

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Simone do Rocio Cit

**RUA JORGE VEIGA:
PARA UMA ESCUTA DE VOZES MALANDRAS
EM FONOGRAMAS DE SAMBA**

Florianópolis

2013

Simone do Rocio Cit

**RUA JORGE VEIGA:
PARA UMA ESCUTA DE VOZES MALANDRAS
EM FONOGRAMAS DE SAMBA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Literatura.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Peterle

Florianópolis

2013

**“Rua Jorge Veiga: para uma escuta de vozes
malandras em fonogramas de samba”**

Simone do Rocio Cit

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



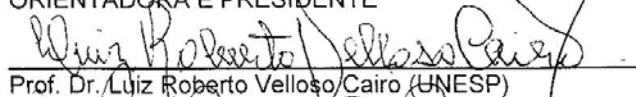
Prof.^a Dra. Patricia Peterle
ORIENTADORA

Prof.^a Dra. Susana Scramim
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



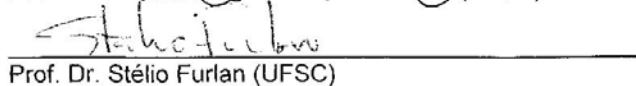
Prof.^a Dra. Patricia Peterle (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



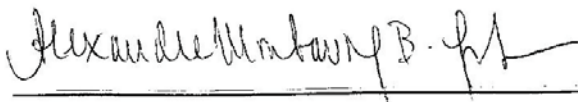
Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP)



Prof.^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)



Prof. Dr. Stélio Furlan (UFSC)



Prof. Dr. Alexandre Montauray (PUC-RJ)

*Para o meu pai, com quem pude, por
toda a vida e em seus últimos momentos,
compartilhar escutas de fonogramas...*

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, professora Patrícia Peterle, pelo acolhimento do trabalho, orientação e paciência durante os meus "maus bocados";

À professora Tânia Ramos, pelas falas iluminadoras, nas aulas e na banca de qualificação;

Aos professores Tereza Virgínia de Almeida e João Hernesto Weber, pelas aulas preciosas;

Aos meus colegas do Departamento de Licenciatura em Música da UNESPAR/FAP, em especial às professoras Solange Maranhão Gomes, Angela Maria Trotta e Liane Guariente que solidariamente me substituíram no período de afastamento;

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos durante um ano, para o apoio dessa pesquisa;

À Rita Moura Leal, pela hospedagem acolhedora em Florianópolis durante o cumprimento dos créditos;

Ao Hugo e meninos, minha vida, por compreenderem e me apoiarem nos momentos em que não pude estar com eles porque estava "fazendo tese";

Ao meu filho Leo, pelo auxílio nas traduções;

À Madalena, pela ordem na "casinha";

Aos meus pais, por tudo o mais.

*Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais*

*Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais*

*Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal*

*Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal*

*Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central*

(Chico Buarque/Homenagem ao malandro)

RESUMO

Esse trabalho é um estudo sobre a canção popular brasileira, situado no campo da teoria literária; trata-se de um percurso cujo destino é uma reflexão sobre vozes malandras em fonogramas de samba. Sabe-se que na Idade Média, antes do advento da imprensa, a canção possuía um status de literatura que, na atualidade, está sendo resgatado paulatinamente, com o apoio teórico da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais. Procuo demonstrar, no entanto, que entre a canção medieval e a canção da contemporaneidade existe uma diferenciação essencial, a questão das possibilidades técnicas de registro e difusão dos sons, ocorrida a partir da criação do fonógrafo, no final do século XIX. Essa diferença demanda referencial teórico que contemple as características do novo objeto, potencializando as condições de trabalho proporcionadas pelo fonograma. Procuo entender a canção popular brasileira como gênero de discurso, de acordo com o referencial bakhtiniano, localizando os seus pontos de estabilidade e instabilidade, geradas no fluxo das atividades que o constitui. No âmbito desse gênero, faço emergir o samba malandro e seus intérpretes. Percorro a história da malandragem no Brasil e do pensamento sobre o malandro, no sentido de acumular referências para uma reflexão sobre o diálogo entre a cultura do malandro e a estética vocal de quatro cantores malandros emblemáticos. São eles Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e, com maior ênfase, Jorge Veiga. Antes de proceder a essa reflexão, que será denominada *escuta*, procuro esclarecer o leitor sobre esse conceito, baseando-me em pressupostos do Círculo de Bakhtin e de Augusto Ponzio.

Palavras-chave: Canção popular brasileira. Fonografia. Malandragem. Estética vocal.

ABSTRACT

This work is a study about the Brazilian popular song, situated in the field of literary theory; it is about a passage whose destiny is a reflection about rogue voices on samba phonograms. It is known that in the Middle Ages, before the arrival of the press, the song had a literary status which, currently, is being slowly rescued, with the technical support of the Compared Literature and of the Cultural Studies. I seek to demonstrate, however, that between the medieval song and the contemporaneity song there is an essential differentiation, the question of the technical possibilities of the sounds' register and diffusion, which occurred after the creation of the phonograph, in the end of the 19th century. This difference demands theoretic referentials who contemplate the characteristics of the new object, potentizing the work conditions proportionated by the phonogram. I seek to understand the Brazilian popular song as a genre of speech, accordingly with the Bakhtinian referential, locating its stability and instability points, generated in the flow of activities that constitutes it. In the ambit of this genre, I make emerge the rogue samba and its performers. I run through the history of roguery in Brazil and of the thoughts about the rogue people, in the sense of accumulate references for a reflection about the dialogue between the rogue culture and the vocal esthetics of four emblematic rogue singers. They are Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro and, with bigger emphasis, Jorge Veiga. Before proceeding to this reflection, which will be denominated listening, I seek to clear the reader about this concept, basing it in the Bakhtin's Circle and Augusto Ponzio's pretexts.

Key-words: Brazilian popular song. Phonography. Roguery. Vocal esthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Eduardo das Neves	87
Figura 2 - Capa da partitura de <i>A conquista do ar</i>	88
Figura 3 - Timbre de Eduardo das Neves.....	94
Figura 4 - Luiz Barbosa.....	99
Figura 5 - Dilermando Pinheiro	101
Figura 6 - Cyro Monteiro	103
Figura 7 - Jorge Veiga.....	105
Figura 8 - Senhora e escravos no século XIX – Autoria desconhecida	112
Figura 9 - Recorte da figura Senhora e escravos no século XIX – Autoria desconhecida	113
Figura 10 - Zé Pelintra, entidade religiosa, símbolo do malandro carioca – Autoria desconhecida.....	114
Figura 11 - Madame Satã – Autoria desconhecida.....	116
Figura 12 - Capa da última versão de Alô, amigos lançada no Brasil em DVD	131
Figura 13 - Cena da animação Alô, amigos: Zé Carioca tocando caixinha de fósforos	133
Figura 14 - Joel Nascimento – Autoria desconhecida.....	158
Figura 15 - Camerata Carioca com Radamés Gnattali – Autoria desconhecida	159
Figura 16 - Drible de Garrincha – Autoria desconhecida	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 - OUTROS OBJETOS PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS	27
1.1 LITERATURA COMPARADA E ESTUDOS CULTURAIS: CAMPO ABERTO PARA A CANÇÃO	27
1.2 A ORALIDADE EM CANÇÕES MEDIEVAIS	36
1.3 TROVADORISMO E ORALIDADE NA CANÇÃO CONTEMPORÂNEA	43
CAPÍTULO 2 - SOB O GÊNERO CANÇÃO, VOZES MALANDRAS DO SAMBA	61
2.1 CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA COMO GÊNERO DE DISCURSO	61
2.2 ESCRITOS SOBRE A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA	71
2.3 "CONGELANDO" AS PRIMEIRAS VOZES DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA	84
2.4 VOZES MALANDRAS DO SAMBA	95
CAPÍTULO 3 - ESCUTANDO TONS DO MALANDRO NO BRASIL	107
3.1 MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA ESCRAVA	108
3.2 CHICO JUCA	117
3.3 MALANDRAGEM E IDENTIDADE NACIONAL	125
CAPÍTULO 4 - RUA JORGE VEIGA: PARA UMA ESCUTA DE VOZES MALANDRAS EM FONOGRAMAS DE SAMBA	151
4.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A ESCUTA DE FONOGRAMAS	151
4.2 RUA JORGE VEIGA: PARA UMA ESCUTA DE VOZES MALANDRAS DO SAMBA	158
CONCLUSÃO	171
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

*Querida nunca diga que eu tenho mau gosto
saiba que o belo da vida ainda está pra nascer
Querida nunca diga que eu tenho mau gosto
Saiba que o belo da vida ainda está pra nascer*

*Fui lhe mostrar o disco que eu comprei
de um cantor que eu sempre gostei
mas você não me deu atenção*

*E voltarei pra casa pelo mesmo caminho
Escutarei o meu disco sozinho
dentro do meu quarto na escuridão*

*Querida por favor olhe bem em meu rosto
e tente enxergar o que os outros não conseguem ve¹*

(Frank Jorge/Nunca diga)

Difícil não me identificar com a letra da canção do gaúcho Frank Jorge, que fala sobre o desejo de compartilhar canções. Não posso afirmar se essa necessidade é comum à todos, mas, quanto a mim, não tenho a menor dúvida de que faz parte de minha sociabilidade, desde sempre. Em minhas lembranças de infância, uma vitrolinha vermelha, discos compactos coloridos; na adolescência, encontros com amigos para mostrar novidades e raridades. Coleção de recortes de revistas em uma pasta plástica, músicos, cantores, compositores; minhas primeiras pesquisas sobre música popular brasileira; fitas cassete montadas com as "melhores" para dividir as "coisas que aprendi nos discos"². Era sério, eu queria ser professora de canções. E foi o que começou a acontecer, há vinte e cinco anos.

O trabalho que aqui apresento é um percurso que culmina na escuta de vozes malandras em fonogramas de samba. Mas ele está inserido em um âmbito maior de estudos, que sintetiza minha vida profissional.

¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w7kV8NfGmo>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

² Trecho da canção *Como nossos pais*, de Belchior. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=s4PY4-csjsw>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Licenciada em música, minha abordagem na prática da educação musical partia, prioritariamente, de fonogramas³ de canções populares brasileiras, onde eu buscava conteúdos para o trabalho didático. Não era uma prática muito comum, o encaminhamento mais frequente, entre os professores de música, constava do trabalho lúdico com o fenômeno sonoro e com os elementos estruturais da música, no sentido de preparar o aluno para a prática musical.

Ingressei no programa de pós-graduação em literatura da Universidade Federal do Paraná porque algumas leituras que fiz me mostraram que a abordagem usual no campo dos estudos literários se aproximava mais das minhas expectativas. Meu interesse, naquele momento, estava voltado para uma abordagem acadêmica sobre a malandragem estética, interesse surgido de um impasse profissional: como professora de música meu instrumento de trabalho sempre foi o violão. No entanto, quando soube da abertura de uma vaga para cavaquinho na orquestra da instituição em que atuava, imediatamente adquiri um instrumento, estudei o repertório e me candidatei a ela. Fui admitida no processo seletivo, mas com uma ressalva do maestro: você ainda precisa aprender as *malandragens* do instrumento.

Entendi que o problema da instrumentista poderia ser resolvido de uma forma objetiva se eu reconhecesse e repetisse condutas musicais adotadas por cavaquinistas de renome. Enquanto pesquisadora, no entanto, a observação foi verdadeiramente instigante para mim, passei desde então a indagar diversos campos do conhecimento que poderiam respaldar e esclarecer reflexões sobre os procedimentos da malandragem no terreno das relações entre a arte, a cognição e a vida, ou entre a estética e a ética. De que se tratavam, mais precisamente, as *malandragens* mencionadas pelo maestro? A que procedimentos ele se referia? Qual a relação do mundo real com as *malandragens* da execução instrumental sobre as quais o maestro falava?

Mas tive receio de projetar um primeiro trabalho em uma área desconhecida por mim, tendo um objeto de estudo ainda bastante controverso no programa em que eu estava me candidatando; o programa não possuía uma linha específica para as relações entre a música e a literatura, tampouco professores com pesquisas na área. Então meu

³ Fonograma é o resultado da transferência de uma execução "ao vivo" para um produto físico (o disco, a fita, o CD, o DVD etc.). Os avanços técnicos que levaram às mudanças na natureza do processo de gravação, nas tarefas e no *status* das formas associadas de trabalho constituem a história da gravação sonora. (SHUKER, 1999, p.151).

projeto se definiu como uma análise bakhtiniana do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio (2004). A elaboração da dissertação contribuiu para me aproximar dos estudos literários, levando-me a corroborar o potencial das leituras desse campo para o aprofundamento de meu trabalho na área da canção popular brasileira. O trabalho também me aproximou da cultura malandra e de suas narrativas.

A escolha do lugar para o desenvolvimento de um projeto de doutorado pendeu novamente para fora dos limites teóricos da educação musical e da musicologia. Porque suas características textuais e musicais fazem da canção um objeto cultural fronteiro, nem só literatura, nem só música, literatura musical. É preciso escolher um campo, de acordo com o olhar. Atuo como professora universitária em um curso de licenciatura em música, mas entendo o quanto é importante que o enorme acervo brasileiro de canções gravadas, produzido durante mais de cem anos de história, receba o tratamento de literatura. Esse entendimento justificou a minha escolha.

A literatura estudada sob a premissa de que arte é cultura, assim como todas as outras atividades humanas – sobretudo nos centros que sofreram influências dos estudos culturais, como a Universidade Federal de Santa Catarina – levou meu estudo sobre fonogramas de canções populares brasileiras a considerar as práticas que entornam a existência desse artefato. Compositores, arranjadores, músicos, cantores, produtores, técnicos de som, críticos musicais, ouvintes, escritores, poetas... Penso que todos esses "objetos", e muitos outros, podem ser focados no ato de escuta de um fonograma. Nesse trabalho, em específico, o objeto focado foram intérpretes de sambas.

