é entendida como um dom, uma capacidade inata. Privilégio, aqui, não é um benefício concedido a alguns em detrimento de outros. Tem o sentido de dádiva, de habilidade individual que não é de todos, mas somente de alguns... que, justamente por isso, podem ser distinguidos numa categoria social: os privilegiados.

O samba é uma dádiva, continua a música, que não se aprende no colégio, em escolas, como objeto de um ensino formal, sistemático e distanciado das vivências cotidianas. Negando sua “escolarização”, afirma a necessidade da mediação da vivência, da experiência pessoal para a composição. Portanto, as regras composicionais, por si sós, não são suficientes, não ensinam a compor sambas.

Como vimos na leitura da primeira estrofe, fazer sambas é defender-se das dores da paixão. Portanto, é uma atividade estreitamente vinculada às experiências da vida cotidiana. O sentido de privilégio é este: poder cantar para lidar com os efeitos da dilaceração do peito provocada pela perda da paixão que se encontrou.

O trecho seguinte da estrofe esclarece ainda mais. **Sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia dentro da melodia.** O samba é definido por dois sentimentos contraditórios entre si e compostos por termos antitéticos.

Chorar de alegria pode ser entendido como a emoção intensa e desatinada que acompanha uma conquista, a superação de uma falta, a realização de uma

necessidade. Assim, é associada ao **achar**, à alegria de se apaixonar em contraste com o não se apaixonar; pressupõe em estado anterior de falta e, portanto, é associada à **superação da perda**.

Sorrir de nostalgia. A nostalgia – uma variante da saudade – é a lembrança de algo, de um lugar, de pessoas, de relações... que, no momento em que se lembra, estão ausentes. É um desejo de retomada dos vínculos antigos com o que é lembrado. A lembrança nostálgica, no nosso caso, já é uma presentificação do ausente, uma superação da falta pela lembrança suave que conduz ao sorriso de realização. Assim, é associada ao **perder**, à ausência da pessoa por quem se está apaixonado. Sobretudo, é associada à **superação da perda** por meio da lembrança.

Nestes dois sentimentos antitéticos há uma tendência de superação da falta amorosa. Não com a presença efetiva da amada, mas com os sentimentos da paixão que permitem a defesa e a superação daquela dor tão cruel que o pobre peito invade. Mais do que nunca, justifica-se porque o narrador anunciou que ia se defender: se a dor invade e age com um sentido deletério e involuntário; o que a narrativa vai revelando é uma ação contrária do narrador, que não se deixa abater pelas conseqüências da ausência e, mais que qualquer outra coisa, suporta e supera a dor da paixão.

Com efeito, sambar é viver estas emoções **dentro da melodia**. Destaca-se aqui a construção da realidade da arte como meio de expressão do vivido, como realidade que, mesmo sendo ficcional, contém e exprime as experiências cotidianas de seu produtor.

Nestas duas estrofes, a discussão sobre o que é o samba partiu de um plano geral/universal, dado na formulação – *quem acha vive se perdendo* –; ou seja,

todos aqueles que acham, vivem se perdendo... Este nível explica o caso individual do narrador - *por isso agora eu vou me defendendo da dor tão cruel desta saudade que por infelicidade meu pobre peito invade* -. Neste ponto, o discurso volta a se referir a um nível global mas não universalizante. Trata-se agora do grupo específico, **daqueles que têm os dons** do batuque e de poder expressar na melodia a superação de suas dores. Neste momento, o narrador se contextualiza em um universo social específico. Não se confunde mais com **todos** nem é apenas um **eu** qualquer, mas pertence a um grupo específico dentre **todos aqueles que acham: aqueles que** podem reagir à perda com a canção. O que estamos vendo é a afirmação e a valorização deste grupo específico no qual se inclui o narrador: os bambas, os sambistas.

Assim, a beleza desta canção vai se construindo justamente na relação estreita que sutilmente vai sendo definida entre a música que conta uma história e as suas condições de produção. Não se trata de metalinguagem que da linguagem ascende a níveis formais abstraídos de conteúdos. Ao contrário, trata-se de um discurso que vai se constituindo como tal e ao mesmo tempo vai revelando sua formação e investigando as condições de sua existência. E estas condições são a inserção social daquele que compõe. O narrador de *Feitio de oração* é o compositor de *Feitio de oração* revelando suas motivações e agindo sobre elas. Além da beleza, a força expressiva da canção se constrói neste movimento que expõe os **objetivos** pelos quais se canta (quem? Por que? Para quem?) e as **condições e origens** antropológicas do cantar. Estas condições e origens, ao remeterem ao vivido, dão mais força aos objetivos do narrador e à própria canção como obra de arte. O narrador e a canção, por sua vez, dão a

possibilidade de compreensão das condições antropológicas de produção da música.

O próximo passo, contextualizados o narrador e a sua obra, é partir para a canção específica, para o caso individual que começou a ser esboçado na primeira estrofe.

A terceira estrofe se inicia com **por isso agora** *lá na Penha vou mandar minha morena pra cantar*. É preciso distinguir esta ocorrência do termo em negrito daquela outra, no segundo verso da primeira estrofe.

Lá, o “**isso**” – aquilo que causa – era a perda/saudade implicada no achar/apaixonar-se. Lá, o “**agora**” era o próprio ato de iniciar a composição, o movimento que vai dando forma, vai exteriorizando a necessidade de reação à dor da saudade numa melodia. Era, também, o próprio ato de começar a cantar a música que vai sendo apresentada a nós ouvintes, os seus interlocutores privilegiados. O início da canção revela o início das razões pelas quais se canta.

Aqui, o “**isso**” é todo o contexto anterior, dado nas duas primeiras estrofes. É a composição e as condições nas quais foi produzida. Engloba a perda e a possibilidade de reação a ela por meio da composição, do samba. Aqui, o “**agora**” não é mais o ato de iniciar a composição, de ir se defendendo. É a realização da composição toda - o cantar - a partir do movimento que a originou. Engloba o ato de compor como reação à dor. Do mesmo modo, o primeiro “**agora**” era o início do ato de cantar.

Contudo, neste segundo momento, instaura-se um outro início do cantar. Nós, ouvintes, temos as razões do compositor/narrador já expostas e vamos acompanhar - observar - o desenrolar do seu drama pessoal.. É esse drama

pessoal que dá o contexto específico do novo “**agora**”, do novo começar a cantar. Vemos a instauração definitiva da nova interlocução, o lugar social para o qual a música se destina. Definido este novo destino para a canção, nós, ouvintes em geral, sofremos um deslocamento: deixamos de ocupar o local de interlocutores - receptores privilegiados da música - para nos assentarmos na posição de observadores do drama pessoal do narrador, que agora definirá uma interlocução precisa e singular.

Apesar dessas pequenas diferenças, vemos que há uma recorrência. Nos dois momentos o texto explica um contexto para em seguida falar de si mesmo - realizar uma metalinguagem -. Primeiro, expôs o seu processo de construção, depois a sua circulação social, que é sua plena realização.

Segue a estrofe, concretizando o samba e o colocando para ser ouvido. **Agora lá na Penha vou mandar minha morena pra cantar.** Vejamos que aquela que vai realizar a canção - cantá-la - não é o narrador/compositor. Este tem na **sua morena** uma intérprete. Curioso esse desdobramento do “eu” do narrador/compositor! Sua voz será representada não por ele, mas por outra pessoa, a morena, que é uma mediadora na sua interlocução específica, no seu diálogo com a sua musa. Nesta estrofe define-se também um espaço para a interpretação: a Penha, bairro da cidade famoso pelas festas na qual se cantava e dançava sambas. Um bairro, portanto, que permite o exercício do privilégio do batuque.

Ouvindo a música e mesmo apenas lendo o texto, podemos notar que a Penha se mostra como o espaço concreto para onde a imaginação do narrador/compositor navega quando a sua memória é posta em ação. Parece-nos que o móvel de seu sorriso de nostalgia ou de seu choro de alegria está na

Penha. A ela volta-se a nostálgica e bela melodia de Vadico, que tão bem se une ao texto de Noel!

Cabe aqui um parêntesis. Não creio que a morena referida nessa estrofe seja a musa do compositor/narrador. Isso por duas razões básicas: primeiro, porque se um dos objetivos da música é levar uma mensagem em *Feitio de oração* até alguém que está na Penha, não me parece razoável que a musa seja a portadora da voz do compositor a ela mesma..., seria no mínimo contraditório; em segundo lugar, porque ainda que o termo “minha morena” indique um vínculo pessoal e afetivo entre eles, não há no texto outras marcas que nos levem a crer que ela, morena, é a musa.

Mas continuemos. A morena/intérprete irá cantar como? “Com satisfação e com harmonia esta triste melodia”. Satisfação e harmonia estão se referindo ao modo como a canção deve ser realizada para ter seu sentido e o seu efeito garantidos. O primeiro termo diz respeito ao deleite, ao contentamento, ao prazer e à sensação de realização plena, completa, no momento em que se canta. A harmonia diz respeito à integração de todos os elementos, os estritamente musicais e os do contexto específico, que concorrem para o sucesso da comunicação. Assim, são as condições para que os fins do narrador logrem êxito.

Mas o quê cantará a interprete, afinal? “Esta triste melodia”, segundo nos explica a letra. Veja que mais uma vez há a presença da metalinguagem: *esta triste melodia*. A forma musical, os sons organizados em uma sucessão temporal, que constituem a melodia que está contendo o sentido antropológico da canção; ela mesma, a melodia, contém e produz um sentido: a tristeza. Tristeza que é a expressão da “dor tão cruel desta saudade” que invade aquele pobre peito. Veja

que a qualificação de triste para a melodia se refere à própria canção que ouvimos, *Feitio de Oração*. A atenção do ouvinte volta-se ao som que escuta. Este, por sua vez dá sentido e reforça o conteúdo verbal que se canta: a súplica amorosa que a morena/intérprete levará ao terreno da musa.

A metalinguagem, nesta estrofe, atinge o nível mais global da composição, até então, e começa a ir construindo uma síntese. Primeiro, referia-se ao movimento de criar a canção e de começar a cantá-la, era o limiar do surgimento da obra a partir das condições de produção e era o início da produção de um discurso que contém falas sobre si próprio. Neste primeiro nível, o interlocutor do narrador parece ser apenas o ouvinte, já que a sua postulação é generalizante. Depois, o discurso dá a obra como composta e as suas condições individuais e sociais como já explicadas. Este segundo momento prepara o terreno para que a intérprete e os interlocutores do bairro da Penha sejam introduzidas. Agora, definiu-se a dupla interlocução do texto; o ouvinte é avisado de que não está só. A voz da intérprete é introduzida e com ela a interlocução daquela que ouvirá a canção na Penha. Isso feito, temos o terceiro momento da metalinguagem, mais abrangente por que é o único que se refere ao texto, à música e aos dois interlocutores, produzindo o sentido em sua integridade, explicando a todos o conteúdo e a razão de ser do que se ouve.

O movimento estreito entre texto e contexto ganha uma clareza ainda maior aqui. Do ponto de vista do ouvinte, o desenrolar da trama específica - o caso de amor mal resolvido do narrador/compositor - concretiza as teses gerais sobre a natureza antropológica do cantar. Do ponto de vista da musa, a metalinguagem e seu discurso generalizante reforçam e intensificam o sentido do samba.

Uma última pergunta para encerrarmos esta estrofe. Qual o objetivo, o sentido do samba, afinal? Seu título e os últimos versos desta parte podem nos fornecer a explicação: “esta triste melodia que é o meu samba em feitiço de oração”. Portanto, a forma do samba, o modo do seu feitiço, explica o seu fim quando é dirigido à musa. *Feitiço de oração*, na forma de uma oração, traduz para uma situação específica e profana, um sentido dado no contexto específico da religiosidade. Dirigido à amada do compositor, visa resolver uma angústia existencial na forma de uma súplica, de um pedido por sua presença por meio de um elo de comunicação. Defender-se da dor cruel da saudade, agora, ganha mais um sentido além do de elaboração dos próprios sentimentos que atormentam o sujeito por meio da criação do universo ficcional do texto; a expressão inicial ganha também o sentido de pedido pela presença da amada e superação **efetiva** da ausência com a sua presença **concreta**. Não percamos de vista essa última observação: a defesa da saudade que a construção do universo ficcional propicia mais evoca a presença da musa do que a traz efetivamente para perto. O potencial de defesa do samba só será integralmente posto em ação quando ele servir de meio de comunicação para trazer a musa à presença do compositor/narrador. Com isso, encerra-se a narrativa voltada à musa.

Por fim, a última estrofe vem coroar tudo o que vimos e encerrar o sentido da canção para o outro interlocutor, que não a amada: o ouvinte.

O samba na realidade

Não vem do morro nem lá dá cidade

E quem suportar uma paixão

Sentirá que o samba então

Nasce do coração.

Com essa conclusão, espera o narrador/compositor firmar sua posição sobre uma questão de seu tempo: qual a origem do samba? Sem defender a primazia do ambiente social da cidade sobre o do morro, ou vice versa, afirma a experiência subjetiva e dolorosa da paixão como fundamento do samba. Contudo, isso só é passível de ser constatado por aqueles que puderem suportar a dor e a tristeza dilacerantes que acompanham a invasão da saudade no peito de quem se apaixona. Como dissemos, a esses interlocutores que não são a musa do compositor, seu drama pessoal serve de exemplo para um postulado que foi exposto de modo enigmático no primeiro verso. O ouvinte genérico a que tanto nos referimos, portanto, somente neste final pode ser explicitado. O diálogo que a metalinguagem cria com suas generalizações não é com qualquer um, é sobretudo com aqueles que se põe como questão a origem do samba. Está pressuposto um debate candente no meio artístico no momento em que se criou esta, não me canso de dizer, bela canção que é *Feitio de Oração*.

Ainda a respeito desse debate com seu tempo, vimos que Noel Rosa está afirmando um princípio individual de criação artística. A dupla posição social do narrador nesta canção - amante e compositor - não deixam dúvidas: o sujeito que compõe é individual! Vemos a primazia do compositor individual como um ser social singular, que se pode identificar e reconhecer, sendo afirmada sobre o compositor social como ser social genérico e coletivo. Noel Rosa afirma estar em si a possibilidade de nascimento do samba e não no morro ou na cidade, em lugares sociais, portanto.

Não radicalizemos este corte entre o sujeito singular e único *versus* o sujeito social, contudo. Pudemos notar, com a análise da segunda estrofe, que mesmo

singular e único, o compositor coloca-se como pertencente a um grupo social específico: aqueles que têm o privilégio do batuque como um meio de superação das faltas e das ausências.

Este debate ganha em dimensão quanto nos lembramos de que a tensão entre narradores/compositores coletivos vs. individuais já podia ser vista desde o primeiro e caloroso debate público em torno do samba. Neste momento em que o meio artístico já ia se consolidando como uma mediação para a produção e consumo de músicas - e sambas -, vimos que um grande número de compositores originários das classes médias urbanas passaram a se definir como sambistas. É neste momento que o debate cidade vs. morro se intensifica e, junto dele, o debate entre o samba autêntico e inautêntico.

Com esse pano de fundo, podemos entender a posição de Noel Rosa como de legitimação do compositor individual esteja ele na cidade ou no morro - leia-se com isso as diferentes origens sociais implicadas -. Contudo, é reforçada uma mediação social imprescindível para a formação da pessoa social do sambista: as rodas de samba e os bairros que as promovem. É deste modo que os bairros serão cantados em tantas músicas: como o espaço social privilegiado de produção dos sambas. Como mediadores, passam ao lugar de formadores dos sambas e de espaços para o conagração deles, que podem cantar as relações de toda a vida social.

Acompanhemos mais algumas canções para vermos este último momento da definição do gênero antes de sua derradeira veiculação como nacional.

Três anos após a gravação de *Feitio de oração*, em 1936, Ari Barroso vê um dos seus maiores sucessos dos anos 30, *No tabuleiro da baiana*.

Ari Barroso nasceu em Ubá, Minas Gerais, em novembro de 1903, filho do deputado estadual e promotor público João Evangelista Barroso e de Angelina de Resende Barroso, ambos falecidos em 1911, antes de Ari completar 8 anos. Foi adotado por sua avó materna e sua tia Rita, irmã de sua mãe, as duas viúvas. Sua tia Rita era professora de piano e ensinou-o a tocar o instrumento. Ainda que tivesse familiares ricos e fazendeiros, a situação financeira da avó e da tia não era confortável, e Ari, aos 12 anos, começou a trabalhar, substituindo Rita no piano do Cine Ideal acompanhando os filmes mudos.

Completo os estudos em Ubá e em 1921 ingressou na faculdade de Direito no Rio de Janeiro. Antes, em 1920 havia recebido uma herança de 40 contos de réis de seu tio, irmão de seu pai, Sabino Barroso, político influente que chegou a substituir Joaquim Murinho como ministro da Fazenda nos meses finais do governo Venceslau Brás.