É certo que a presença de projetos sobre a canção popular brasileira na área das letras⁴ já vem ocorrendo há muitos anos em nosso país, o que pode ser justificado, principalmente, pela empatia com esse objeto, privilégio com toda a certeza irrestrito a mim. Além da questão da empatia, esses projetos são provavelmente motivados pela porção textual do objeto canção, característica que torna a música vocal mais compreensível que a instrumental. Da minha infância lembro-me de ter estudado em um livro didático de língua portuguesa que, entre seus textos, trazia *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Pedro Pedreiro*, de Chico Buarque. Canções tratadas como poesias em aulas de português e literatura e em muitos trabalhos acadêmicos.

⁴ Outras áreas como a história, a sociologia, a antropologia, a comunicação, também vêm demonstrando, há muitos anos, interesse pela pesquisa sobre o objeto canção popular brasileira.

Ainda que haja atualmente uma boa quantidade de estudos sobre canções populares brasileiras, esses estudos vêm abordando, grosso modo, a canção de uma maneira parcial e, portanto, abstrata. Lembro de uma observação feita por Antonio Candido logo no início de seu pequeno livro intitulado *Estudo analítico do poema* (2006, p.21), sobre o fato de seu trabalho estar restrito ao estudo do poema e não da poesia. Procurarei resgatar sua exposição para estabelecer uma analogia, que me parece pertinente, voltada para o caso da canção popular e do fonograma da canção.

As palavras de Candido:

Não abordaremos o problema da criação poética em abstrato: o que é a poesia, qual a natureza do ato criador do poeta, etc. Isto não quer dizer que nosso curso não sirva, no fim, para ajudar entendimentos deste tipo. [...]

O nosso curso visa, pois, basicamente, à poesia como se manifesta no poema, em versos metrificados ou livres. Em seguida, seremos levados a estudar o que o poema transmite, o que tradicionalmente se chama o seu conteúdo, e neste caso nos aproximaremos de um estudo da poesia. Assim, chegaremos a ela partindo empiricamente das suas manifestações concretas, e não fazendo o caminho inverso mais filosófico. Por que? Porque estamos interessados sobretudo em formar estudiosos e professores de literatura, para os quais a tarefa mais premente é saber analisar os produtos concretos que são os poemas (CANDIDO, 2006, p.21).

É preciso lembrar aqui que as canções costumam ter várias versões, com cantores, músicos, arranjos, instrumentações diferentes. Frequentemente as melodias sofrem alterações. Não raro, trechos são acrescentados ou suprimidos. O andamento muda de uma versão para outra, bem como o tom. Como realizar leituras sobre um objeto que se altera a cada nova interpretação? É preciso demarcar a fonte de escuta. A fonte de escuta da canção, que pode ser, eventualmente um vídeo clipe, ou uma performance ao vivo, neste trabalho é o fonograma.

O escritor modernista Mário de Andrade já pontuava na década de 1920 os benefícios trazidos pelo fonograma para os estudos históricos e para a pedagogia musical.

Nas minhas lições de estética e História da Música, no Conservatório, só vendo a dificuldade que tenho para dar exemplos e citações. Geralmente não dou o exemplo. Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma discoteca. Só mesmo com isso um professor de História musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História, então, acho que a utilização das vitrolas está se tornando uma precisão imperiosa (ANDRADE, 2004d, p.268).

É bastante pertinente projetar essas considerações de Mário de Andrade para o campo das Letras, onde o estudo sobre a canção continua, predominantemente, sendo feito por meio de descrição glotocêntrica.⁵ Incluir outros suportes em estudos analíticos contribuiria em muito para tornar mais concreta a experiência da escuta.

Assim, um dos objetivos de meu trabalho, como professora universitária, tem sido apresentar possibilidades para o tratamento de procedimentos estéticos audíveis na canção popular brasileira registrada em fonogramas. Procuro desta forma, contribuir para o desenvolvimento de uma prática no campo da literatura musical – e essa prática pode estar situada também no campo das Letras – que conceba o fonograma como fonte de estudos. A canção popular é uma literatura que requer o desenvolvimento de métodos específicos de aproximação. Para tanto, em leituras que pretendem considerar o objeto canção popular brasileira, na sua relação inseparável música-texto, o fonograma deve ser utilizado como recurso. E disponibilizado na formalização dessa leitura para o leitor-ouvinte.

É importante ressaltar que esse tipo de encaminhamento não pode ser viabilizado utilizando-se somente o suporte papel. Outras alternativas

⁵ Para Augusto Ponzio a semiótica e a linguística, e certamente a teoria literária, não podem ficar confinadas ao signo verbal, limitando-se ao uso da língua para descrever a própria língua, limitação esta que ele chama de glotocentrismo (PONZIO; CALEFATO; PETRILLI, 2007, p.12). A crítica ao glotocentrismo é também um ponto importante na discussão que considera aspectos musicais. Contrariando o conhecido provérbio que diz *falar é fácil, o difícil é fazer*, fazer música pode, muitas vezes, ser mais fácil do que falar – escrever – sobre a linguagem musical. Ponzio aponta para a música como a linguagem mais refratária à descrição da palavra, criticando as limitações geradas pelo conceito de linguagem que se restringe e se subordina ao aspecto verbal. Essas limitações poderiam ser superadas com um uso mais abrangente do termo linguagem.

se fazem necessárias, e essa necessidade não é nova. Ela já é exposta, por exemplo, na apresentação da segunda edição do livro *O som e o sentido* onde o autor, o músico e professor de literatura José Miguel Wisnik, esclarece que suas intenções "não poderiam se realizar sem a presença da própria música, acompanhando o percurso conceitual do livro através de um percurso sonoro contido em CD" (1999, p.12). E ainda, na lista de agradecimentos do mesmo livro, Wisnik menciona os responsáveis pela primeira edição, que assumiram em 1989 as dificuldades de produção de um livro-fita cassete.

Assim, a forma de apresentação deste meu trabalho sobre a escuta de vozes malandras em fonogramas de samba conta com opções além do suporte papel; um CD em anexo assegura a escuta dos fonogramas citados, inclusive as canções localizadas nas epígrafes, durante o percurso do texto, além de links para o acesso no site de compartilhamento Youtube dos fonogramas citados; esses links estão disponíveis em rodapés.

É bom lembrar que, ouvir as canções integralmente no percurso da leitura é um procedimento extremamente desejável, que reforça a canção popular como um único produto cultural sistêmico. Nem só música, nem só texto: canção.

Em alguns momentos do trabalho, como já mencionei, recorri ao referencial teórico oferecido pela semiótica da escuta, do filósofo italiano Augusto Ponzio. As reflexões de Ponzio são, em grande parte, desdobramentos das discussões travadas no Círculo de Bakhtin sobre o funcionamento da linguagem. Sobre essas bases, e sobre o conceito bakhtiniano de gêneros de discurso, trabalhei, com a ideia de que o significado de uma canção é uma construção negociada entre o autor e o leitor, por meio da mediação do fonograma – no caso específico deste trabalho. Procuo entender a canção popular brasileira como atividade cultural, localizando-a, assim, na sua relação autor-obra-ouvinte, concretizada na escuta de fonogramas. Assim, o fonograma da canção popular brasileira é tratado aqui como um enunciado, um gênero discursivo dotado de historicidade.

Se o interesse pela estética da malandragem me levou, primeiramente, ao estudo da contística de João Antônio, ele agora me traz às vozes malandras do samba carioca, representada por quatro nomes: Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e, principalmente, Jorge Veiga. Mas é importante ressaltar algumas dificuldades do trabalho com esse tema.

Sabemos que a canção popular, vista como literatura, ainda é um tema controverso do ponto de vista acadêmico na área das Letras. Procurei mostrar, porém, logo no primeiro capítulo, que algumas manifestações

do cancionero popular são mais digeríveis por se fazerem próximos do que, tradicionalmente, consta na historiografia literária. É o caso da poesia e da canção medieval. Canções e intérpretes que se aproximam do estereótipo do trovador são mais facilmente assimiláveis na academia e em outras instituições literárias, como o Prêmio Nobel de Literatura, para o qual o cantor-trovador americano Bob Dylan já recebeu indicações. O cubano Silvio Rodríguez, como veremos adiante, costuma se autodenominar "trovador", provavelmente pelo teor de suas letras e sua imagem vinculada ao uso do violão e da voz.

É também, bastante comum, os programas de pós-graduação em literatura, mesmo os mais conservadores, receberem projetos sobre cantores-poetas como Renato Russo ou Arnaldo Antunes, também conhecidos como trovadores brasileiros. Ressalto que, não raro, essas abordagens se restringem às letras das canções desses trovadores modernos, o que aproxima mais os trabalhos realizados das abordagens convencionais dos estudos literários.

Quando, no entanto, o objeto de estudo se distancia das formas tradicionais de se entender a literatura, o trabalho adquire certa dificuldade, principalmente no aspecto metodológico. Como abordar o objeto? Quantos estudos acadêmicos já foram realizados e estão disponíveis sobre intérpretes do samba? É Cláudia Matos quem pondera acertadamente: "não contamos com um quadro teórico e metodológico assentado para trabalhar nesse campo, cuja sistematização disciplinar limita-se geralmente à técnica objetiva do canto erudito." (2004, p.2).

A construção de forma pioneira um estudo acadêmico sobre vozes malandras provocou em mim uma dupla sensação de, primeiramente, estar fazendo o que deve ser feito: a reflexão sobre as práticas informais da cultura marginalizada, contribuindo para dignificar essas práticas na academia, divulgando-as para o mundo. No entanto, em muitas ocasiões durante o percurso, a impressão que tive foi de estar utilizando um leito de Procusto que jamais dará conta das sutilezas dessa cultura. Resolvi, porém, correr o risco.

No capítulo 1 da tese, intitulado "Outro objeto para os estudos literários", procuro situar no trajeto da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais no Brasil, o lugar da relação entre a literatura e a música como objeto de estudo, e a forma como se deu sua incorporação nesses campos, possibilitando um estudo sobre a escuta de fonogramas de canções. Retomo o cancionero da Idade Média, mencionando a trovadoresca como um ponto de contato entre a história da literatura e a canção contemporânea. Procuro ressaltar que, embora hajam na contemporaneidade cantores adjetivados como trovadores, a canção medieval e a canção da

contemporaneidade têm uma diferença essencial, o advento do fonógrafo e com ele a possibilidade de gravar e reproduzir sons, fato que alterou profundamente a história de gêneros como o samba.

No capítulo 2, "Sob o gênero canção, vozes malandras do samba", reflito sobre a canção popular brasileira como gênero de discurso, focando no seu diálogo com a possibilidade tecnológica de registro em fonogramas surgida no início do século XX no Brasil. A canção foi refletida sob o aparato teórico do Círculo de Bakhtin, e, nessa reflexão foram assimiladas parte das práticas que se relacionaram com o objeto em questão, inclusive a produção textual sobre a mesma; retomei os principais escritos que ajudaram a construir o gênero, desde os produzidos já na primeira metade do século XX, viabilizados pelos primeiros historiadores, até os textos surgidos no âmbito das universidades, sobretudo no campo das letras, procurando localizar algumas influências acadêmicas e elos teóricos.

No capítulo 3, "Ouvindo tons do malandro no Brasil", apresento o percurso do malandro na história brasileira, mostrando o quão complexo e polissêmico pode ser o termo em questão. Além de retomar a história do malandro carioca, arriscando a hipótese sobre a sua origem na resistência escrava, sobretudo na capoeiragem, resgato boa parte da produção textual sobre a malandragem, com a finalidade de melhor entender sua dinâmica social. Considerarei, para tanto, fatos e escritos realizados desde o final do século XIX até o final do século XX.

Finalmente, no capítulo 4, "Para uma escuta de vozes malandras em fonogramas de samba", apresento, preliminarmente, as principais questões que fundamentam o conceito de *escuta*, que será exercitado na abordagem de vozes malandras em fonogramas de samba. As vozes selecionadas para a *escuta* foram as de Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e Jorge Veiga. É importante ressaltar que meu trabalho não tem como objeto essas vozes, mas a escuta dessas vozes. Minha escuta é uma produção que procurará relacionar referências, ou *escutas* anteriores, com os fonogramas escutados. Dessa forma, ocuparei meu lugar de ouvinte e produtora de novas escutas, na rede dialógica da linguagem.

CAPÍTULO 1

OUTROS OBJETOS PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS

Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia
O que me aperta o coração
Pode virar
Um canto que vai espalhar alegria
Emoção sem par
Eu sou trovador
Eu sou a canção que vem das ruas
Que atinge a todos
Do mendigo ao imperador

Abençoada pela luz da poesia
Eu vou cantando para espantar a dor

Em cada canto da cidade há um motivo
Um canto vivo procurando a liberdade
Se não os crimes
Que o véu da noite encobre
Há tantos outros que revoltam a humanidade
O tempo passa e deixa um rastro de saudade
Que me acompanha, que me abraça, que me invade

A lembrança quem só me fez feliz
Vou cantando a minha canção de amor⁶

 (Dona Ivone Lara/O trovador)

1.1 LITERATURA COMPARADA E ESTUDOS CULTURAIS: CAMPO ABERTO PARA A CANÇÃO

O espaço que encontro hoje para desenvolver, no campo dos estudos literários, uma pesquisa cujo objeto é fonogramas de canções, não se fez da noite para o dia e dependeu diretamente de discussões e embates interdisciplinares. Procurarei, neste capítulo, reconhecer o trajeto das ideias que abriram a clareira sobre a qual irei assentar meu estudo.

⁶ Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/busca/musica/trovador>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

Há mais de quarenta anos eu disse que "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada", porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal (CANDIDO *apud* DANTAS, 2002, p.153).

O trecho transcrito acima faz parte de um texto de Antonio Candido⁷, publicado pela primeira vez nos anais do 1.º Congresso da ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 1988, sob o título *Palavras do homenageado*. A afirmação do autor que se encontra entre aspas na citação, foi feita por ele durante a década de 1940. Ela aponta para o fato de que a literatura comparada, como método, já era utilizada no Brasil, ainda que de maneira assistemática, antes da sua institucionalização como disciplina durante as décadas de 1950 e 1960 (NITRINI, 2000, p.184).