O dinheiro, que deveria sustentá-lo com relativo conforto durante todo o período de estudos, acabou em pouco tempo. Sem dinheiro, reprovado na faculdade, começou a trabalhar como pianista em salas de espera de teatro, em orquestras e em *jazz bands*, em moda na época. Ainda como pianista, retomou o curso de Direito em 1926, quando foi colega de turma do futuro cantor Mário Reis.

Em 1929, ano em que completou seu curso, começou a compor para revistas teatrais, atividade que se estendeu até 1960 e por mais de 60 peças. Neste mesmo ano estréia em disco com *Eu vou à Penha* e tem seu primeiro sucesso, *Vamos deixar de intimidade*, as duas gravadas por Mário Reis. Um ano depois

obteria êxito com mais dois sucessos carnavalescos, a marcha *Dá nela* e o samba *Eu sou do amor*. Ainda em 1930, casa-se e, por influência de seu tio Inácio Barroso, deputado estadual em Minas Gerais, é nomeado juiz municipal em Nova Resende. Recusa a nomeação e torna-se músico profissional.

De 1931 a 1933, tem um bom número de sucessos nas revistas e composições gravadas em disco. Por esta época começa a trabalhar na Rádio Philips. Criou programas para rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na Rádio Cruzeiro do Sul, além de comandar um programa de calouros, atuou como locutor esportivo. Mais tarde foi para a Rádio Tupi e, depois, para a TV Tupi.

Em 1939 compôs o samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, fundador de um subgênero na música brasileira. Na década de 40 compõe para o cinema. Em 1946 foi vereador do Distrito Federal pela UDN. Continua a atuar como músico até antes de sua morte, durante o carnaval de 1963, quando a GRES Império Serrano desfilava com o enredo *Aquarela do Brasil*.³

Em entrevista à revista *Carioca*, em 23/10/37, Ari deu o seguinte depoimento sobre *No tabuleiro da baiana*⁴: “(...) foi a primeira música que vendi, tão descrente eu estava do seu mérito. Foi-me encomendada por Jardel Jercolis, que pretendia incluí-la em uma das revistas de sua companhia. A música foi mais ‘fabricada’ que inspirada; produzi-a mais ou menos à força e acabei compondo-a nos moldes de um batuque feito por mim há vários anos (o samba ‘Batuque’, gravado por Sílvio Caldas e Elisa Coelho em 1931, ZHM e JS)”. A venda a Jardel Jercolis incluía apenas o direito a uso em espetáculos teatrais, pois a Ari

³ Biografia elaborada a partir do verbete “Ari Barroso” da *Enciclopédia da Música Brasileira* e da biografia *No tempo de Ari Barroso*, de Sérgio Cabral.

⁴ Cf. o fragmento citado da entrevista e dados sobre a história da composição na página 146 de SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, op. cit.

ficava o direito de explorá-la em outros campos. Anos depois, por meio de uma ação judicial em que alegava o não cumprimento de determinações contratuais Ari restabeleceu plenos direitos sobre a música⁵. Antes mesmo de ser lançada na revista *Maravilhosa*, em outubro de 36, foi gravada por Luís Peixoto e Carmem Miranda, pela Odeon. A música ainda fez parte de outra revista, *É batatal*, da companhia de Jardel Jercolis⁶.

O amplo sucesso da composição mostra que Ari subestimou sua obra. Mas o dado central desta fala de Ari, ao meu ver, é a revelação de um critério usado para atribuir valor às produções musicais: as canções fabricadas, que não passam pela mediação da inspiração - dos sentimentos - são consideradas menores que as inspiradas, mediadas pela emoção. Distinção, aliás, que coaduna com a de Noel Rosa, em *Feitio de oração*, quando afirma que o verdadeiro samba nasce do coração e das experiências de vida e não é aprendido em colégios; ou seja, reduzido a regras composicionais e desvinculado da vivência do compositor.

Infelizmente, foge aos objetivos deste trabalho explorar mais esse par de categorias sobre músicas - e sambistas, por que não? - nascidas num momento capital para a história da música popular urbana no Brasil: quando os meios de registros e divulgação se desenvolviam e se expandiam como indústrias do lazer usando músicas e os músicos dentre seus principais produtos.

Mas, ainda que possamos verificar esse par de categorias neste momento, não nos esqueçamos de Sinhô quando, provavelmente em 1929, acusava os

⁵ Cf. o quadro dedicado a *No tabuleiro da baiana* na contracapa do fascículo dedicado a Ari Barroso na NHMPB.

⁶ Cf SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, p. 146, op. cit.

sambas do Estácio de repetitivos, não criativos e restritos a poucos temas na sua fala contrária à transformação do samba, que o aproximaria da marcha.

Então, podemos dizer que dentro do meio artístico nasciam a inspiração, o dom inato e a capacidade de traduzir as experiências de vida em músicas como a marca distintiva entre os bons e os maus músicos e entre as boas e as más músicas⁷. Esta necessidade de mediar a produção musical com as experiências cotidiana é um dos aspectos aos quais devemos a riqueza das composições deste período e o seu caráter de crônica da vida social.

Mas, vejamos, enfim, a letra de *No tabuleiro da baiana*⁸:

Ele: No tabuleiro da baiana tem

Ela: Vatapá, oi, caruru

Munguzá, oi, tem umbu,

Pra ioiô

Ele: Se eu pedir você me dá...

Ela: Se dou!

Ele: O seu coração de iaiá?

Ela: No coração da baiana tem...

Ele: sedução, oi, cangerê

Ilusão, oi, candomblé...

Ela: Pra você

⁷ Saliente-se, contudo, que esta classificação é insuficiente para um juízo estético sobre as músicas.

⁸ Transcrição da primeira gravação, com Carmem Miranda e Luís Peixoto, que consta do volume dedicado a Ari Barroso na NHMPB cotejada com a audição desta gravação, no disco que acompanha o fascículo.

Ele: Juro por Deus

Pelo Senhor do Bonfim

Quero você

Baianinha, inteirinha pra mim

Ela: Sim, mas depois?

O que será de nós dois?

Seu amor é tão fugaz e enganador!

Ele: Mentirosa, mentirosa, mentirosa

Tudo já fiz

Fui até num cangerê

Pra ser feliz

Meus trapinhos juntei com você

Ela: Sim, mas depois

Vai ser mais uma ilusão

E o amor quem governa é o coração

Ele: No tabuleiro da baiana tem...

Ela: Vatapá, oi, caruru

Munguzá, oi, tem umbu

Pra ioiô

Ele: Se eu pedir você me dá

O seu coração, também seu amor de iaiá?

Ela: No coração da baiana também tem...

Ele: Sedução, oi, cangerê

Ilusão, oi, candomblé

Ela: Pra você

A baiana, estritamente ligada a elementos das culturas de origem africana, surge nessa composição como a mulher cortejada e desejada. Podemos dizer que ela é destacada - tornada única - pelo homem, que se mostra seduzido e apaixonado. Curiosamente, a mulher personagem dessa canção não tem um nome individual nem é descrita por marcas que a singularizem... Ela é a **baiana**, representante de um grupo de mulheres.

Contudo, essa relativa despersonalização - que tornam equivalentes a mulher singular e o grupo - está longe de se aproximar daquele outro processo que já vimos, o que constrói a figura da mulher indiferenciada, a que é “qualquer uma”... A **baiana** aqui, surge como categoria social das mulheres desejadas, singularizadas e sensuais, que são capazes de mobilizar o amor dos homens, que querem fazer com que elas saiam do lugar público onde encantam para o privado, onde elas seriam “inteirinhas” deles.

Ela ocupa o lugar intermediário entre a mulher **indiferenciada** e a **única**. Estamos vendo a consolidação da mulher **enfeitadora** como musa idealizada dos sambas. É ela, aqui, que se vê no dilema entre sair de seu lugar público, no qual goza de prestígio, ou assumir uma relação que implique a construção de uma Casa, na qual viveria um amor único, com o homem que é personagem do texto.

No texto de Ari Barroso, a baiana é, por excelência, essa mulher. Contudo, não há um indicativo de classificação racial, mas tão somente marcas culturais que a vinculam às culturas dos povos negros. Alguns anos mais tarde, esse mesmo papel feminino, também associado à baiana, seria “encarnado” por Carmem Miranda em sua carreira internacional. Curiosamente, a mulher

originariamente negra ou descendente de negros seria interpretada e ganharia sua divulgação máxima por uma mulher branca, Carmem.

Essa música de Ari Barroso é a primeira que analisamos que é construída na forma de um diálogo tendo os dois participantes como personagens e narradores. Isso traz à tona o ponto de vista feminino, na voz de uma personagem mulher, ainda que construído por um homem. É pela voz da mulher que podemos ver suas dúvidas diante do pedido do homem. Ela não recusa o amor que ele lhe dedica mas tem dúvidas quanto à sua continuidade caso “juntem os trapinhos”; ou seja, caso haja a construção de uma Casa pelos dois .

A dúvida, a princípio, diz respeito à veracidade e à continuidade do que o homem declara, afinal, diz a mulher, o amor dele é “fugaz e enganador”. As juras de amor incondicional são ameaçadas por uma constatação de fato que parece ancorada em acontecimentos anteriores. Ao dizer enganador, ela atribui ao homem uma intencionalidade, uma ação deliberada que acena com um amor que a classificaria como a mulher enfeitiçadora mas que seria, na verdade, um meio de manobrá-la e usá-la, o que faria com que ela assumisse, na verdade, o lugar da mulher indiferenciada, a “qualquer uma”...

Após o homem afirmar que ela mente ao duvidar de suas intenções - e apontar para a possibilidade dela ser classificada como ingrata... - cita fatos que indicam a sinceridade de suas falas: por causa dela já fez de tudo, foi até num cangerê... Para se aproximar dela e conquistá-la fez coisas que usualmente não faz, o que entende como concessões... E o exemplo que dá para comprovar o extremo - do seu ponto de vista - a que chegou é o fato de ter ido a um cangerê. Ora, fica claro ela está situada no contexto cultural do cangerê, que é

estranho a ele, o que torna explícita, assim, a diferença de origem social entre eles. Ela se situa no contexto das práticas culturais de origem africana e ele em seu exterior cultural... Isso posto, a fala anterior da mulher, que denuncia o caráter efêmero e falso do amor do homem, reveste-se de um outro significado, a relação amorosa entre classes sociais diferentes. Há, implícito, um medo do discurso enganador e dissimulado dos homens situados nos postos de domínio e prestígio da estrutura social que buscam as mulheres dos grupos sociais que sofrem discriminação social e vivem a escassez dos meios de vida e de poder sobre os rumos da vida social.

Ao que indica o desenrolar do diálogo, o argumento do homem é convincente, tanto que na fala seguinte a mulher deixa de falar do caráter fugidio e enganador do amor do homem para mencionar um outro medo, o de ser uma ilusão. Enganador ou ilusão, há um risco semelhante, o de ser fugaz. Contudo, ao renomear seu medo, deixa de atribuir intencionalidade e passa a ver a fonte do possível fim frustrante na irracionalidade do amor. Este medo já surgiu nas falas dos narradores homens quando eles falam do amor por uma mulher e, aqui, é transposto para a voz feminina. A diferença é que a mulher, especialmente a mulher enfeitiçadora, já nos foi descrita como potencialmente traidora, como perigosa, e, aqui, o homem não será ingrato nem traidor caso haja a desilusão amorosa. Tampouco o será a mulher. Afinal, o amor não pode ser governado pela vontade, está além dos conhecimentos humanos.

A canção, após esclarecer esse conflito na sexta fala da mulher, retoma, com ligeiras alterações, o início do diálogo, com o pedido do homem e a possibilidade de aceitação da mulher. Essa retomada, no momento em que o conflito da narrativa é explicitado e tensionado, permite que não haja um

desfecho nítido. As duas possibilidades, recusa ou aceitação, são viáveis mas nenhuma delas se realiza. A letra mobiliza o homem apaixonado e a mulher enfeitadora, pessoas sociais e representações sobre o relacionamento amoroso já bem definidos no gênero musical samba.

Em 1938, os sambas já eram veiculados no Brasil e no exterior como músicas brasileiras. Vejamos um sucesso deste ano e sua relação com as músicas que analisamos. Dentre tantas outras, destacam-se neste ano *Na baixa do sapateiro*, de Ari Barroso.

Ari conheceu a Bahia em 1929, quando atuava como pianista de uma orquestra. Em sua palavras: “eu me descobri na Bahia. Os seus ritmos, seus candomblés, suas capoeiras, sua gente (...) foram uma revelação para mim. Fiquei de tal modo impressionado que o jeito foi exteriorizar a minha admiração através da música”⁹. A música leva o nome dado à população à Rua Dr. J. J. Seabra, em Salvador, que é o cenário de sua trama. *Na baixa do sapateiro* é a segunda canção mais gravada de Ari Barroso. Foi gravada originalmente por Carmem Miranda e deveria fazer parte do filme “Banana da terra”, o que não aconteceu por causa de um desentendimento com o produtor. Contudo, fez parte de outro filme, “Você já foi à Bahia?”, de Walt Disney, e, assim, projetou-se internacionalmente. Seu sucesso internacional foi tamanho que em 1945

⁹ Fragmento de uma entrevista à revista *Manchete* em 1962 que consta da p. 166 de HOMEM DE MELLO & SEVERIANO, op. cit.

atingiu a cifra de mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos¹⁰.

Vejamos sua letra:

Ah! O amor, ai, ai
amor, bobagem que a gente não explica
Ai, ai
Prova um bocadinho, oi
Fica envenenado, oi
E pro resto da vida
É um tal de sofrer
O, lá lá, o, lê, lê
Oi, Bahia, ai, ai
Bahia que não me sai do pensamento
Faço o meu lamento
Na desesperança, oi
De encontrar neste mundo
O amor que perdi
Na Bahia, vou contar
Na baixa do sapateiro
Encontrei um dia
A morena mais frajola da Bahia
Pedi-lhe um beijo

¹⁰ Cf a p. 166 de SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, op. cit. Este número é certamente espantoso; basta vermos que representa, em média, mais de 2700 execuções por dia... e mais de 100 execuções por hora, durante um ano!

Não deu
Um abraço, sorriu
Pedi-lhe a mão
Não quis dar
Fugiu
Na Bahia, terra da felicidade
Morena, eu ando louco de saudade
Meu Senhor do Bonfim
Arranja outra morena
Igualzinha pra mim
Ai, o amor, ai, ai
Ai, o amor, ai, ai

O tom geral da canção é de saudade e lamento. Este tom é reforçado pelas expressões que estendem os sentimentos sem explicitá-los: “ah!”, “ai, ai”, “oi”, “o, lá lá, o lê lê”.

O texto se inicia com uma afirmação geral e atemporal sobre o amor. Este é uma bobagem que a gente não explica mas, uma vez que o provamos, ficamos envenenados e pro resto da vida sofremos. Enfim, é o tema - já tão cantado - da irracionalidade do amor, da impossibilidade humana de compreendê-lo; é o tema, também, do sofrimento e da desilusão como conseqüências inevitáveis do amor.

Posto o estado de sofrimento amoroso do narrador no momento em que narra, ele começa a evocar o caso específico, ocorrido no passado, que deu

origem à sua constatação. De início, fala da Bahia, Estado onde os fatos ocorreram e que marcaram sua história pois não sai de seu pensamento. Veja-se que não é ele quem se lembra insistentemente mas é a Bahia quem não sai de seu pensamento. O agente não é o seu pensamento e sim o local no qual houve o acontecimento, que surge à consciência com independência em relação à vontade do narrador. Quem narra sente-se preso a uma história que viveu.

Neste estado de envenenamento, como se diz no quarto verso, ele continuará a narração. Neste momento, introduz o tempo futuro, no qual estão contidas tanto a desesperança de reencontro do antigo amor como a súplica final por outro amor. No momento em que ele diz “faço o meu lamento na desesperança, oi, de encontrar esse amor que perdi na Bahia” ele afirma que é a música o seu lamento. Note-se que primeiro ele expõe sua condição de envenenado e sofredor para em seguida falar da música. Com um desenvolvimento do texto que nos lembra, apesar das tantas diferenças, *Feitio de oração* há um movimento metalingüístico que também aqui consiste na música falando de si por meio evocação de sua inserção histórica, de seu contexto de produção. Somente após dizer a nós que o que ouvimos é um lamento desesperançado é que o narrador nos diz “vou contar”, abrindo um novo momento do texto, o da rememoração.

Os jogos entre os tempos passado, presente e futuro e entre a canção e a história de sua produção compõem a beleza desse texto, tão coerente com sua música. Mas acompanhemos seu desenrolar.

Ele perdeu sua amada na Baixa do Sapateiro. Ela era “a morena mais frajola da Bahia”. A morena é destacada por ser elegante e alegre, por inspirar sensualidade e satisfação. Ela não é a **única** morena frajola, ela é a **mais** frajola

da Bahia. Em *No tabuleiro da baiana*, a baiana era classificada como a mulher enfeitiçadora por excelência; nesta canção, a classificação anterior não cai por terra. Ao contrário, serve de pano de fundo que valoriza ainda mais a musa do narrador, que é cantada como aquela que reúne no grau máximo os atributos do grupo ao qual pertence. Assim, não é mais uma mulher enfeitiçadora; é a mulher enfeitiçadora por excelência...