Sabe-se que o comparatismo surgiu na Europa bem antes disso, no século XIX, como a relação entre duas literaturas diferentes, perseguindo "a migração de um campo literário a outro, atravessando as fronteiras nacionais [...]" (CARVALHAL, 1991, p.9). Dessa forma, compreende-se que a literatura comparada praticada no Brasil após a adesão acadêmica, baseou-se inicialmente em uma concepção tradicional. A chegada da disciplina na contemporaneidade, no entanto, veio acompanhada de problematizações que tornaram sua definição muito mais ampla e complexa.

Essa ampliação, que corresponde à mudança de paradigmas e que provocou diversas alterações metodológicas na disciplina, constitui a própria história do comparativismo literário. De sua fase inicial, em que era concebida como subsidiária da

⁷ Antonio Candido de Mello e Souza é um intelectual brasileiro nascido em 1918 no Rio de Janeiro. Desenvolveu suas atividades docentes na USP e na UNESP, instituições que lhe concederam o título de professor emérito. Possui uma extensa e respeitada obra na área da crítica literária onde trata, predominantemente, das relações entre literatura e sociedade. Foi militante do Partido Socialista Brasileiro e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores.

historiografia literária [...] passa a exercer outras funções, mais adequadas a outros tempos. Surgida de uma necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém constituídas e com uma intenção de cosmopolitismo literário, a Literatura Comparada deixa de exercer essa função "internacionalista" para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas (CARVALHAL, 1991, p.9).

Assim, se a institucionalização da literatura comparada ocorreu no Brasil há mais de meio século, inicialmente nas universidades dos estados da Guanabara e de São Paulo, a concepção da disciplina a que se refere Carvalhal na citação acima foi assimilada pelas universidades bem mais recentemente.

O acolhimento acadêmico de pesquisas fundamentadas nessa "outra" maneira de fazer Literatura Comparada, e que passa a depender, "visceralmente, de lutas mais amplas" (ANTELO, 1998, p.8) deve-se, em grande parte, à crise teórica provocada por questionamentos inerentes aos estudos culturais: a partir da década de 1990 no Brasil, diversos campos do conhecimento incluíram em seus debates temas como identidade e alteridade, revisão do conceito de cultura, questionamento da predominância de cânones como objeto dos estudos literários, valorização da cultura popular entre outros.

Mas o que são, afinal, os estudos culturais?

Esta frase e outras similares intitulam, no Brasil e em muitos países, alguns livros e artigos cujo objetivo tem sido definir os contornos da movimentação intelectual que surge no panorama político do pós-guerra, na Inglaterra, nos meados do século XX, provocando uma grande reviravolta na teoria cultural. Se continuarmos a percorrer as publicações, perceberemos, entre os textos mais disseminados, que as preocupações se concentram em problematizações da cultura, agora entendida em um espectro mais amplo de possibilidades no qual despontam os domínios do popular (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p.36).

No campo dos estudos literários, em especial, essa movimentação intelectual causou tal impacto que, embora haja controvérsias, pode-se dizer que literatura comparada e estudos culturais se confundem, atualmente,

em um mesmo campo teórico.⁸ É importante ressaltar que muitos dos temas pertinentes à interpenetração atual das duas disciplinas já estavam presentes nas manifestações fundadoras dos Estudos Culturais.

Assim como Costa, Silveira & Sommer, muitos autores⁹ remetem a origem dos Estudos Culturais, praticados atualmente em diversos países, à Inglaterra do período pós-guerra. Embora tenham se formalizado em espaço acadêmico, no Centre for Contemporary Cultural Studies, eles surgiram em uma escola noturna, voltada para a educação de adultos. A Worker's Educational Association foi criada por Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson¹⁰ com o sentido de

⁸ A respeito dessas controvérsias, a professora de literatura inglesa da USP, Maria Elisa Cevalco, compara, com ironia, os Estudos Culturais a um "espectro que ronda os departamentos de literatura das universidades, da Austrália ao Alabama [...]. Nas versões mais horrorizadas, a nova disciplina veio para destruir a alta literatura, transformando refinados amantes de um Shakespeare ou de um Guimarães Rosa em fãs de cultura *pop* ou analistas de *shopping centers*. Na versão apologética, ela veio para fazer a revolução e não deixar pedra sobre pedra nos modos tradicionais de se fazer crítica à cultura." (CEVASCO, 2008, p.7) Às versões "mais horrorizadas" estariam associados os nomes de Antoine Compagnon, Luiz Costa Lima e Leyla Perrone-Moisés (SOUZA, 1998, p.22). Cevalco defende ainda o ponto de vista de que "o Brasil teve formas de estudos culturais bem antes de a disciplina se transformar em mais uma grife acadêmica a ser exportada pelo mundo anglo-saxão". Ela indica pontos de convergência entre a formação dos estudos culturais e a crítica cultural de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Paulo Emílio Salles Gomes, constante na Revista *Clima* (1941 a 1944). No entanto ela também localiza a data do reconhecimento oficial dos Estudos Culturais no país em 1998, "ano em que a Associação Brasileira de Literatura Comparada, Abralic, que reúne professores e pesquisadores da área, escolheu para seu congresso bianual o tema 'Literatura Comparada = Estudos Culturais?'" (CEVASCO, 2008, p.173). O título do congresso, apesar de uma certa "prudência interrogativa" (ANTELO, 1998, p.8), equipara comparatismo a estudos culturais.

⁹ Alguns desses autores são Armand Mattelart, Ana Carolina Escosteguy, Maria Elisa Cevalco, entre outros.

¹⁰ Considerados os fundadores dos estudos culturais britânicos, os três são os responsáveis por três textos seminais para a área: Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) e Edward P. Thompson com *The Making of the English Working-class* (1963). "O primeiro é em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a 'cultura comum ou cultura ordinária' pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular – a história dos de baixo." (ESCOSTEGUY, 2001, p.21). "Embora não seja citado como membro do trio fundador, a importante participação de Stuart Hall na formação dos estudos culturais britânicos é unanimemente reconhecida. Avalia-se que, ao substituir Hoggart na direção do Centro, de 1968 a 1979, incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de 'aglutinador' em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um catalizador de inúmeros projetos

"prover os meios educacionais para a integração social dos trabalhadores", fato que, de certa forma, explica as "tintas democratizantes" da nova disciplina (CEVASCO, 2005, p.268).

Na Inglaterra desse período, os debates em torno do conceito de cultura começaram a ser cada vez mais frequentes. A palavra cultura chegou a ser apontada por Raymond Williams como "uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa", dificuldade que pode ser explicada, em parte, pelo seu "intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis" (WILLIAMS, 2007, p.117). Williams descreve, brevemente, as mudanças nas acepções do termo, que primordialmente significava

a "tendência ao crescimento natural" e depois, por analogia, um processo de treinamento humano. Mas esse último uso, que tinha normalmente sido uma cultura *de* algo foi modificado, no século XIX, para *cultura* como tal, uma coisa em si mesma. Veio a significar, primeiramente, "um estado geral ou hábito da mente", tendo relações muito próximas com a ideia da perfeição humana. Segundo, passou a significar "uma situação geral de desenvolvimento intelectual em uma sociedade como um todo". Terceiro, passou a significar "o corpo geral das artes". E quarto, [...] passou a significar "todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual" (WILLIAMS, 2011, p.18).

A aceção de cultura como propriedade de um grupo seletivo vai aos poucos desaparecendo, dando lugar ao sentido antropológico de "cultura como modo de vida". O foco anteriormente dado às artes e à literatura foi sendo substituído pela predominância da crítica sobre a criação, que passou a ser reconhecida, nesse viés do pensamento, em todas as ações humanas. E em oposição à ideia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre "as massas", Williams propõe a "cultura comum", cuja questão central é facilitar o acesso de

coletivos. Tem uma abundante produção de artigos, sendo que sua reflexão faz parte da maioria das coletâneas mais importantes sobre estudos culturais, sejam eles publicados pelo Centro ou não." (ESCOSTEGUY, 2001, p.23).

todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural (CEVASCO, 2008, p.20).

Esse confronto entre as várias formas de se entender o termo cultura e suas diferentes perspectivas nos campos da educação e da política foi, assim, uma das marcas da formação dos estudos culturais na Grã-Bretanha. A perspectiva adotada considera que tudo o que constitui a maneira de viver de uma sociedade específica é cultura e que devem ser valorizadas, além das grandes obras que codificam esse modo de vida, as modificações históricas desse mesmo modo de vida. Houve uma mudança de paradigma "de o que um texto ou expressão cultural significa para um indivíduo que o consome" para a "tentativa de entender as formações sociais e culturais que se inscrevem nessas práticas" (CEVASCO, 2008, p.152). Dessa forma, antigos preconceitos relacionados às distinções entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa foram revistos, a arte passou a ser considerada cultura da mesma forma que, por exemplo, um movimento sindical de trabalhadores porque, antes de serem objetos, as obras de arte são práticas, modos de vida. E, para Williams, todas as formas de cultura como modo de vida devem ser recuperadas e compartilhadas.

Mais do que difundir grandes obras, uma política das artes embasada no conceito de cultura comum tem como objetivo a extensão: a ideia é abrir os canais, facilitar o acesso, sabendo muito bem que com isso se perderá o controle das interpretações. Não se trata mais de impingir valores, mas de viabilizar sua discussão em termos mais igualitários. Em educação o esforço deve ser o de promover um "letramento cultural": abrir a possibilidade para que todos detenham o poder de interpretar e de usar criativamente signos e formas de organização da cultura (CEVASCO, 2008, p.110).

Williams vê nos meios de comunicação de massa um grande potencial para maximizar e generalizar o acesso, capaz de contribuir para que todos sejam produtores de cultura e não apenas consumidores de uma versão escolhida por uma minoria. Na maneira como ele os preconiza, os estudos culturais são uma forma de oposição às práticas e disciplinas vigentes, uma codificação disciplinar dessa oposição (CEVASCO, 2008, p.56).

Uma vez que no debate contemporâneo as posições muitas vezes se polarizam entre os detratores do elitismo da alta cultura e os defensores de uma cultura "popular" que deve ser mantida separada da alta, vale lembrar que a cultura comum de Williams questiona justamente a separação (CEVASCO, 2008, p.141).

É na década de 1990 que os Estudos Culturais se consolidam como campo de estudos nas Américas. E embora tenham se configurado de maneira particular nos países latino-americanos, por meio das vozes de autores como Nestor Garcia Canclini¹¹ e Jesus Martin-Barbero¹², mantiveram em seu corpo teórico afinidades importantes com o movimento surgido na Inglaterra.

[...] os estudos culturais [na América latina] questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas populares, ou, então, entre níveis de cultura – por exemplo, alta e baixa, cultura de elite e cultura de massa. A consequência natural desse debate é a revisão dos cânones estéticos ou mesmo de identidades regionais e nacionais que se apresentam como universais ao negarem ou encobrirem determinações de raça, gênero e classe (ESCOSTEGUY, 2001, p.41).

O questionamento da oposição entre cultura erudita e popular e a revisão dos cânones abriram espaço para diálogos produtivos da literatura com outros campos do conhecimento. Embalados pelos estudos culturais e pelo pós-estruturalismo, estudiosos passaram a se interessar pela literariedade presente em objetos alternativos ao livro, como o cinema, as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, as telenovelas, a publicidade, as artes visuais e em uma diversidade de objetos cotidianos. A literatura não se contentava mais em "oferecer uma alternativa fechada à história

¹¹ Néstor Garcia Canclini é um antropólogo argentino, nascido em 1939. Suas publicações mais importantes são: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade e Consumidores e cidadãos*.

¹² Jesús Martín-Barbero nasceu em Ávila, Espanha, e reside na Colômbia desde 1963. Publicou os livros: *Comunicación masiva: discurso y poder*; *Processos de comunicação y matrices da cultura e televisão e melodrama*, como co-autor, além de *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*.

material" passando a enxergar "a fome, as revoluções, os jogos de futebol e bolo de xerez como sendo um texto" (EAGLETON, 1983, p.157).

Concomitantemente à disseminação acadêmica dos estudos culturais, a literatura comparada também passou a admitir confrontos diversos que contribuíssem para investigações sobre procedimentos textuais. Sem perder, naturalmente, o foco sobre a questão literária, desde sempre seu objeto central, surgem novas possibilidades produtivas como as comparações entre a escrita literária e a escrita da história.¹³ Também passam a despontar, com mais frequência, pesquisas acadêmicas que promovem diálogos entre literatura e cinema, literatura e artes visuais, literatura e música. "Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre o fenômeno estético em si." (CARVALHAL, 1991, p.16).

No que se refere à relação entre literatura e música, a aproximação entre as áreas trouxe consigo diversas possibilidades de estudo. Solange Ribeiro de Oliveira, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, propõe três itens para resumir as possibilidades de investigação nesse campo:

1. Estudos literário-musicais, os quais utilizam o instrumental dos estudos literários para a análise musical. [...]
2. Estudos músico-literários, nos quais conceitos derivados da musicologia – tais como tema e variação, sonata, ponto e contraponto, rapsódia, ou gêneros musicais como o choro e o calípo – fornecem instrumental para a análise literária.
3. Estudos de formas musicais mistas, como a canção, a ópera e o *lied*, apoiados tanto na musicologia quanto nos estudos literários (OLIVEIRA, 2002, p.49).

O estudo antológico *O tupi e o alaúde*, uma análise do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade produzido por Gilda de Mello e Souza (2003), é um bom exemplo de como conceitos vindos da musicologia podem auxiliar no processo de interpretação de uma obra literária. A autora investigou a obra do escritor modernista sob a luz da *rapsódia*.

¹³ Autores como Hayden White, historiador americano, produzem pertinentes reflexões sobre as fronteiras entre a história e a literatura.

É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-boi* – e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar (SOUZA, 2003, p.12).