Personalizada e singularizada sua musa, ele nos contará sua desventura. Encontrando-a - e sentindo-se envenenado por ela - pediu-lhe um beijo. Ela não deu. Pediu-lhe um abraço. O seu sorriso denota a negativa. A ela, então, pediu a mão. Além de não querer dar, fugiu... A seqüência dos pedidos do narrador e das respostas da morena é muito bonita. Há um movimento inverso entre os dois. Ele começa pedindo um beijo, reduz seu pedido a um abraço e o reduz ainda mais solicitando a mão. O contato amoroso vem em uma escala decrescente, que paradoxalmente intensifica o tom quase suplicante dos pedidos. Por sua vez, a morena primeiro aponta com uma negativa simples, depois um sorriso reafirma a resposta anterior e, por fim, ela foge do narrador. O distanciamento vai crescendo com o decréscimo do contato implicado nos pedidos e na intensificação da súplica. Ao fim, há o rompimento completo, a negativa máxima.

Neste instante o tempo da narrativa, que, com o movimento da memória estava situado no passado, volta ao presente, ao tempo em que a música é cantada. Neste instante, ele evoca a Bahia, que diz ser a terra da felicidade, do prazer e da realização dos anseios. Esta qualificação vale para todos os tempos da canção. A Bahia foi, é e ainda pode ser a terra da felicidade. Feita a afirmação, há a única fala dirigida diretamente à morena, ainda que na sua

ausência; é a exposição do estado de espírito do narrador, uma consequência do que nos contou: ele anda louco de saudade dela.

Contudo, a desesperança de reencontrar o amor que perdeu faz com que ele aponte para outra perspectiva de futuro. Para tanto, precisa mobilizar forças divinas, e o Senhor do Bonfim é o seu interlocutor. A ele, o narrador pede outra morena, igualzinha à que conheceu.

Deste modo, a canção é encerrada com a possibilidade de haver outra morena tal qual a sua musa. Assim, temos que é dentre as mulheres baianas - nas duas canções de Ari Barroso que acabamos de analisar - que há potencialmente as “frajolas”. Ou seja, as morenas são elevadas como a categoria das mulheres enfeitiçadoras. Morenas cujas descrições as associam à vida cultural da população negra... Assim, ficam classificadas como não brancas mas também como não negras... Trata-se das mulatas, positivadas a partir do momento em que são situadas na fronteira entre duas categorias de classificação racial, ainda que com um movimento de distinção entre elas e as mulheres negras.

Por fim, vejamos duas músicas de 1939, ano em que a associação do samba com o Brasil iria se tornar mais explícita¹¹. Foram selecionadas *Da cor do pecado*, de Bororó e *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi.

Dorival Caymmi nasceu em Salvador, Bahia, em 1914. Seu pai era funcionário público e músico. Na infância, cantou em coral de igreja. Trabalhou, desde 1927, como auxiliar de escritório em um jornal, como

¹¹ É deste ano o samba-exaltação de Ari Barroso *Aquarela brasileira*, que se tornaria uma espécie de segundo hino nacional.

vendedor de bebidas e como desenhista de tabuletas para o comércio. Em 1935, já tendo algumas composições próprias, começou a cantar esporadicamente no rádio. Ainda na Rádio Clube da Bahia, foi lançado como compositor. Em 1938, com algumas composições na bagagem, foi tentar a sorte no Rio de Janeiro, com a pretensão de ser jornalista e ilustrador. Ainda neste ano estréia na Rádio Transmissora cantando sua composição que se tornaria famosa.

Caymmi fez parte de uma nova geração de sambistas e compôs na década de 40 muitas das suas músicas conhecidas e gravadas até hoje, firmando-se como um dos mais importantes compositores brasileiros¹².

O que é que a baiana tem? fez parte do filme “Banana da Terra”, interpretada por Carmem Miranda, que daí para frente adotou a indumentária tradicional das baianas. Originalmente, o filme contaria com duas composições de Ari Barroso, *Boneca de piche* e *Na baixa do sapateiro*, mas o compositor se arrependeu do preço combinado e pediu o dobro pelo uso de suas músicas. O produtor do filme desistiu de usar as obras de Ari, mas determinou que se preservasse os números de Carmem além dos figurinos e dos cenários originais. Resolveu-se o problema substituindo *Boneca de piche* pela marcha *Pirulito* de João de Barro e Alberto Ribeiro e *Na baixa do sapateiro* por *O que é que a baiana tem?*, que Caymmi, recém chegado ao Rio, trazia em sua bagagem.

Foi o próprio compositor que ensinou a música à cantora, que à medida que ia tomando conhecimento dos versos ia recebendo sugestões de postura, gestos e inflexões, que repetiu no filme. Caymmi pretendia gravar a música em seu

¹² Cf o verbete “Dorival Caymmi” na *Enciclopédia da Música Brasileira*.

disco de estréia mas como Carmem insistia em gravá-la, fizeram o registro em dueto, em 1939¹³. Vejamos sua letra¹⁴:

O que é que a baiana tem?

O que é que a baiana tem?

Tem torso de seda, tem!

Tem brincos de ouro, tem!

Corrente de ouro, tem!

Tem pano da Costa, tem!

Tem bata rendada, tem!

Pulseira de ouro, tem!

Tem saia enfeitada, tem!

Tem graça como ninguém...

Como ela requebra bem...

Quando você se requebrar

Caia por cima de mim...

Caia por cima de mim...

Caia por cima de mim...

O que é que a baiana tem?

O que é que a baiana tem?

¹³ Cf SEVERIANO E HOMEM DE MELLO, op. cit. pp. 181-182

¹⁴ Transcrição da letra tal como se encontra no fascículo dedicado a Dorival Caymmi na NHMPB.

Só vai no Bonfim quem tem...

Só vai no Bonfim quem tem...

Um rosário de ouro

Uma bolota assim

Quem não tem balangandãs

Ó não vai no Bonfim

Ó não vai no Bonfim...

Em entrevista a *Vamos Ler*, em 1943, Dorival Caymmi afirmou: “O que é que a baiana tem’ foi inspirado naquelas mulheres que se vestiam ao rigor da moda e saíam à rua para saracotear nos dias de festa. (...) Fuçando velharias, descobri uma estampa velhíssima onde se viam baianas autênticas com balangandãs e outros enfeites. Querendo divulgar como eram minhas patrícias do passado, criei o samba”.

A letra de *O que é que a baiana tem* é uma descrição da indumentária das baianas na forma de respostas à pergunta inicial: o que é que a baiana tem? Assim, começa por descrever os componentes do vestuário até o momento em que o narrador afirma que ela “tem graça como ninguém”. Note-se que não se trata de uma mulher específica, mas de um grupo social de mulheres já cantado em *No tabuleiro da baiana* e *Na baixa do sapateiro*.

O vínculo cultural é valorizado por meio da indumentária. Além dele a graça, o charme e a sensualidade são cantadas. O verso “como ela requebra bem...” não deixa dúvidas; é a fala de um narrador seduzido que parece verbalizar algo que constatou num momento de apreciação e de envolvimento afetivo.

O envolvimento do narrador é explicitado no final da estrofe. Dirigindo-se à baiana, pede que, quando ela requebrar, caia por cima dele. O estado de sedução salta aos olhos com o narrador enfeitiçado pelos graciosos movimentos do corpo da baiana desejando a categoria de mulheres que canta.

Por fim, numa referência explícita à festa baiana do Senhor do Bonfim, fixa o espaço socialmente reservado para as baianas. Afinal, os balangandãs, acessórios da vestimenta que acabam por representar toda a descrição anterior, tornam-se a condição primordial para participar da festa; quem não os têm não vai ao Bonfim.

Estamos vendo que nestas três expressivas canções do final da década de 30 a baiana - ligada ao samba - vai se associando ao espaço simbólico da mulher enfeitiçadora. Contudo, uma outra categoria de mulheres, além da baiana - o que não a exclui, entretanto - vai se definindo também como enfeitiçadora por excelência, a morena. A mulher negra não ocupa preferencialmente esta categoria, ainda que não esteja totalmente excluída dela; note-se também que mesmo havendo indícios de que a mulher cantada às práticas culturais da população negra, é a morena que é elevada ao lugar da musa. Como dissemos, o termo “morena” distancia estas mulheres das brancas e também das negras, definindo uma categoria fronteiriça, o espaço privilegiado da mulata.

Por essa época, as primeiras gerações dos afro-baianos que forjaram o samba urbano havia cedido lugar a novos compositores, que não expressavam em suas letras marcas de um vínculo cultural com a Bahia mas sim com os bairros periféricos ou com as culturas negras. Assim, o samba passou de músicas da

população negra e baiana do Rio de Janeiro para música carioca. Dentre as músicas de maior destaque neste fim de anos 30, a Bahia ressurge como tema candente dos sambas mediada pela visita de Ari ao Estado e, veremos, pela obra do então estreado Dorival Caymmi.

Relativizemos essa afirmação, contudo. As baianas eram desde, pelo menos o início do século XIX quando Debret as registrou até a década de 30, pelo menos, visíveis na cidade.

De 1924 a 1934, Cecília Meireles registrou em desenhos os trajes das baianas, que eram estreitamente associados aos festejos carnavalescos. A poeta, desenhista e pesquisadora de cultura popular afirma, entretanto, que as baianas conservam o uso dos trajes “como resto de uma tradição em vias de desaparecer”¹⁵. No carnaval, o uso dos trajes foram mantidos pelas escolas de samba, que até hoje tem na “ala das baianas” um dos principais quesitos de julgamento.

Além dos tabuleiros com comidas, que eram a fonte de renda de muitas das Tias baianas promotoras de sambas, as roupas que se tornaram típicas tornaram-se fantasias carnavalescas. Vejamos uma passagem de *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* a esse respeito, que se refere à década de 20, provavelmente: “Além dos doces, Ciata passa também a alugar roupas de baiana feitas pelas negras com requinte, para os teatros, e no Carnaval, para as cocotes chiques saírem nos Democráticos, Tenentes e Fenianos, as associações carnavalescas da pequena classe média carioca. Mesmo homens, gente graúda,

¹⁵ Cf. MEIRELES (1983), p. 20

iam se vestir de baiana, liberdades que se permitiam os másculos rapazes da época nos festejos momescos”¹⁶.

A afirmação de Caymmi sobre os motivos que o levaram a compor *O que é que a baiana tem?*, o texto de Cecília Meireles e o depoimento sobre Tia Ciata, fazem-nos ver que no momento em que as baianas doceiras começavam a perder espaço na vida da cidade, elas servem de referência para a construção simbólica da representação da mulher enfeitiçadora.

Assim, a Bahia e as baianas tornaram-se, no Rio de Janeiro, mediações para uma vivência de sentimentos e necessidades de expressão humana nascidas no cotidiano urbano mas que não se situam nem no espaço da Casa nem no espaço da Rua. Antes, é no carnaval, nas músicas a ele associadas e nos espaços sociais nos quais o samba é cultivado que estas vivências têm seu espaço privilegiado. Estas práticas e pessoas sociais recriam no espaço da Rua as relações próprias do mundo privado mas sem que isso implique a construção de uma Casa.

Estamos vendo uma valorização dos momentos da vida social nos quais são geradas as possibilidades de experimentação do lúdico e do dionisíaco. Junto com os espaços sociais, seus agentes, com destaque para o malandro e para a mulher enfeitiçadora e erotizada, associada à morena/mulata.

Vejamos, por fim, o samba *Da cor do pecado*, de Alberto de Castro Simões da Silva, o Bororó. Carioca, nascido em 1898, aprendeu a tocar violão com o pai, um boêmio contador de anedotas e autor de peças satíricas. Por volta de 1920

¹⁶ Cf. MOURA. op. cit., p. 66.

começou a atuar com compositor de ranchos carnavalescos mas seu primeiro grande sucesso só viria em 1939, com *Da cor do pecado*, gravada por Sílvio Caldas. Além deste samba, teve apenas mais dois sucessos: o choro *Curare*, de 1940 e, em 1943, *Que é que é?*¹⁷. Vejamos a letra de sua música de 1939¹⁸.

Esse corpo moreno
Cheiroso, gostoso que você tem
É um corpo delgado
Da cor do pecado que faz tão bem
Este beijo molhado
Escandalizado que você me deu
Tem sabor diferente
Que a boca da gente
Jamais esqueceu

Quando você me responde
Umás coisas com graça
A vergonha se esconde
Porque se revela a maldade da raça
Este cheiro de mato
Tem cheiro de fato
Saudade e tristeza

¹⁷ Cf o verbete “Bororó” da *Enciclopédia da Música Brasileira*.

¹⁸ Transcrição da letra gravada por Sílvio Caldas em 1939 que se encontra no volume 2 da série de CD's *Os grandes sambas da história* que acompanha a coleção *História do samba*, Editora Globo, 1998.

Esta simples beleza
Teu corpo moreno,
Morena, enlouquece
Eu não sei bem porque
só sinto na vida
O que vem de você

Segundo Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, *Da cor do pecado* “possui uma das letras mais sensuais de nossa música popular”. Evidentemente erotizada, a canção faz a apologia do corpo e do contato sexualizado com sua musa, a morena. O texto toma a musa como interlocutora direta, falando no presente de um relacionamento que começou num tempo passado e se estende até o momento em que ele está cantando.

Primeiro, há a referência visual ao corpo, que é da cor do pecado, moreno, não branco. Seguem-se as imagens olfativa e gustativa. Por fim, o verso “da cor do pecado que faz tão bem” parece englobar todas as categoria anteriores numa síntese que é positivada; afinal, o pecado que evoca “faz tão bem”.

Em seguida, após as referências às imagens do corpo, temos a fala sobre o “beijo molhado e escandalizado”, quando a erotização já presente no início é intensificada por um envolvimento que se sexualiza. O beijo dado pela morena ao narrador é posto como único, é diferente de outros beijos e tornou-se inesquecível a ambos. O que retém a memória são as bocas que se beijaram, que parecem reviver as sensações do instante do “beijo molhado e escandalizado”.

É curioso notar duas referências desta letra. Primeiro, o a cor do **pecado**; depois, o beijo **escandalizado**. Os dois termos em negrito fazem referência a pudores e a uma moralidade que se opõe ao relacionamento entre a musa e o narrador. Contudo, não há qualquer referência a culpa na canção; ao contrário, toda a música é construída destacando a satisfação e o sentimento de plenitude que o narrador experimenta. O que devemos destacar é que essas duas referências marcam um campo de alteridade moral em relação ao que vivem. O narrador não nega o **pecado** de sua cor nem o caráter **escandaloso** de seu beijo; antes, o afirma mas isso só realça a satisfação que sente neste envolvimento. Assim, a morena e a relação com ela fundam um princípio de prazer que é valorizado e, ao mesmo tempo, representa a vivência do que é reprimido pelo mundo moral.

Este diálogo que o narrador estabelece entre sua relação com a morena e o universo moral exterior é retomado na estrofe seguinte. Ele diz a ela: “quando você me responde umas coisas com graça a vergonha se esconde porque se revela a maldade da raça”. As coisas ditas com graça poderiam provocar a vergonha, acionar os valores morais repressores interiorizados pelo narrador, mas não é o que acontece. Nas falas da morena revela-se a maldade de sua raça, a raça negra, subentende-se. A maldade é o desejo que desperta no narrador, inteiramente seduzido. Uma sedução sexualizada, afinal o “cheiro de mato tem cheiro de fato”. E qual fato podemos inferir se não o relacionamento sexual entre ambos?

Note-se mais uma vez que se canta a morena ao enquanto vai se revelando implicitamente a mulata como a musa, como a mulher que ocupa plenamente o lugar da mulher enfeitiçadora. Um feitiço evocado por imagens que remetem

aos sentidos, que é claramente erotizado e com forte apelo sexual. Um feitiço, portanto, que mobiliza o desejo masculino e domina por inteiro aquele que o sente, que deixa de ver a possibilidade de controle sobre si.

Ao afirmar que “a vergonha se esconde” o narrador nos fornece uma chave para que o situemos moralmente. Visivelmente, ele está experimentando uma passagem de um universo moral ao outro. Há nele a possibilidade da repressão envergonhada, do escândalo e do julgamento de que se trata de um pecado. Por que a morena é tão satisfatoriamente apontada como maldosa? Qual a sua maldade? Creio que é a de mobilizar nele, narrador, aquilo que é reprimido mas não eliminado, aquilo que nele permanece com necessidade residual: um envolvimento amoroso e sexual tão intenso e desavergonhado quanto o narrado.

Em seguida, ele vê na morena as possibilidades de “saudade e tristeza”. São sentimentos que indicam uma ausência: a falta dela, “esta simples beleza”. Este estado de espírito nos revela o que sente no momento da narração, não no momento dos eventos narrados. São indicadores da ausência, do vácuo deixado pela morena após os momentos em que se encontram. A saudade e a tristeza com a ausência da musa reforçam ainda mais o bem estar e a satisfação que acompanham os encontros.