Apesar da grande produtividade oferecida por essa linha de estudo, classificada por Solange Oliveira como estudo músico-literário, meu trabalho percorrerá outros caminhos, identificando-se com o primeiro e com o terceiro item da classificação sugerida pela autora. Com o primeiro porque, embora eu tenha adotado uma perspectiva interdisciplinar, meu estudo baseia-se, principalmente, em pressupostos de autores advindos da teoria literária e dos estudos da linguagem, podendo ser definido como um estudo literário-musical. E com o terceiro porque estou propondo um estudo sobre a canção popular brasileira, tratando-a como um objeto literário. Ao possibilitarem a assimilação da canção pelos estudos literários, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais resgataram uma afinidade destituída historicamente visto que, no passado as duas áreas integravam uma única atividade artística. Cada vez mais, para além de aproximar literatura e outras artes, ressaltando diferenças e semelhanças entre processos específicos, esse viés da teoria literária vem propondo novos olhares que estão revendo o próprio conceito de objeto literário.

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem "em êxodo". Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o "romance", e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias

como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido (LUDMER, 2007, p.2).

Novos olhares como o de Ludmer permitem que a história da canção como literatura, de certa forma silenciada pela associação entre literatura e escritura e pela constituição do livro como suporte hegemônico, possa ser retomada na contemporaneidade.

1.2 A ORALIDADE EM CANÇÕES MEDIEVAIS

A conjuntura histórica, que tornava o corpo o único suporte possível para a socialização da literatura, foi responsável pela importância da voz na atividade literária da Idade Média. As canções dos trovadores medievais possuem a marca da oralidade, a voz foi um dos fatores que constituiu toda essa literatura e, por essa razão, Paul Zumthor aponta para a necessidade de o pesquisador da literatura medieval 'convencer-se dos valores incomparáveis da voz', no sentido de revelar o aspecto corporal dos textos (2001, p.20-21).

As letras das cantigas transcritas nas próximas páginas ilustram o conhecimento sobre o conteúdo textual da produção literária em atividade na Idade Média, antes do crescimento da circulação dos textos impressos, possibilitada pela revolução da prensa gráfica no século XV.¹⁴ As cantigas faziam parte da atividade trovadoresca que acontecia em diversas regiões da Europa.¹⁵

¹⁴ O ano de 1450 é a data aproximada para a invenção, na Europa, provavelmente por Johan Gutenberg de Maiz, de uma prensa gráfica – talvez inspirado pelas prensas de vinhos de sua região natal, banhada pelo rio Reno – que usava tipos móveis de metal.

Na China e no Japão, a impressão já era praticada a muito tempo – desde o século XVIII, se não antes –, mas o método geralmente utilizado era o chamado de "impressão em bloco": usava-se um bloco de madeira entalhada para imprimir uma única página de um texto específico. O procedimento era apropriado para culturas que empregavam milhares de ideogramas, e não um alfabeto de 20 ou 30 letras. Provavelmente por essa razão teve poucas consequências a invenção de tipos móveis no século XI na China. No entanto, no início do século XV, os coreanos criaram uma forma de tipos móveis, descrita pelo acadêmico Henri-Jean Martin como "de uma quase alucinatória similaridade àqueles de Gutemberg". A invenção ocidental pode ter sido estimulada pelas notícias do que havia acontecido no Oriente (BRIGGS; BURKE, 2006, p.24).

¹⁵ Para efeito de simplificação, consideremos as cinco principais regiões culturais em termos de produção trovadoresca. A França via-se então dividida culturalmente em norte e sul — daí gerando dois subconjuntos distintos e separados pela linguagem. No sul occitânico o subconjunto 'provençal' dos *troubadours*, da *langue d'oc* e da civilização cátera, berço do

Segundo Zumthor (2001, p.53), da península Ibérica vieram os mais ricos e vigorosos exemplos de poéticas medievais. As cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer compõem os três gêneros poéticos canônicos utilizados pelos trovadores galego-portugueses.

Nas cantigas de amor, de origem provençal¹⁶, o trovador dirige-se à amada, manifestando submissão absoluta, assumindo a condição de um vassalo, prometendo fidelidade. O nome da mulher é geralmente ocultado por um pseudônimo, um cuidado para que sua reputação não seja abalada; esse cuidado justifica outros procedimentos como a *mesura*, a prudência e a moderação; a mulher amada é sempre a mais formosa e vale a renúncia a títulos, riquezas e posses. Os textos sentimentais das cantigas de amor repudiam as intrigas sobre a vida amorosa e costumam invocar mensageiros e confidentes.

Pois naci nunca vi amor
e ouço d'el sempre falar.
Pero sei que me quer matar,
mais rogarei a mia senhor
que me mostr' aquel matador
ou que m'ampare d'el melhor

Pero nunca lh'eu fige ren
por que m'el aja de matar,
mais quer'eu mia senhor rogar,
polo gran med'en que me ten,
que me mostr'aquele matador
ou que m'ampare d'el melhor!

amor cortês. No norte, os *'trouvères'*, cantando na *langue d'oïl* as primeiras canções de gesta. Em torno do vale do Pó, foi mais tardio o movimento dos 'trovadores italianos', dando origem ao chamado *dolce stil nuovo*. Na Alemanha, a *'Minnesang'* contribuía com sua versão germânica para o amor cortês ("*minne*" = amor sutil) e para outros gêneros trovadorescos. Finalmente, o subconjunto dos 'trovadores galego-portugueses', que unificava através de uma língua poética comum boa parte da península ibérica cristã (com exceção de Aragão e da Catalunha, mais ligados ao circuito provençal) (BARROS, 2007, p.86).

¹⁶ Entenda-se por Provença toda a civilização do Languedócio que está compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana. Aí brotou, quando em língua vulgar também surgia uma floração épica no setentrião da França, uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores (SPINA, 1972, p.19).

Nunca me lh'eu ampararei,
 se m'ela d'el non amparar';
 mais quer' eu mia senhor rogar,
 polo gran medo que d'el ei,
 que mi-amostr' aquel matador,
 ou que m'ampare d'el melhor.

E pois Amor à sobre mi
 de me matar tan gran poder,
 e eu non o posso ver,
 rogarei mia senhor assi
 que mi-amostr'aquel matador,
 ou que mámpare d'el melhor.

(Nuno Fernandes Torneol/*Pois naci nunca vi amor*)

A cantiga de amor de autoria de Nuno Fernandes Torneol, *Pois naci nunca vi amor*, é um relato sobre um amor tão grande que pode levar o narrador à morte. O autor foi um cavaleiro, de nacionalidade incógnita, que viveu no segundo terço do século XIII, provável frequentador da corte de Afonso X de Castela.

A cantiga de amigo *Ai flores, ai flores do verde pino* é uma das mais conhecidas da lírica medieval galego-portuguesa. A cantiga em questão foi composta por D. Dinis, rei trovador, soberano de Portugal de 1279 a 1325, o poeta mais fecundo da época. A corte do rei D. Dinis era local de convivência de muitos trovadores e seu reinado chegou a ser considerado o período áureo da tradição poética medieval (MASSINI-CAGLIARI, 2007).

Ai flores, ai flores do verde pino,
 Se sabedes novas do meu amigo!
 Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
 Se sabedes novas do meu amado!
 Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
 Aquel que mentiu do que pôs comigo!
 Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
 Aquel que mentiu do que mi á jurado!
 Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amigo,
E eu bem vos digo que é san'vivo.
Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amado,
E eu bem vos digo que é viv'e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é viv'e sano
E será vosc'ant'o prazo passado.
Ai Deus, e u é? ¹⁷

Uma das principais distinções das cantigas de amigo é o comprometimento com a música e a dança; as damas são, em geral, as narradoras. Quanto aos assuntos, as canções de amigo podem abordar o cantar d'amigo exclusivamente amoroso (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida), o cantar de romaria (em que a donzela convida companheiras, a irmã ou a própria mãe para uma peregrinação a santuários), a alva (ou alba) cujo tema típico é o da separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfruto amoroso durante a noite), a pastorela (que versa normalmente os temas de encontro entre cavaleiros e pastoras que são por elas requestadas de amor), as bailadas (que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando sobre os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar) e as marinhas ou barcarolas (a versarem temas de amor envolvidos por sugestões e circunstâncias da vida do mar) (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p.7).

As cantigas de escárnio e maldizer, terceiro e último gênero de cantigas galego-portuguesas, reúnem as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias, as maledicências pessoais, os prantos¹⁸, as tenções¹⁹ e as paródias. Essas canções possuem dois tipos diferentes, "embora, nos dois casos elas sejam feitas para dizer *mal d'alguém*" (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p.9). A diferença está em como isso era feito, dissimuladamente ou não: nas cantigas de escárnio, falava-se mal diretamente; o dito disfarçado caracterizava as cantigas de maldizer.

¹⁷ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=FPJ61GqOfCA>. Acesso em: 12 mar. 2013.

¹⁸ Gênero derivado da lírica provençal que remete às ocasiões de morte de uma pessoa da alta sociedade, muitas vezes protetor do autor do poema.

¹⁹ Gênero de cantiga, espécie de discussão entre dois trovadores sobre um assunto do qual divergem.

A lealdade da Bezerra pela Beira muito anda:
ben é que a mostra vendamos, pois que no-lo Papa manda.

Non tem Sueiro Bezerra que tort' é em vender Monsanto,

ca diz que nunca Deus diss'a San Pedro mais de tanto:
- *Quen tu legares em terra erit ligatum in celo;*
poren diz ca non é torto de vender om'o castelo.

E poren diz que non fez torto o que vendeu Marialva,
ca lhe diss' o arcebispo um vesso per que se salva:
- *Estote fortes in bello et pugnate cum serpente;*
Poren diz que non é torto quen faz traçon [e] mente.

O que vendeu Leiraea muito tem que fez dereito,
ca fez mandado do Papa e confirmou-lh' o Esleito:
- *Super istud caput meum et super ista mea capa,*
dade o castelo ao Conde, pois vo-lo manda o Papa.

O que vendeu Faria por remiir seus pecados,
se mais tevesse, mais daria; e disseron dous prelados:

- *Tu autem, Domine, dimitte* aquel que se confonde;
Bem esmolou em as vida quen deu santaren ao Conde.

Ofereceu Martin Díaz aa cruz, que os confonde,
Covilhã e Pero Díaz Sortelha; e diss'o Conde:
- *Centuplum accipiatis* de mão do Padre Santo
Diz Fernan Díaz:- Bem m'est[e], porqueoferi Monsanto.

Ofereceu Trancoso ao Conde Roi Bezerra;
Falou enton Don Soeiro por sacar seu filho d'erro:
- *Non potest filia mea sine patre suo facere quidquam:*
Salvos son os traedores pois bem isopados ficam!

O que ofereceu Sintra fez come bom cavaleiro,
E disso-lh' i o legado log' um vesso do Salteiro
- *Sagitte potentes acute* – e foi i ben acordado:
Melhor é de ser traedor ca morrer excomungado.

E quando o Conde ao castelo chegou de Celorico,
Pachequ' enton o cuitelo tirou; e disselh' um bispo:
- *Mitte gladium in vagina, com el non nos empeescas.*
- Diz Pacheco: - Alhur, Conde, pede u vos digan:
Crescas!

Mal disse Don Airas Soga úa velha noutro dia;
 Disse-lhi Pero Soárez um vesso per clerizia:
 - *Non vetula bonbatricon scandit confusio ficum;*
 Non foi Soeiro Bezerra alcaide de Celorico.

Salvos son os traedores quantos os castelos deron;
 Mostraron-lhi em escrito que foi bem quanto fezeron,
Super ignem eternum et ad unitatis opem:
 Salvo é quen trae castelo, a preto que o isopen!

A lealdade da Bezerra pela Beira muito anda é uma cantiga de escárnio e mal-dizer de Airas Peres Vuitoron. É um libelo do trovador contra os responsáveis pela deposição do rei D. Sancho II de Portugal. Foi composta no final da guerra civil, em 1247.

Em que pesem sutilezas textuais dos gêneros de canções galego-portuguesas aqui transcritas, é importante enfatizar que elas pouco traduzem a poética medieval. Há que se levar em conta o aspecto corporal quando tratamos desse cancionero; enfatizar seus modos de existência como objetos percebidos pelos sentidos, valorizar a voz, a oralidade. O medievalista Paul Zumthor²⁰ sugere o uso do termo *vocalidade*, procurando traduzir e demarcar a forma como reconhece na voz, ou no fenômeno da voz humana, um fator constitutivo da literatura medieval.

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar (ZUMTHOR, 2001, p.21).

Motivado por suas pesquisas sobre a oralidade na Idade Média, Zumthor tem o mérito de ter resgatado dimensões da voz, ocultas pela centralização do pensamento ocidental na palavra escrita. Ele chama a

²⁰ A questão dos dois termos se coloca assim para Zumthor (2001, p.9): "a 'oralidade' é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas."

atenção para a importância de pontos como "palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora, ativamente unidos em *performance*" concorrendo para a unicidade de um sentido. "Poucos estudos precisos se dedicaram até agora a essa semiose." (ZUMTHOR, 2010, p.195). Para Zumthor, o texto é apenas um oportunizador da atuação do gesto vocal.²¹

É preciso esclarecer que *performance*, para Zumthor, tem o sentido de realização, de concretização de um fenômeno que sai de um contexto e que, nele mesmo, encontra o seu lugar. Um fenômeno não reiterável e modificador do conhecimento transmitido (ZUMTHOR, 2000, p.36).

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. [...] A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva (ZUMTHOR, 2001, p.222).

Segundo esse ponto de vista, embora tenha sido disponibilizada, aqui, uma versão para a escuta da canção "Ai flores, ai flores de verde pino", essa escuta pouco ajudará no entendimento da questão da oralidade medieval, da palavra viva de outro contexto sensório-motor, no dizer de Zumthor.

²¹ Concordo com o autor quando ele menciona outros atributos da voz além da capacidade de pronunciar as palavras. No entanto, com base na concepção sócio-interacionista de linguagem, representada por autores como Lev S. Vigotski e Mikhail Bakhtin, preciso discordar de Zumthor no que se refere ao papel atribuído por ele para a palavra. Penso que a palavra é vital no processo de formação dos seres humanos, seja na interação com o outro, por meio da palavra, ou na atividade mental denominada *fala interior*. "Ao invés de postular uma equivalência qualitativa entre "fala interior" "fala exterior" Vigotski explora o conceito de que a "fala interior" é antes "o contrário da fala exterior" (1989, p.113), já que a "fala exterior" traduz, materializa, o pensamento em palavras, e a "fala interior" interioriza a fala em pensamento" (DELARI JR., 2000, p.165).