Por fim, há o desfecho desta declaração tão intensa: “teu corpo moreno, morena enlouquece. Eu não sei bem porque só sinto na vida o que vem de você”. O narrador se vê enlouquecido, se vê com sua racionalidade subvertida com a paixão pela morena prevalecendo. Ao se ver enlouquecido ele diz à morena, também, que não consegue compreender os seus próprios sentimentos, que estão além de sua razão e o dominam.

Mas o ápice da narrativa, creio, é a conclusão final, quando diz que em sua vida só sente o que vem da morena. O narrador passou a fronteira entre dois campos morais: saiu do que é julgado legítimo, correto e são para o que é julgado pecado, vergonha e enlouquecedor. Mas nessa passagem há a ressignificação do universo moral do qual parte por meio da louvação da experiência narrada.

Como vimos, a morena representou para ele a possibilidade de realização das necessidades reprimidas e tornadas residuais no mundo no qual se situa. É após esta experiência que ele fala. É após a expressão do que era reprimido que há sua afirmação. Afirmação feita à morena pressupondo sua ausência, diga-se. E o que ele diz? Que em sua vida só sente o que vem da morena... Assim, ele perde o vínculo afetivo e o engajamento pessoal com seu cotidiano - a sua vida -, que passa a carecer de sentido, a emocionalmente se esvaír. Ao fim, ele se vê estranho em seu próprio cotidiano, que lhe surge distanciado de si próprio. Sentir, engajar-se, ver sentido... só naquilo que a morena evoca: o que é residual e culturalmente não expresso em seu dia-a-dia. É daí, deste conflito subjetivo tão intenso que deriva sua crise e a constatação de que enlouqueceu!

Bororó constrói uma canção que tem sua beleza nesta dicotomia, nestes contraditórios que são paradoxalmente inconciliáveis, fazem parte do processo social e são experimentados por um único sujeito, compondo sua pessoa social. Como vimos, ele retorna ao seu cotidiano, ao qual se vincula a moralidade repressora. Seu drama existencial ganha contornos dramáticos justamente porque os dois mundos morais antitéticos e conflitivos são preservados como tais sem que se vislumbre a construção de uma outra realidade que supere a antítese.

Enfim, encerramos no ano em que a nacionalidade seria cantada enfática e explicitamente, ganhando até um subgênero de samba, o samba-exaltação. Mas este seria um novo período, com implicações, injunções e recorrências que fogem do escopo de pretensões deste trabalho. Este novo capítulo só seria possível, contudo, por conta das definições simbólicas e narrativas que aqui se buscou cercar.

À guisa de conclusão, vejamos algumas notas finais:

Como tantas vezes se afirmou neste trabalho, o universo cultural julgado ilegítimo, arcaico e desordeiro pelo mundo cotidiano que se afirmava histórica e socialmente como legítimo e moderno representou uma possibilidade de compreensão e de experimentação de necessidades nascidas porém não expressas neste mundo insuficiente mas que se classifica como o da Ordem. A façanha lógica e cultural da nacionalização do samba é a de encerrar uma síntese contraditória que tem como seus termos tanto a preservação da dicotomia ordem/desordem - e a decorrente conservação do movimento geral da sociedade - quanto a demonstração das fraturas da “ordem” por meio de um discurso crítico.

Deste ponto de vista, podemos participar de um outro debate: a oscilação entre elogio e recusa da identificação do brasileiro com a malandragem¹⁹.

O período que, grosso modo, vai do final do século XIX ao início do século XX é marcado por uma visão evolucionista do progresso social, que deveria ter no desenvolvimento das relações capitalistas industriais e urbanas associadas a uma modernização da vida sociocultural o fim desejado. Claro que, como apontamos, uma modernização que, desde o processo de independência e de construção de uma ordem pública nacional se fazia estreitamente vinculado a mecanismos fisiológicos e pautados por laços próprios do espaço privado, como tão bem os diferentes autores do nosso pensamento social notaram. Contudo, a malandragem era associada a um freio ao progresso; com ela não se construiriam laços verdadeiramente públicos e nossa modernização seria falha.

Do final dos anos de 1920 até a década de 1930, o malandro passa ser visto com uma síntese nacional, que antropofagicamente deglutia as relações sociais estrangeiras e as recolocava em bases locais. A esse período, vem um outro, que rechaça o malandro, novamente sinal de atraso... Nos anos 60-70, novamente ressurgem o malandro como símbolo da astúcia do brasileiro... Agora, no final do século XX, mais uma vez a malandragem é rechaçada, associada aos desmandos e à corrupção de nossas estruturas de poder e de Estado.

Um quadro tão panorâmico como esse certamente não dá conta de toda a riqueza de nossa vida social. Ele nos serve, tão somente, para que constatem a predominância de uma valorização ora positiva, ora negativa do brasileiro sobre si. Subiste a esse pêndulo de amor e ódio a identificação do brasileiro

¹⁹ Cf. MOREIRA (1997) e GOMES (1998).

com a malandragem. Aliás, esse auto-reconhecimento é a possibilidade do pêndulo, que nada mais faz do que atribuir a ele juízos de valor alternados.

De acordo com as idéias aqui desenvolvidas, o que propicia esse duplo juízo - sempre coexistente e oscilante apenas na valorização de seus termos - é o caráter de síntese contraditória da malandragem. Uma síntese que o desenvolvimento histórico do samba como música nacional nos revela. Ela é fundada nesses dois mundos contrários que se explicitam um ao outro e tornam-se unos sob a égide da Nação, do Brasil brasileiro.

A música nacional, a malandragem e os seus ambientes coletivos de fruição a uns são possibilidades de compreensão e de relacionamento com o universo social que os mantém numa posição liminar, de precária e subalterna inclusão social. A outros são possibilidade de crítica, de experimentação de necessidades reprimidas e não realizadas no mundo que constroem²⁰. Cria-se assim uma fronteira, um espaço de encontro; contudo, permanecem dois mundos, dois pólos que não apontam para uma superação dos dramas que revelam.

As contradições internas ao processo de modernização do Brasil e os modos como os diferentes grupos sociais as viviam foram o fundamento que sustentou a difusão dos sambas por diferentes grupos sociais da cidade e, depois, da nação. É com um sentimento de insuficiência da vida que se constrói e se reproduz dia a dia que a auto-representação do Brasil, do brasileiro e da brasileira são forjadas. Para tanto, a percepção de um alheamento entre o mundo da produção e os momentos de apropriação da riqueza material

²⁰ Não é raro ver pessoa oriundas das classes médias e das elites produzindo e consumindo músicas e outras produções culturais verbais em cujo centro está o malandro. A assunção do ponto de vista do malandro sambista, o bamba, não é raro é acompanhada da negação do trabalho e da família e da afirmação do prazer carnavalesco.

e simbólica tornam-se centrais. Daí o malandro, que domina o discurso e as representações postas em circulação, ter emergido como a mediação entre autores, obras e público. Daí a malandragem ir se associando ao brasileiro.

A afirmação de um princípio de prazer como um valor maior que a riqueza ou a pobreza econômicas e que o poder político são coerentes com esse processo. Sobretudo um princípio de prazer fundado no ócio e na apropriação de bens materiais e simbólicos, além dos sinais de prestígio e poder. Há a emergência de um princípio de satisfação, no tempo e no espaço do cotidiano, tanto das necessidades humanas historicamente criadas como dos dramas cotidianos. Um princípio de satisfação que cria momentos nos quais impera, suspendendo o trabalho.

Sobretudo, essa auto-representação do Brasil e de sua gente realiza a síntese - contraditória, decerto - entre a crítica e a conservação do movimento geral da sociedade. Não se aponta, nos sambas que analisamos e na malandragem, a possibilidade de um terceiro tempo, além dos que compõem os termos contrários da síntese nacional. Isso porque os dois termos estão fundados sobre a mesma base, na qual oscilam como pólos complementares; a base que se estabelece com a dicotomia entre o mundo da produção e o mundo da apropriação.

Daí o dilema no qual se vêem os brasileiros, que podem alternar o auto-elogio, num ufanismo desdenhoso das culturas mais formais - ou centradas na polidez, como diria Sérgio Buarque de Holanda - com a autodepreciação, que condena a “bandalheira” nacional e referenda soluções despóticas, com manifestações as mais diferentes possíveis.

BIBLIOGRAFIA

Foram incluídas obras que não aparecem citadas diretamente ao longo do texto mas que foram de suma importância para a sua realização.