Das próprias mecânicas que hoje nos permitem ouvir certos textos medievais (como os discos com canções de trovadores), pode-se falar – qualquer que seja sua qualidade própria quase nos mesmos termos de nossas leituras. O som transmitido pelo disco atenua bastante o efeito da distância temporal e do abafamento sensorial. Entretanto ele não passa de ilusão de presença; e, se procedemos a uma execução em salão, com cantor e músicos, é sobre os elementos não textuais da performance que se concentram as equívocas: sentados em nossas cadeiras, aquilo que escutamos, mesmo com um vivo prazer, refere-se apenas de modo artificioso ao passado medieval. Esse concerto constitui uma performance atual. Do ponto de vista da nossa cultura, é uma vantagem; e talvez seja o meio mais eficaz de insuflar um pouco de vida nesses veneráveis monumentos de história (ZUMTHOR, 2001, p.221).

Esse fio deixado por Zumthor sobre a questão leitura/escuta de uma obra artística em tempo e espaço diverso à sua produção será retomado no capítulo 4. Por hora, passo a desenvolver uma reflexão sobre a canção contemporânea²², procurando pensar sobre as afinidades desses dois cancioneros produzidos em tempos tão distantes.

1.3 TROVADORISMO E ORALIDADE NA CANÇÃO CONTEMPORÂNEA

Para iniciar minha reflexão sobre a oralidade na canção contemporânea, considero interessante lembrar o episódio das indicações sucessivas de Bob Dylan, cantor e compositor recorrentemente adjetivado como "trovador"²³, ao Prêmio Nobel de Literatura²⁴. A matéria publicada

²² Estou entendendo como canção contemporânea a canção produzida na Idade Contemporânea que se define como um período posterior à Idade Moderna e a Idade Média.

²³ Veja-se, por exemplo "Bob Dylan, trovador americano". (DAPIEVE; ROMANHOLI, 2000). Ver ainda "O velho trovador e o contador de histórias" (Disponível em: <<http://blogbobdylan.blogspot.com.br/2008/04/o-velho-trovador-e-o-contador-de.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013).

no Jornal O Estado de São Paulo, um dia antes da divulgação do resultado, fala sobre a polêmica gerada pela presença de Bob Dylan na lista dos concorrentes. Um compositor de canções, por mais excepcional que seja, tem o direito de "ser comparado a gigantes das letras como Samuel Beckett, Pablo Neruda, Albert Camus, Eugène O'Neill, Otávio Paz, George Bernard Shaw ou Gabriel Garcia Márquez"? – indagava o autor da matéria.

Apesar de muitos críticos de música considerarem Dylan, ou Robert Zimmerman, seu nome verdadeiro, o letrista de maior profundidade da história da música moderna, discute-se se esta atividade merece o prêmio de maior prestígio da literatura no mundo.

Christopher Ricks, co-editor do Instituto Editorial na Universidade de Boston e admirador fervoroso de Dylan, autor de ensaios acadêmicos sobre a obra do compositor, diz que a questão é polêmica. 'Não creio que ninguém use as palavras melhor do que ele', disse Ricks [...]. 'Creio que a questão não é se sua obra merece um Nobel, mas se sua arte pode ser considerada literatura'.

'Sem dúvida, pode', afirma Gordon Ball, autor e professor de literatura no Instituto Militar de Virginia em Lexington, Virginia, que indica Dylan ao prêmio desde 1996. 'A poesia e a música estão vinculadas', disse. 'E Dylan contribuiu para fortalecer esta relação, como os trovadores de antigamente' (ESTADO DE SÃO PAULO, 2004, p.1).²⁵

A polêmica que consta na matéria citada acima, que envolve tendências mais conservadoras ou mais abertas da teoria literária, que se dá entre intelectuais e entre leitores comuns, continua sendo atual. Na vigência da polêmica, as indicações sucessivas desse artista da canção a

²⁴ Ao trazer para esse texto a questão das indicações de Dylan, não tenho como intenção concordar ou discordar da concepção de literatura que rege as escolhas do Prêmio Nobel. A questão entra aqui porque reflete ideias de literatura vigentes na contemporaneidade e, portanto, pode nos dizer algo sobre a situação da canção no fluxo dessas ideias.

²⁵ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20041006p4725.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

um premio tradicionalista pode estar nos dizendo algo no que se refere à sua oralidade.

Como já mencionei, não é raro encontrar referências a esse americano, nascido em 1941 em Minesota, como um trovador. Suas composições são canções de amor e de protesto político; muitas possuem longas letras que narram histórias. Dylan apresenta-se ao público acompanhado de um violão e de uma gaita de boca; possui uma voz bastante anasalada, expressiva e personal, fora dos padrões estéticos comumente desejados e praticados por cantores.

Minha hipótese é de que, principalmente por possuir diversas afinidades com os trovadores medievais, Dylan foi indicado ao Prêmio Nobel. O que estou querendo aventar é que, ao ser identificado recorrentemente como um trovador, ele está de certa forma, sendo reconhecido pelo que traz da história literária tradicional em sua performance; um passo seguro ainda que, aparentemente, muito arrojado da Academia Sueca. Porque dentro da periodização que essa história estabelece, cabe aos trovadores medievais o último capítulo em que a canção, juntamente com a poesia oral, é admitida, amplamente, como literatura. O trovadorismo pode estar conferindo certa dose de tradição à obra de Bob Dylan, necessária para a indicação ao prêmio.

*How many roads must a man walk down
Before you can call him a man?
How many seas must a white dove sail
Before she can sleep in the sand?
Yes and how many times must cannonballs fly
Before they're forever banned?*

*The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind*

*Yes and how many years can a mountain exist
Before it's washed to the seas (sea)
Yes and how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes and how many times can a man turn his head
Pretend that he just doesn't see?*

*The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind*

*Yeah and how many times must a man look up
 Before he can see the sky?
 Yes and how many ears must one man have
 Before he can hear people cry?
 Yes and how many deaths will it take till he knows
 That too many people have died*

*The answer, my friend, is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind?*²⁶

A voz de Dylan na interpretação da canção *Blowin' in the wind*, uma de suas mais representativas, bem como em suas outras canções, jamais poderia ser valorizada levando-se em conta aspectos técnicos tradicionais, critérios como emissão, afinação, respiração, ressonância, articulação ou timbre (qualidade de harmônicos), normas ligadas ao bel canto e que prevelecem como padrão, mais ou menos valorizado, a depender do gênero musical. Algo, no entanto, muito mais ligado ao terreno da interpretação literária, da teatralidade, torna a sua voz marcante, potencializando sua obra. Dylan possui uma voz deveras interessante enquanto um contador de histórias.

O exemplo de Dylan remete a um brasileiro de características artísticas similares, trata-se de Renato Russo, cantor e compositor que também costuma ter sua obra comparada a dos trovadores medievais. "Trovador solitário" foi uma autodenominação adotada pelo cantor quando fazia shows solo, antes da criação do conjunto Legião Urbana, em 1983. De fato, a influência da estética trovadoresca é marcante no trabalho de Russo, a ponto de, no álbum *Legião Urbana V*, lançado em 1991, gravar uma cantiga de amor do trovador medieval Nuno Fernandes Torneol, *Pois naci nunca vi amor*²⁷. Na ocasião do lançamento do CD *O trovador solitário*²⁸, Arthur Dapieve, biógrafo²⁹ de Renato Russo concedeu uma entrevista onde esclarece sobre as influências do artista, ligadas ao trovadorismo e a um de seus ídolos, o americano Bob Dylan. "Em *Faroeste caboclo* (1987), como noutras músicas da sua primeira fase solo, a influência é outra: Bob Dylan, que o Renato

²⁶ Disponível em: <<http://youtube.com/watch?v=vWwgrjjIMXA>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

²⁷ A letra da canção está transcrita nesse trabalho na página 26. No álbum do Legião Urbana a canção recebe o título *Love Song* (Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JpouWUTtLI>>. Acesso em: 16 mar. 2013).

²⁸ O CD "O trovador solitário", produzido a partir de uma fita cassete que documenta a fase de Renato Russo anterior à Legião Urbana. Foi lançado em 2008, dez anos após a morte do cantor.

²⁹ Arthur Dapieve é autor de *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Singular, 2006.

adorava antes ainda de ter ouvido uma banda punk pela primeira vez. *Faroeste Caboclo* tem a ver, por exemplo, com *Hurricane*", o épico no qual Dylan falava do boxeador negro preso injustamente por vinte anos. O Renato a mencionou claramente como influência para *Faroeste*. É uma longa canção que conta uma história com princípio, meio e fim, na tradição de menestréis medievais, na tradição da própria folk music. Se há algo de distantemente punk na música do Renato, há a crítica social, mas *Hurricane* também tinha essa característica e Dylan nunca foi punk.³⁰

O compositor criou canções que lembram os longos épicos das canções de gesta, canções medievais de origem francesa que narram feitos de heróis revolucionários.

Não tinha medo o tal João de Santo Cristo
Era o que todos diziam quando ele se perdeu
Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda
Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu

Quando criança só pensava em ser bandido
Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai
morreu
Era o terror da sertania onde morava
E na escola até o professor com ele aprendeu

Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro
Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar
Sentia mesmo que era mesmo diferente
Sentia que aquilo ali não era o seu lugar

Ele queria sair para ver o mar
E as coisas que ele via na televisão
Juntou dinheiro para poder viajar
De escolha própria, escolheu a solidão

Comia todas as menininhas da cidade
De tanto brincar de médico, aos doze era
professor.
Aos quinze, foi mandado pro o reformatório
Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror.

³⁰ Disponível em: <www.faroestecaboclo.com.br/2011/02/08/faroeste-caboclo-por-arthur-dapieve/>. Acesso em: 16 mar. 2013.

Não entendia como a vida funcionava
Discriminação por causa da sua classe e sua cor
Ficou cansado de tentar achar resposta
E comprou uma passagem, foi direto a Salvador.

E lá chegando foi tomar um cafezinho
E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a
viagem
Mas João foi lhe salvar

Dizia ele: "Estou indo pra Brasília
Neste país lugar melhor não há
Tô precisando visitar a minha filha
Eu fico aqui e você vai no meu lugar"

E João aceitou sua proposta
E num ônibus entrou no Planalto Central
Ele ficou bestificado com a cidade
Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal

"Meu Deus, mas que cidade linda,
No Ano-Novo eu começo a trabalhar"
Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro
Ganhava cem mil por mês em Taguatinga

Na sexta-feira ia pra zona da cidade
Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador
E conhecia muita gente interessante
Até um neto bastardo do seu bisavô

Um peruano que vivia na Bolívia
E muitas coisas trazia de lá
Seu nome era Pablo e ele dizia
Que um negócio ele ia começar

E o Santo Cristo até a morte trabalhava
Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar
E ouvia às sete horas o noticiário
Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar

Mas ele não queria mais conversa
E decidiu que, como Pablo, ele ia se virar
Elaborou mais uma vez seu plano santo
E sem ser crucificado, a plantação foi começar.

Logo logo os maluco da cidade souberam da novidade:

"Tem bagulho bom ai!"

E João de Santo Cristo ficou rico

E acabou com todos os traficantes dali.

Fez amigos, frequentava a Asa Norte

E ia pra festa de rock, pra se libertar

Mas de repente

Sob uma má influência dos boyzinho da cidade

Começou a roubar.

Já no primeiro roubo ele dançou

E pro inferno ele foi pela primeira vez

Violência e estupro do seu corpo

"Vocês vão ver, eu vou pegar vocês"

Agora o Santo Cristo era bandido

Destemido e temido no Distrito Federal

Não tinha nenhum medo de polícia

Capitão ou traficante, playboy ou general

Foi quando conheceu uma menina

E de todos os seus pecados ele se arrependeu

Maria Lúcia era uma menina linda

E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu

Ele dizia que queria se casar

E carpinteiro ele voltou a ser

"Maria Lúcia pra sempre vou te amar

E um filho com você eu quero ter"

O tempo passa e um dia vem na porta

Um senhor de alta classe com dinheiro na mão

E ele faz uma proposta indecorosa

E diz que espera uma resposta, uma resposta do

João

"Não boto bomba em banca de jornal

Nem em colégio de criança isso eu não faço não

E não protejo general de dez estrelas

Que fica atrás da mesa com o cu na mão

E é melhor senhor sair da minha casa

Nunca brinque com um Peixes de ascendente

Escorpião"

Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse:

"Você perdeu sua vida, meu irmão"

"Você perdeu a sua vida meu irmão
 Você perdeu a sua vida meu irmão
 Essas palavras vão entrar no coração
 Eu vou sofrer as consequências como um cão"

Não é que o Santo Cristo estava certo
 Seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar
 Se embebedou e no meio da bebedeira
 Descobriu que tinha outro trabalhando em seu lugar

Falou com Pablo que queria um parceiro
 E também tinha dinheiro e queria se armar
 Pablo trazia o contrabando da Bolívia
 E Santo Cristo revendia em Planaltina

Mas acontece que um tal de Jeremias,
 Traficante de renome, apareceu por lá
 Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo
 E decidiu que, com João ele ia acabar

Mas Pablo trouxe uma Winchester-22
 E Santo Cristo já sabia atirar
 E decidiu usar a arma só depois
 Que Jeremias começasse a brigar

Jeremias, maconheiro sem-vergonha
 Organizou a Rockonha e fez todo mundo dançar
 Desvirginava mocinhas inocentes
 Se dizia que era crente mas não sabia rezar

E Santo Cristo há muito não ia pra casa
 E a saudade começou a apertar
 "Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia
 Já tá em tempo de a gente se casar"

Chegando em casa então ele chorou
 E pro inferno ele foi pela segunda vez
 Com Maria Lúcia Jeremias se casou
 E um filho nela ele fez

Santo Cristo era só ódio por dentro
 E então o Jeremias pra um duelo ele chamou
 Amanhã às duas horas na Ceilândia
 Em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou

E você pode escolher as suas armas
 Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor
 E mato também Maria Lúcia
 Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor

E o Santo Cristo não sabia o que fazer
Quando viu o repórter da televisão
Que deu notícia do duelo na TV
Dizendo a hora e o local e a razão

No sábado então, às duas horas,
Todo o povo sem demora foi lá só para assistir
Um homem que atirava pelas costas
E acertou o Santo Cristo, começou a sorrir

Sentindo o sangue na garganta,
João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir
E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e
A gente da TV que filmava tudo ali

E se lembrou de quando era uma criança
E de tudo o que vivera até ali
E decidiu entrar de vez naquela dança
"Se a via-crucis virou circo, estou aqui"

E nisso o sol cegou seus olhos
E então Maria Lúcia ele reconheceu
Ela trazia a Winchester-22
A arma que seu primo Pablo lhe deu

"Jeremias, eu sou homem. coisa que você não é
E não atiro pelas costas não
Olha pra cá filha-da-puta, sem-vergonha
Dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão"

E Santo Cristo com a Winchester-22
Deu cinco tiros no bandido traidor
Maria Lúcia se arrependeu depois
E morreu junto com João, seu protetor

E o povo declarava que João de Santo Cristo
Era santo porque sabia morrer
E a alta burguesia da cidade
Não acreditou na história que eles viram na TV

E João não conseguiu o que queria
Quando veio pra Brasília, com o diabo ter
Ele queria era falar pro presidente
Pra ajudar toda essa gente que só faz...
Sofrer...³¹

³¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aM-WlZJ-wVk>> Acesso em: 27 mar. 2013.

Apesar das similaridades com Bob Dylan, a voz de Renato Russo está bem mais próxima dos parâmetros tradicionais. O que significa que ter uma voz fora dos padrões não é um atributo necessário à imagem de um trovador contemporâneo; ao contrário, a imagem do trovador permite que sua voz esteja fora dos padrões impostos pelo bel canto; a necessidade maior do gênero talvez se imponha no que se refere à personalidade, presença ou subjetividade vocal: cantadores que entoem versos com certeza.

A proximidade com a forma e os temas das canções medievais também contribuem para que Renato Russo, assim como Dylan, sejam vistos como trovadores. A canção *Metal contra as nuvens*, composta por Renato Russo, compõe o seu repertório de canções inspiradas na lírica trovadoresca.

Não sou escravo de ninguém
Ninguém, senhor do meu domínio
Sei o que devo defender
E, por valor eu tenho
E temo o que agora se desfaz.

Viajamos sete léguas
Por entre abismos e florestas
Por Deus nunca me vi tão só
É a própria fé o que destrói
Estes são dias desleais.

Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão
Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão
Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão.

Reconheço meu pesar
Quando tudo é traição,
O que venho encontrar
É a virtude em outras mãos.

Minha terra é a terra que é minha
E sempre será
Minha terra tem a lua, tem estrelas
E sempre terá.

Quase acreditei na sua promessa
E o que vejo é fome e destruição
Perdi a minha sela e a minha espada
Perdi o meu castelo e minha princesa.

Quase acreditei, quase acreditei
E, por honra, se existir verdade
Existem os tolos e existe o ladrão
E há quem se alimente do que é roubo
Mas vou guardar o meu tesouro
Caso você esteja mentindo.

Olha o sopro do dragão...

É a verdade o que assombra
O descaso que condena,
A estupidez, o que destrói
Eu vejo tudo que se foi
E o que não existe mais

Tenho os sentidos já dormentes,
O corpo quer, a alma entende.
Esta é a terra-de-ninguém
Sei que devo resistir
Eu quero a espada em minhas mãos.

Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão
Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão
Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão.

Não me entrego sem lutar
Tenho, ainda, coração
Não aprendi a me render
Que caia o inimigo então.

- Tudo passa, tudo passará...

E nossa história não estará pelo avesso
Assim, sem final feliz.
Teremos coisas bonitas pra contar.

E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer
Não olhe pra trás
Apenas começamos.
O mundo começa agora
Apenas começamos.³²

³² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_vV44b2HiQo> Acesso em: 29 mar. 2013.

A canção de Renato Russo é declaradamente inspirada em temas medievais. Metáforas utilizadas pelo autor relacionadas com o domínio da terra, como "minha terra é a terra que é minha e sempre será / minha terra tem a lua e tem estrelas e sempre terá", remetem obviamente, ao sistema feudal.

Com características artísticas confluentes a Bob Dylan e Renato Russo, Silvio Rodriguez, um dos principais participantes do movimento musical intitulado "Nova Trova Cubana"³³, surgido em Cuba no final da década de 1960, também costuma ser adjetivado como trovador. Silvio canta o amor, as causas sociais e os processos revolucionários de seu país.

Silvio Rodriguez se apresenta ao público cantando com uma voz marcante, tocando violão. Ele se autodenomina um trovador em *Fui un trovador errante*; essa canção não se desenvolve sobre uma melodia, a letra é somente declamada sobre uma base harmônica, enfatizando a ideia de poesia oral.

*Fui un trovador errante
sombra por caminos sin alas
Mis riquezas
fueron aquellos sitios
donde aprendían mis canciones
quienes me las mostraban
vagabundos alrededor de sus hogueras
iluminaciones de cirqueros y perros
donde me convertía en una chispa transitoria
disuelta en las remotas
antífonas que saben las cigarras
Mi patria era la intemperie
los acosados campos de clorofila elemental
y fauna en eclosión
pero también era ceniza
miércoles de lloviznas masticando
la hogaza sucia y nutritiva que comparte
el proscrito ordinario
risueño y colosal
entre las tibias ocasionales
piernas de un cisne amaestrado
Fui un trovador errante*

³³ A canção política tem no movimento da Nova Trova a sua expressão mais acabada, pelo modo como o trabalho dos elementos que o integram se articula com os anseios e as vitórias populares, sendo em larga medida o seu prolongamento no plano musical (LETRIA, 1981, p.41).

*y ahora
 tras el paso del tiempo
 soy quien enciende las hogueras
 quien convoca luciérnagas
 y sabe el nombre de la chispa que salta
 de la crepitación hacia la noche
 cometa de un universo diminuto
 donde mi mano es la de Dios
 quiero decir
 la de un colosalmente viejo vagabundo
 con la mirada puesta en los senderos
 con la memoria abierta a la única
 riqueza que le espera
 Susurraré mi historia a un trovador errante
 sombra en busca de almas
 para que la reparta junto a los fuegos
 ocasionales tibios que depara el camino
 a todos quienes sueñan con un cisne
 salvaje* ³⁴

Esses e outros cancionistas como Belchior³⁵, Victor Jara³⁶ e Woody Guthrie³⁷, para citar somente alguns exemplos, são artistas que têm em comum a preservação de características corporais e textuais do trovadorismo em seus projetos artísticos.

³⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=V1a2ERgFW8>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

³⁵ Belchior é um cantor e compositor brasileiro nascido em Sobral em 1946. Um dos artistas nordestinos a fazer sucesso nacionalmente na década de 1970. Autor de canções como "Apenas um rapaz latino-americano" e "Como nossos pais". Ele se autodenomina trovador no título da canção autobiográfica "Canção de gesta de um trovador eletrônico" (Disponível em: <<http://letras.mus.br/belchior/923225/>>. Acesso em: 18 mar. 2013).

³⁶ Victor Jara foi um poeta, cantor e compositor chileno nascido em 1932. Foi professor na Universidade do Chile. Suas atividades políticas levaram à sua perseguição, tortura e morte pelo regime ditatorial de Augusto Pinochet em 1973. Frequentemente é chamado de "trovador da ditadura chilena". Veja-se, por exemplo "Un tributo a Víctor Jara, el último trovador de la dictadura chilena, en su aniversario luctuoso" (Disponível em: <<http://www.sinembargo.mx/16-09-2012/368089>>. Acesso em: 18 mar. 2013).

³⁷ Woody Guthrie foi um cantor e compositor americano de folk music, nascido em 1912 e falecido em 1967. Foi uma das principais referências de Bob Dylan. Costuma ser lembrado como "O trovador Dust Bowl", por suas canções que cantam experiências na Dust Bowl, no período da depressão nos Estados Unidos.

Mas há um fator que problematiza a questão da *performance* desses trovadores contemporâneos: o fato de terem surgido após o advento do fonógrafo, o que torna a gravação de suas atuações vocais em disco um elemento essencial em sua poética. Todos eles gravaram suas vozes em discos, alguns são grandes artistas da indústria fonográfica.

Para os próprios intérpretes e criadores da canção popular, a fonografia e a mediatização oferecem novos e mais amplos horizontes e condições de atuação, radicalmente diferentes dos experimentados pelos artistas das culturas de transmissão oral. Estes só tinham acesso a repertórios e atualizações contíguos no tempo e no espaço. Já o artista midiático, além de suas possibilidades tecnicamente expandidas e complexificadas para construir sua própria obra, tem acesso aos acervos sonoros de lugares e épocas distantes. Assim, pode-se referir mais diretamente tanto às canções de outros povos quanto às do passado nacional; pode-se filiar ou contrapor a diferentes linhagens estéticas (MATOS, 2004, p.3).

Focando em uma música anterior à possibilidade de gravar sons, muitos grupos musicais se dedicam, atualmente, à recriação de repertório medieval. Movidos pelo interesse na música desse período, trabalham, em geral, com réplicas de instrumentos, vestimentas características, baseando sua *performance* em pesquisas sobre a época. Esses grupos também costumam registrar e divulgar suas atuações vocais em áudio. Sobre essas iniciativas, Zumthor se posiciona:

Nossos textos só nos oferecem uma forma vazia, e sem dúvida profundamente alterada, do que, em outro contexto sensorio-motor, foi palavra viva. Das próprias mecânicas que hoje nos permitem ouvir certos textos medievais (como os discos com canções de trovadores), pode-se falar – qualquer que seja sua qualidade própria – quase nos mesmos termos de nossas leituras. O som transmitido pelo disco atenua bastante o efeito da distância temporal e do abafamento sensorial. Entretanto, ele não passa de ilusão de presença; e, se procedemos a uma execução em salão, com cantor e músicos, é sobre os elementos não textuais da performance que se concentram as equivocidades: sentados em nossas

cadeiras, aquilo que escutamos, mesmo com um vivo prazer, refere-se de um modo artificioso ao passado medieval. Esse concerto constitui uma performance atual (ZUMTHOR, 2001, p.221).

Porque a música medieval foi produzida muitos séculos antes da possibilidade de registro sonoro, todas as referências disponíveis de *performances* gravadas dessa música estarão fora do seu contexto original. Por isso o efeito apenas atenuante a que Zumthor se refere, já que a *performance* vocal atual não reproduz a performance do passado. Nesse sentido, esse efeito atenuante seria uma qualidade atribuída à escuta de fonogramas de música produzida em outros períodos históricos.

Seguindo o raciocínio de Zumthor, até mesmo a *performance* da canção contemporânea gravada se encontra enfraquecida se comparada com a *performance* ao vivo; é como comprar o disco quando não se pode comparecer ao show. A gravação seria uma possibilidade de presenciar a *performance* vocal de uma forma enfraquecida, nos termos de Zumthor. Como um consolo.

Pergunto, no entanto, se não seria pertinente pensar também a escuta de gravações como um momento irrepetível de um enunciado que se faz único na interação autor-obra-ouvinte? Poderíamos, assim, pensar no ato de escutar uma gravação como um momento performático?

Para Zumthor, não, porque a mediação eletrônica fixa a voz e a imagem, fazendo-os reiteráveis.

Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que eu chamo sua *tactilidade*. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *mídia*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita (ZUMTHOR, 2000, p.18).

A diferença entre a voz presente e a voz gravada, na opinião de Zumthor, é insuperável, evidenciando diferenças entre o homem e a máquina: o que se perde com a *performance* midiaticizada é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas extensão (ZUMTHOR, 2000, p.19). Por outro lado, também é Zumthor quem

afirma que "a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação" (p.83).

Lembrei-me do relato de um jovem de 21 anos sobre um momento de escuta musical: "Uma vez quebrei uma lâmpada do meu quarto porque *tava* ouvindo e imitando o Pete Townshend, fazendo air-guitar, girando o braço igual hélice."

Não por coincidência, o rock é o exemplo dado por Zumthor para se referir às novas formas de literatura que se desprenderão na contemporaneidade.

Eu me recuso a prognosticar, como alguns já fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético. Citaria como significativa, a esse respeito, a invasão de nosso universo cultural, por formas de arte das quais o rock me parece o emblema. [...] o que testemunhamos aqui, é uma irresistível "corporização" do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestadamente biológico (ZUMTHOR, 2000, p.82).

Penso que a corporização do prazer poético no rock não se dá apenas no momento de uma apresentação ao vivo, como pudemos ver no depoimento do jovem citado como exemplo. A experiência da escuta de fonogramas altera-se qualitativamente a partir de um momento, no século XX, em que a possibilidade de gravar sons liga-se intimamente à indústria de entretenimento. A dança é, também, um exemplo de como a escuta de um fonograma pode ser um evento único.

Com base no conceito de enunciado³⁸ do Círculo de Bakhtin, tendo a pensar que o fato de a canção gravada ser reiterável não implica na repetibilidade do ato da escuta.

As frases ou outros elementos linguísticos podem ser citados ou simplesmente aparecem um número indefinidamente grande de vezes em situações diversas – como fazem as perguntas simples, por exemplo ("Que horas são?"). Mas cada enunciado

³⁸ De acordo com Mikhail Bakhtin, enunciados são as unidades mínimas da comunicação discursiva e que acontecem em situações concretas, em caráter de evento. Esse conceito será aprofundado no capítulo 2 deste trabalho.

é, por sua própria natureza, irrepitível. Seu contexto e sua razão de ser diferem dos de qualquer outro enunciado, incluindo os que são verbalmente idênticos a ele. Dois enunciados verbalmente idênticos nunca *significam* a mesma coisa, quando mais não seja porque o leitor ou ouvinte se confronta com eles duas vezes e reage diferentemente na segunda vez. O contexto nunca é o mesmo. [...] Não importa quantas características possam compartilhar, dois enunciados nunca compartilham tudo (MORSON; EMERSON, 2008, p.142).