- ALENCAR, Edigar de (1981). *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 2.^a edição, 1981.
- ALMEIDA, Miguel Vale de (1995). *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa, Fim de século.
- ARANTES, Paulo (1992). *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquem (1994). *Guerra e Paz, Casa Grande e Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro, editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail (1979). “Os gêneros do discurso”. In. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2.^a edição, 1997.
- BARBOSA, Adoniran. Depoimento em áudio ao MIS-SP.
- BASTOS, Rafael José de Meneses (1996). “A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n.º 31 ano 11.
- BERLINK, Manoel Tosta (1976). “Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”. *Contexto* n.º 1.
- BRONCKART, Jean Paul (1996). *Activité langagière, textes et discours - pour un interactionisme socio-discoursif*. Lausanne (Switzerland) - Paris; Delachaux et Niestlé.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (1936). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 25.^a edição, (1993).

- CABRAL, Sérgio (1993). *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.
- CANDIDO, Antonio (1970). "Dialética da malandragem". In: DASCAL, Marcelo (org). *Conhecimento, Linguagem, Ideologia*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- CANDIDO, Antonio (1965). *Literatura e sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 5ª edição revista, 1976.
- CANDIDO, Antonio (1987). "A revolução de 30 e a cultura". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, ed. Ática, 2ª edição, 1989.
- CARDOSO, Ruth (1987). "Cultura Brasileira: uma noção ambígua". Cadernos CERU 17.
- CARVALHO, José Murilo de (1987). *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo, Cia. das Letras, 3ª ed. 1989.
- CARVALHO, José Murilo de (1988). "Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro". In: *Sobre o pré-modernismo*. Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.
- CHAUÍ, Marilena (1980). "Notas sobre Cultura Popular". Arte em Revista 3.
- COLECTOR'S NOTÍCIAS ano I, n. 5
- COLECTOR'S NOTÍCIAS ano IV, n. 18
- COLECTOR'S NOTÍCIAS ano VI, n. 28
- CORRÊA, Mariza (1996). "Sobre a invenção da mulata". Cadernos Pagu (6/7).
- DA MATTA, Roberto (1978). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 5ª edição, 1990.
- DURHAM, Eunice (1980). "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna". Arte em Revista 3.
- EFEGÊ, Jota. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art. Editora, 1977.

- FERNANDES, Florestan (1979). "O folclore de uma cidade em mudança". In: FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2ª. ed. revista pelo autor. Petrópolis, RJ.
- FERNANDES, Florestan (1972). "Mobilidade Racial e Relações Raciais: o drama do negro em uma sociedade em mudança". In: *O Negro no Mundo dos Brancos*. SP, Difusão Européia do Livro.
- FERNANDES, Florestan (1976). *A revolução Burguesa no Brasil*. 2ª. edição. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- FREYRE, Gilberto (1933). *Casa Grande e Senzala*. 28ª. edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1992.
- FRY, Peter (1982). "Feijoada e 'soul food': notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais". In: *Para Inglês Ver*. RJ, Zahar.
- GOMES, Renato Cordeiro (1996). *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro, Relume Dumará e Prefeitura Municipal. (coleção perfis do Rio; n.º 13)
- GOMES, Tiago de Melo (1998). *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular - "nacional", "popular" e Cultura de Massas nos anos 1920*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, IFCH, UNICAMP.
- GRÜNEWALD, José Lino (s/d). "O miro do cantor". Encarte à caixa *Francisco Alves - o rei da voz*, RCA.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume) (1933). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição, 1978.
- HEALEY, Mark (1996). "Os desconfortos da tradição em *Cidade das mulheres: raça e gênero na etnografia de Ruth Landes*". Cadernos Pagu (6/7).
- HISTÓRIA DO SAMBA (1998). Editora Globo.
- HOBBSAWN, Eric (1990). *Nações e nacionalismos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

- KOSIK, Karel (1961) *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1.^a edição brasileira, 6.^a reimpresão, 1995.
- LACERDA, Luís Carlos (1972). *Conversa de botequim*. Vídeo P&B, 35 mm, 10 min. In: *Documentos musicais - Brasileiras vol. 13*. Rio de Janeiro, Funarte.
- LARAIA, Roque (1979). "Relações entre Negros e Brancos no Brasil". BIB 11-21.
- LEFEBVRE, Henri (1977). "A práxis". In. Martins, J.S. & Foracchi, M.M.. *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos.
- LEFEBVRE, Henri (1968). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo, Editora Ática, 1991.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor (1982). "Cultura Popular: Controvérsias e Perspectivas". BIB 12.
- MARTINS, José de Souza (1997). *Exclusão social e a nova desigualdade*. São Paulo, Editora Paulus.
- MARTINS, José de Souza (1975). "Música sertaneja, a dissimulação na linguagem dos humilhados". In. MARTINS, J. S.. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- MATOS, Cláudia Neiva de (1986). "O malandro no samba (de Sinhô a Moreira da Silva)". Petrópolis, RJ, Ed. Vozes.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos (1990). *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília, Ed. UNB.
- MEIRELES, Cecília (1935). *Batuque, samba e macumba: estudos e gesto e de ritmo 1926-1934*. Rio de Janeiro, Funarte, 1.^a edição brasileira, 1983.
- MENESES, Adélia Bezerra de (1982). *Desenho Mágico, poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Editora Hucitec.
- MOURA, Roberto (1983). *Tia Ciata e a pequena África no Rio Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte.

- NOVA HISTÓRIA DA MPB (1977). Editora Abril.
- OLIVEN, Ruben George (1983). "A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira". *Revista de Antropologia - USP*, vol. 26.
- OLIVEN, Ruben George (1989). "A Antropologia e a Cultura Brasileira". *BIB 27*, 1º sem.
- OLIVEN, Ruben George (1997). "O vil metal. O dinheiro na música popular brasileira". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n.º 33 ano 12, fev. 1997.
- PIXINGUINHA. "Pixinguinha por ele mesmo". In. *Ago Pixinguinha! 100 anos*. Som Livre, 1997.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1985). "Escolas de Samba do Rio de Janeiro ou a Domesticação da Massa Urbana". *Cadernos CERU* (2ª série) 1.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1981). "Ainda uma Definição do 'Ser Brasileiro'". *Cadernos CERU* 14.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1980). "Cientistas Sociais e o Auto-Conhecimento da Cultura Brasileira Através do Tempo". *Cadernos CERU* 13.
- Recenseamento geral do Brasil de 1940*. Vol. Distrito Federal.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* (1908). Organização de Raul Antelo. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- RIO, João do (1992). *João do Rio, um escritor entre duas cidades*. Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas. Poços de Caldas, MG.
- ROQUE, Carlos (1984). *Pedras Rolando*; SP, Global.
- SCHWARZ, Roberto (1987). *Que horas são?*. São Paulo, Cia das Letras, 1.ª reimpressão, 1989.
- SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELO, Zuza (1997). *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira (vol I: 1901-1957)*. São Paulo, Editora 34.

- SLENES, Robert W. (1988). *Lares negros, olhares brancos: histórias da família escrava no século XIX*. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, Marco Zero, vol. 8, n.º 16, 1988.
- SOARES, Maria Thereza Mello (1985). *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- TINHORÃO, José Ramos (1991). “A imprensa carnavalesca no Brasil”. DO *Leitura* (113).
- TINHORÃO, José Ramos (1990). *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1.ª edição no Brasil, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos (1992). “Quem primeiro gravou (o quê) no Brasil”. DO *Leitura* (127).
- TINHORÃO, José Ramos (1978). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Editora Ática (Ensaio, 69), 1981.
- TINHORÃO, José Ramos (1972). *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2.ª edição, 1975.
- TINHORÃO, José Ramos (1966). *Música popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 3.ª edição revista e ampliada, 1.ª reimpressão, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos (1974). *Pequena história da música popular brasileira*. 6.ª edição revista e aumentada. São Paulo, Art Editora, 5.ª edição revista e aumentada, 1991.
- VASCONCELLOS, Gilberto (1977). “Yés, nós temos malandro”. In: VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Edições do Graal.
- VASCONCELLOS, Gilberto & SUZUKI JR., Matinas (1984). “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Bóris (org.) *História geral*

da civilização brasileira; Parte III O Brasil republicano, vol. 4 Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo, Difel, 2.^a edição, 1986.

VIANNA, Hermano (1995). *O mistério do samba*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores e Editora da UFRJ.

VON SIMSON, Olga R. M. (1981). "Transformações Culturais, Criatividade Popular e Comunicação de Massa: O Carnaval Brasileiro ao Longo do Tempo". Cadernos CERU 14.