Nos dois exemplos de escuta citados em parágrafos anteriores, temos eventos corporais, garantidos pelas *performances* do ouvinte. Mudando o eixo teórico da reflexão para o viés bakhtiniano, essas *performances* seriam chamadas de escutas responsivas, os fonogramas de enunciados.

Sob essa perspectiva teórica, seria possível entender a escuta das canções dos trovadores medievais ou dos trovadores contemporâneos nos mesmos termos, já que *toda escuta de enunciado é única e irrepitível*. Mas há uma diferença. Sabemos que alguns gêneros musicais tem em sua história um imbricamento maior com os meios de gravação e reprodução do som, o que indica que seus fonogramas, para além da capacidade de gerar escutas responsivas, podem ser utilizados como fonte de pesquisa sobre aqueles gêneros. É o caso do samba, que possui em seus primórdios uma história de canção popular oral, assimilada pela indústria do disco. A oralidade do samba foi praticamente toda registrada, o que nos permite acompanhar esse percurso.

Nesse sentido, trabalho com a premissa de que o samba é propício a escutas reveladoras de vozes malandras. E a partir dessa premissa, procuro saber o que nos revela a escuta de fonogramas de sambas gravados por vozes malandras na primeira metade do século XX. A escuta de fonogramas de samba pode nos revelar algo sobre a performance vocal desses sambistas?

CAPÍTULO 2

SOB O GÊNERO CANÇÃO, VOZES MALANDRAS DO SAMBA

*Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro*

*Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros*

*Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz³⁹*

(Zé Keti/A voz do morro)

2.1 CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA COMO GÊNERO DE DISCURSO

Em que consiste pensar a canção popular brasileira na perspectiva dos gêneros de discurso do Círculo de Bakhtin?

A concepção de linguagem que inspira toda a obra do pensador russo Mikhail Bakhtin⁴⁰, dos primeiros aos últimos escritos, se articula em torno do dialogismo, conceito chave para o entendimento das ideias do Círculo. O dialogismo é uma propriedade da linguagem que inter-relaciona, permanentemente, discursos com outros discursos, produzidos na mesma e em outras esferas, caracterizando a dinâmica e a heterogeneidade da linguagem (FLORES *et al.*, 2009, p.80).

³⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6vw4gx8n8s8>> Acesso em: 28 mar. 2013.

⁴⁰ Mikhail Mikháilovich Bakhtin nasceu em Orel (sul de Moscou) em 1895. Formou-se em literatura clássica e filosofia na Universidade de Petrogrado (1913-1918). Sua educação nos clássicos evidencia-se na escolha dos tópicos e exemplos que povoam sua obra. Trabalhou como professor. Sofreu de uma doença nos ossos que resultou na amputação de sua perna direita. Foi preso em 1929 pelo regime stalinista cumprindo pena de seis anos de exílio no Casaquistão. Faleceu em março de 1975 (MORSON; EMERSON, 2008, p.13-14)

Cabe aqui esclarecer, ainda, sobre outra categoria fundamental para a compreensão da teoria dos gêneros de discurso, o enunciado.⁴¹ Enunciados são as unidades mínimas da comunicação discursiva e que acontecem em situações concretas, em caráter de evento.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros de discurso* (BAKHTIN, 2003, p.261-262).

Os enunciados são, assim, responsáveis pela constituição dos gêneros de discurso, contribuindo tanto para a sua estabilização como para a instabilização; os enunciados concretos, únicos, irrepetíveis, alimentam cotidianamente e historicizam os gêneros de discurso.

Sabe-se, no entanto, que a noção de gênero não nasceu com as reflexões do Círculo de Bakhtin. Segundo Carlos Faraco, o termo surgiu, provavelmente, na *República* de Platão e sua utilização prosseguiu com Aristóteles. Dadas as preocupações excessivas com propriedades formais que preponderaram nessas concepções, o Romantismo questionou-as, abalando profundamente a teoria clássica, colocando "o tema *gêneros* numa permanente crise" (FARACO, 2003, p.109). Por isso Faraco manifesta certo estranhamento ao que chama de "uso inflacionado do

⁴¹ Conforme o tradutor Paulo Bezerra (BAKHTIN, 2003, p.261), enunciado ou enunciação, no corpo das ideias do Círculo de Bakhtin, possuem o mesmo significado. É importante ressaltar que os termos possuem acepções diversas em textos de teóricos como Authier-Revuz, Bally, Benveniste, Culioli, Ducrot, Greimas ou Jakobson (FLORES *et al.*, 2009, p.98-105).

termo", referindo-se, sobretudo, a trabalhos da área do ensino de língua e literatura, pós Lei de Diretrizes e Bases/1996, justificados na teoria dos gêneros de Bakhtin. Para ele, vale perguntar se a concepção de gênero presente nesses trabalhos se diferencia da concepção tradicional, questionada a partir do Romantismo.

Os gêneros não são enfocados apenas pelo viés estático do produto (das formas), mas principalmente pelo viés dinâmico da produção. [...]

Fica assim claro que, para Bakhtin, gêneros do discurso e atividades são mutuamente constitutivos. Em outras palavras, o pressuposto básico da elaboração de Bakhtin é que o agir humano não se dá independente da interação; nem o dizer fora do agir. Numa síntese, podemos afirmar que, nesta teoria, estipula-se que falamos por meio de gêneros no interior de determinada esfera da atividade humana. Falar não é, portanto, apenas atualizar um código gramatical num vazio, mas moldar o nosso dizer às formas de um gênero no interior de uma atividade (FARACO, 2003, p.112)

O fato de o uso do termo, possivelmente, ter sido banalizado não implica no seu descarte. Penso que o conteúdo do pequeno e denso texto de Bakhtin intitulado *Os gêneros de discurso* é provocativo o suficiente para se desdobrar em estudos não só do ensino da língua como de inúmeras áreas do conhecimento.

Bakhtin distingue os gêneros de discurso primários (simples), o discurso oral cotidiano, e os secundários (complexos), os romances, a dramaturgia, a publicidade. Os gêneros de discurso secundários

surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o

significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico literário e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 1996, p.263-264).

Embora a canção não tenha sido apontada, especialmente, como exemplo de gênero de discurso secundário no texto de Bakhtin, é sob essa luz que eu pretendo refletir sobre ela. Porque pensar a canção na perspectiva do Círculo de Bakhtin significa incluí-la na grande variedade de atividades humanas ligadas sempre, de alguma forma, ao uso da linguagem.

A canção é histórica e sua historicidade está impressa nas particularidades, relativamente estáveis, que constituem esse gênero. Como todo gênero, a canção se fez no uso humano, e está sempre se desfazendo, também, por esse uso. Por isso estável, capaz de ser reconhecida e reproduzida, e instável, porque potencialmente capaz de renovar-se a si mesma. Para além dessa justificativa sobre o tratamento da canção como gênero de discurso, é importante salientar o fato de que a ampliação das fronteiras que permitem o tratamento da canção como literatura, justifica a experimentação de toda uma gama de métodos dos estudos literários na esfera dos estudos da canção, alargando, também, o âmbito dos próprios métodos. O que ocorre, também, quando a canção é colocada sob a mira da teoria dos gêneros de discurso bakhtiniana: uma ampliação da visão sobre o próprio texto.

Vimos, no primeiro capítulo que, na contemporaneidade, com a crescente tendência à ampliação de possibilidades narrativas para além do universo dos livros, a canção vem recobrando seu *status* de literatura.

Na área acadêmica de Letras, tem-se verificado nas últimas décadas um aumento de interesse pela poética da canção [...]. Os estudos de literatura oral ou vocal ampliam-se e enriquecem-se no sentido de integrar aos tradicionais levantamentos e abordagens de formas primitivas, antigas, medievais e folclóricas, perspectivas centradas nos processos de transmissão e recepção, vocalização e performance (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2001, p.8).

Atualmente é possível vislumbrar uma grande diversidade de perspectivas adotadas pelos estudiosos da interação entre discurso verbal, música e voz. E não é difícil constatar que, aqui no Brasil, as

abordagens reflexivas sobre a *palavra cantada*⁴², estão relacionadas preponderantemente aos problemas da canção, especialmente aos problemas da canção popular brasileira "mediatizada"⁴³, para utilizar o termo escolhido pelas organizadoras do *I Encontro de estudos da palavra cantada*, ocorrido em setembro de 2000, na Universidade Federal Fluminense. Os temas eleitos publicados na coletânea do evento demonstram a atração dos pesquisadores pelo gênero mencionado.⁴⁴ Seis anos depois, no *II Encontro de Estudos da Palavra Cantada*, que aconteceu na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, os temas abordados só fizeram confirmar essa preferência.⁴⁵

Para abordar a canção popular brasileira como gênero de discurso, levarei em conta que a dinâmica desse objeto de estudo carrega

42 Palavra cantada é uma expressão utilizada no Brasil que abrange uma grande variedade de manifestações: "da canção popular urbana ao canto erudito; do rap ao recitativo na ópera; do poema oralizado às diversas formas de arte vocal dos índios, comunidades afrodescendentes e populações rurais, entre tantos outros." (MATTOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p.7).

43 Essa concepção de música popular pode ser problematizada, como veremos mais adiante.

44 Veja-se, por exemplo, os textos *Ritmo melódico nos bambas do Estácio*, de Carlos Sandroni, *Dicções malandras no samba*, de Cláudia Neiva de Matos, *Dinheiro e solidão no "Pecado capital" de Paulinho da Viola*, de Felipe Trotta, *"O avião brasileiro": análise de uma embolada*, de Elizabeth Travassos, *"Pipoca moderna": uma lição*, de Fernanda Teixeira de Medeiros, *A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil*, de José Miguel Wisnik, *Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX*, de Luiz Tatit, *De memória, ética e utopia na lira da Legião Urbana*, de Marília Cerqueira Gomes, *"Dá licença de contar": quatro interpretações de "Saudosa maloca"*, de Maurício Martins do Carmo, *Práticas vocais no samba carioca*, de Samuel Araújo e Leonardo Fuks, *A canção crítica*, de Santuza Cambráia Naves e *O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos*, de Sérgio Bugalho. Dos vinte e sete textos publicados no livro *Ao encontro da palavra cantada*, que registra os debates travados no encontro I Encontro de estudos da palavra cantada, doze têm como tema principal a canção popular brasileira (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2001).

45 Veja-se, por exemplo, os textos *A fábrica da canção*, de Adriana Calcanhoto, *Transformações da palavra cantada no xangô do Recife*, de Carlos Sandroni, *O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos certos*, de Henrique Cazes, *Cantar e contar o cotidiano: as Modinhas Paulistanas (anos 20/30)*, de José Geraldo Vinci de Moraes, *Um lírio em lamaçal: uma perspectiva contemporânea sobre o valor de Angela Maria*, de Liv Sovik, *Melodia, elo e elocução: "Eu sei que vou te amar"*, de Luiz tatit e Ivan Carlos Lopes, *Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular*, de Martha Tupinambá Ulhôa e *O corpo do som*, de Tereza Virgínia de Almeida. Dos vinte e três textos publicados no livro *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, que registra os debates sobre a segunda edição do II Encontro de estudos da palavra cantada, oito têm como tema principal a canção popular brasileira (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008).

muito da dinâmica social do "século da canção"⁴⁶. Concordo com Marcos Napolitano quando afirma que a canção popular brasileira vem sendo há muito tempo "a principal tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais", alcançando um alto grau de reconhecimento cultural em nosso país, estabelecendo-se como tradição musical.

O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade (NAPOLITANO, 2007, p.6).

São, assim, muitos os fatores que contracenam no processo de estabilização da canção popular brasileira, o que pode gerar diversas problematizações na tentativa de pensa-la como um gênero de discurso. A começar pelo fato de que a canção popular está inserida em um gênero maior, a música popular brasileira, que comporta, ainda, a música instrumental. Como a canção constitui a fatia mais expressiva desse gênero maior, as considerações feitas aqui em diante sobre a música popular brasileira podem ser aplicadas, irrestritamente, à canção popular brasileira. A pergunta constante nessa fase de meu trabalho será: o que entendemos por canção popular brasileira?

Carlos Sandroni traça um histórico do uso da expressão "música popular", iniciando com a acepção que a relaciona à "música folclórica". "O melhor exemplo desse uso é o livro de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, lançado em 1947, que dedica apenas vinte de suas 374 páginas à música urbana."⁴⁷ (SANDRONI, 2004, p.26). Sandroni

⁴⁶ Essa expressão refere-se ao trabalho de Luiz Tatit intitulado "O século da canção". O trabalho do autor procura formular critérios para uma reavaliação do desenvolvimento da canção popular brasileira no século XX (TATIT, 2004).

⁴⁷ Oneyda Alvarenga foi uma folclorista brasileira. Publicou *Cateretês do sul de Minas Gerais* (1937), *Comentários e alguns contos e danças do Brasil* (1941), *A influência negra na música brasileira* (1946).

também ressalta que a associação do "popular", em arte, ao que é predominantemente rural, remonta a referências anteriores, aos textos de nossos primeiros folcloristas.⁴⁸

O surgimento, na década de 1950, da *Revista da Música Popular* contribuiu expressivamente para a consolidação do gênero em questão. Além dessa publicação, como veremos mais adiante, muitos outros textos foram responsáveis diretos pela circulação de posicionamentos sobre o gênero recente que comportava novidades e contribuições de outras referências musicais.

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. [...] Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais perto do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão (SANDRONI, 2004, p.29).

Sandroni está se referindo a um determinado repertório surgido no final dos anos 1960, que passou a ser reconhecido pela sigla MPB, e que problematizou ainda mais o processo de compreensão sobre a música popular brasileira. Essa sigla que surge no momento em que o país é marcado pela censura, pelo sufocamento de ideias, pela tortura e pelo engajamento político, comporta gêneros que aderem a ela, principalmente, pelo significado ideológico a que corresponde o ato de ouvir esse repertório.

A MPB era identificada, inicialmente, pela obra de compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e pelas interpretações de Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso. O termo referia-se a uma "fatia" da música popular brasileira a

⁴⁸ Sandroni está se referindo a Celso de Magalhães (escritor de artigos pioneiros como *A poesia popular brasileira*, publicados pela primeira vez em 1873 no jornal acadêmico *O trabalho*, em Recife) e Silvio Romero (escritor de *Cantos populares do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1897 e *Cantos populares do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1883) (SANDRONI, 2004, p.26).

qual se imprimiu esse teor ideológico particular, até mesmo se as letras das canções compostas ou interpretadas por esses artistas passassem longe das circunstâncias políticas que o país enfrentava no período.

Seria temerário tentar delimitar "esteticamente" as características da MPB, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico no mercado de bens culturais. A "sigla" MPB vai além de um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira *instituição*⁴⁹, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade para absorver elementos que lhes são estranhos, como o rock e o jazz (NAPOLITANO, 2001, p.13).

Segundo a antropóloga Rita Morelli, 1968 é um ano referencial para as relações entre música popular e indústria fonográfica no Brasil, tanto pelo crescimento significativo dessa última instituição nesse período, quanto pelo fato de o contexto repressivo do país, potencializado pela edição do Ato Institucional número 5, ter impedido que o crescimento do mercado discográfico ocorresse em benefício imediato da MPB (MORELLI, 1991, p.47) Se por um lado a indústria crescia, por outro os mecanismos repressivos utilizados pela ditadura militar retardaram – mas não impediram – a efervescência do gênero que acabou ocorrendo em meados da década de 1970. Esse período produziu referências importantes, de artistas alheios aos primeiros nomes relacionados aqui como artistas da MPB. Esses novos nomes, que incluíam, por exemplo, Belchior e Fagner, foram cooptados pela indústria fonográfica em uma tendência da época à divulgação da música dos nordestinos. O que contribuiu para que, mais tarde, no contexto da abertura política, a sigla MPB passasse a ter uma significação ainda mais ampla, de certa forma independente da situação política do país. "Seu sentido restritivo do início se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o rock nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem

⁴⁹ Instituição no sentido de Pierre Bordieau: "Acumulação nas *coisas* e nos *corpos* de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as suas condições de reprodução." (BORDIEAU, 1990, p.100).

maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira." (SANDRONI, 2004, p.30).

Na década de 1990 verificamos a fragmentação das músicas populares, certa dificuldade de sintetizar o termo MPB que passa a ter a função de definir a heterogeneidade de produtos musicais veiculados pela mídia. E aponta ainda para outra característica que aparece com certo vigor na atualidade, a relativização da dicotomia entre música popular urbana e música folclórica que pode ser explicada pelo fato de que "as pessoas envolvidas com manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribua" (SANDRONI, 2004, p.32).

Os exemplos de dona Selma do Coco e de mestre Manoel Salustiano são utilizados por Sandroni para demonstrar o quanto a definição da música popular brasileira como produto veiculado pela mídia tende a ir se enfraquecendo a partir de acontecimentos mais ou menos recentes.

Em Pernambuco, onde esta tendência parece ser particularmente forte, o primeiro caso talvez tenha sido o de dona Selma do Coco. Trata-se de senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé de Olinda, e cantava cocos⁵⁰ nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996 sua bela voz foi "descoberta" por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. [...] Na sequência, dona Selma desentendeu-se com o referido produtor, mas continuou fazendo CDs e shows, inclusive turnês internacionais. [...] Um caso parecido é o de mestre Manoel Salustiano. Nascido na Zona da Mata Norte, região de Pernambuco cuja riqueza em manifestações folclóricas é notória, ele se criou entre o trabalho nos canaviais e a diversão nos maracatus e bumbas-meu-boi, e aprendeu a tocar rabeça com seu pai. Na juventude, porém, transferiu-se para a região metropolitana, instalando-se num subúrbio de Olinda e ali criando seu próprio maracatu. [...] Mestre Salu, com seu grupo, já lançou vários CDs e realizou várias turnês, nacionais e internacionais, sempre interpretando adaptações

⁵⁰ Gênero musical-coreográfico tradicional, encontrado de Sergipe ao Ceará.

dos gêneros musicais tradicionais (SANDRONI, 2004, p.32).

Certamente esse tipo de transgressão, verificada nos casos de Selma do Coco e Mestre Salustiano, não foi inaugurado na década de 1990, é bastante comum que muitos nomes da música popular brasileira tenham vindo de uma prática musical híbrida. É o caso de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, artistas brasileiros do "folclore" que, absorvidos pela indústria do disco muitos anos antes, são exemplos do quanto pode ser considerada folclórica a música popular brasileira urbana. O samba, como veremos mais adiante, um gênero que nasce como manifestação oral, coletiva, talvez seja o exemplo mais contundente dessa transgressão. Absorvido pela indústria fonográfica ele passa a se caracterizar como um gênero urbano e autoral.

Se a diferença entre os dois gêneros em algum momento pôde ser calcada na ideia de que a música folclórica estava morta e a música popular estava viva, hoje sabemos que essa maneira de pensar já foi superada, considerando-se a incorporação e o consumo das manifestações folclóricas pelo mercado.

As reflexões de Sandroni permitem perceber a problemática que envolve a caracterização do gênero música popular brasileira e canção popular brasileira. A pergunta que poderia surgir é: porque a tentativa de refletir sobre a canção popular brasileira na perspectiva do gênero?

Embora bastante problemático, o enunciado *canção popular brasileira* é utilizado, na interação verbal, como signo que, enquanto tal, cumpre, entre outras, a função de comunicar ideias. Em determinadas situações, que ocorrem, por exemplo, na lida pedagógica com o termo canção popular brasileira, ou no desenvolvimento de um trabalho acadêmico, precisamos saber o que esse enunciado significa, ainda que esse "saber" seja um processo e essa significação seja problemática. Por isso a busca que aponta na direção do conhecimento sobre o gênero, que não implica, todavia, em um conhecimento estático, fechado, dada a sua instabilidade inerente. De qualquer forma, em determinadas situações, é necessário que determinado enunciado receba um acabamento provisório. O que reitera a opção pelo estudo do gênero canção popular brasileira sob a luz da teoria do Círculo de Bakhtin: o conhecimento de um gênero, para além da caracterização formal, tem seu foco na atividade humana exercida na esfera de produção do mesmo. E, nesse sentido, não só o que foi feito, mas o que foi escrito em torno desse gênero, e que contribuiu para a sua estabilidade e instabilidade, historicamente, deve ser abordado.

2.2 ESCRITOS SOBRE A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

A exemplo da *Revista de Música Popular Brasileira*, outros textos contribuíram para a consolidação do gênero música popular brasileira, sobre a sua fatia mais expressiva, a canção popular brasileira⁵¹ e sobre o gênero samba – no contexto da produção cultural do país.

É importante salientar que a série de textos que constituem o que podemos chamar de historiografia da música popular brasileira, desenvolveu-se apartada da historiografia literária brasileira, com autores específicos. Iniciei um mapeamento mencionando aqueles que exerceram um tipo de produção textual intuitiva sobre o objeto em questão. São músicos, cronistas, jornalistas, que escreveram para periódicos ou para seções de jornais e revistas, registrando fatos e opiniões que julgavam importantes para a memória da música popular brasileira, sem se preocupar em definir objetivos e métodos científicos; os textos produzidos por esses pensadores pioneiros, predominantemente durante a década de 1930, constituem uma fatia expressiva da historiografia dessa música. Essa corrente historiográfica tem sido identificada por diversos estudiosos que ora denominam os intelectuais envolvidos como "folcloristas urbanos"⁵² e ora como "divulgadores da música popular"⁵³.

O tema mais frequente nos escritos dessa corrente historiográfica foi o samba carioca, considerado quase sempre pelos autores a "expressão máxima da musicalidade brasileira" (BAIA, 2011, p.27). Autores como Napolitano (2006) e Moraes (2004) enfatizam a importância dos escritos

⁵¹ A música popular brasileira instrumental possui uma enorme relevância e qualidade, no entanto não há como negar que a empatia popular se dá muito mais com o repertório cantado. A abordagem do gênero canção é também muito mais compreensível no campo da teoria literária dada a presença da palavra. Doravante os termos música popular brasileira e canção popular brasileira poderão ser utilizados com o propósito de significar prioritariamente a canção popular brasileira.

⁵² Nomenclatura utilizada por Maria Clara Wasserman em sua dissertação de mestrado *Abra a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)* e por Enor Paiano em sua dissertação de mestrado *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*.

⁵³ Nomenclatura utilizada por Paulo César de Araujo em sua dissertação de mestrado *Eu não sou cachorro não: memória da canção popular "cafona" (1968-1978)*.

de Vagalume⁵⁴, Jota Efegê⁵⁵, Animal⁵⁶, Orestes Barbosa⁵⁷, Mariza Lira⁵⁸, Edigar de Alencar⁵⁹, Almirante⁶⁰, Lúcio Rangel⁶¹ e Ary Vasconcelos⁶², participantes da corrente em questão, para a construção da memória da música popular urbana brasileira e por terem colaborado na fundação de narrativas e vertentes interpretativas ainda importantes na atualidade.

Uma narrativa é a de que foi nas rodas dos morros cariocas que o samba, vindo da Bahia, tomou a forma que se popularizou na cidade e, a partir daí, no resto do país. O crescimento e estruturação do mercado cultural seriam uma ameaça para o samba que, sendo apropriado por outras camadas sociais, estaria se descaracterizando e perdendo sua razão de ser. Daí a necessidade de se defender e preservar o samba tradicional, autêntico. A outra interpretação vê o samba, ainda que tendo surgido no morro, como produto da cidade do Rio de Janeiro, da confluência de múltiplas informações culturais, uma síntese. O trânsito do samba por diversas camadas socioculturais, longe de constituir um problema, teria contribuído para a consagração do gênero. Apesar desta diferenciação e algumas outras nuances, estas narrativas possuem uma grande concordância fundamental: fazem o enaltecimento, a apologia, a exaltação do samba, elegendo-o como a grande música popular brasileira (BAIA, 2011, p.29).

⁵⁴ Vagalume é autor de *Na roda de samba*, com primeira edição em 1933.

⁵⁵ Jota Efegê é autor de *O cabrocha*, com primeira edição em 1931, *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira Vol. 1*, e *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira Vol. 2*, com primeira edição em 1980 e de *Figuras e coisas do carnaval carioca* com primeira edição em 1982.

⁵⁶ Animal é o autor de *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, com primeira edição em 1936.

⁵⁷ Orestes Barbosa é o autor de *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, com primeira edição em 1933.

⁵⁸ Mariza Lira é autora de *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, com primeira edição em 1939.

⁵⁹ Edigar de Alencar é autor de *O carnaval carioca através da música e Nosso Sinhô do samba*.

⁶⁰ Almirante é autor de *No tempo de Noel Rosa*, com primeira publicação em 1963.

⁶¹ Lúcio Rangel é autor de *Sambistas e chorões* com primeira publicação em 1962. Foi fundador, juntamente com Pércio de Moraes, da Revista de Música Popular que circulou no Rio de Janeiro entre agosto de 1954 e setembro de 1956 e que tinha como vocação divulgar os músicos populares que representavam a tradição da música urbana brasileira (BAIA, 2011, p.32).

⁶² Autor de *Panorama da música popular brasileira*, com primeira edição em 1964.

As vertentes mencionadas acima estão presentes, respectivamente, em dois textos fundadores dessa primeira fase da historiografia da música popular brasileira. O primeiro texto, de autoria do jornalista Francisco Guimarães, intitulado *Na roda de samba*, e o segundo, do jornalista e letrista de canções Orestes Barbosa, intitulado *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Francisco Guimarães, o Vagalume, representa a primeira vertente, ao afirmar que a origem do samba deve ser localizada no sertão da Bahia; o seu desenvolvimento, segundo ele, ocorreu no Rio de Janeiro onde atingiu seu apogeu. Esse autor preconiza, ainda, a possibilidade do fim do gênero samba a partir do momento em que este "estabelece relações com o mercado de bens culturais" (BAIA, 2011, p.28).

Já Orestes Barbosa, mais integrado às novidades da indústria cultural que, naquela época, começam a despontar no Brasil, desenvolve sua argumentação localizando a origem do samba no Rio de Janeiro. Para esse autor, o samba nasce no morro e é assimilado pela cidade, onde é comercializado. Fato que, para ele, não deprecia sua qualidade.

Entre os participantes dessa primeira geração de historiadores da música popular urbana brasileira, Napolitano (2006) assinala, ainda, a importância do escritor e também jornalista José Ramos Tinhorão.⁶³ Os primeiros textos desse autor, publicados durante a década de 1960, distinguem-se dos autores anteriores pela incorporação de pesquisas aprofundadas, citações criteriosas de fontes e utilização de uma metodologia histórico-sociológica. É também característica dos textos de Tinhorão o tom panfletário, polêmico e nacionalista: sua oposição à bossa nova e o ataque a nomes desse movimento musical, como Tom Jobim, Baden Powell e Johnny Alf, é exemplo representativo da sua aversão à interferência norte-americana na música popular brasileira. Embora esse e outros pontos revelem o comprometimento ideológico presente em diversos momentos da sua vasta obra, os textos de Tinhorão continuam sendo um importante referencial teórico, especialmente para trabalhos fundamentados numa leitura ortodoxa do materialismo histórico (BAIA, 2011, p.37). Entre os autores mencionados pertencentes a essa primeira geração, Tinhorão foi o que mais marcou em seus escritos um movimento em direção ao rigor científico.⁶⁴

⁶³ Historiador da música popular brasileira, nascido em Santos, em sete de fevereiro de 1928.

⁶⁴ José Ramos Tinhorão defendeu sua dissertação de mestrado em História Social na Universidade de São Paulo em 1999.

Mário de Andrade foi um intelectual de presença marcante nas primeiras décadas do século XX. Embora seu destaque no cenário cultural do país se justifique muito mais pelo engajamento na causa da música folclórica, pode-se dizer que foi precursor de uma crítica voltada à questão da música popular urbana com pretensões científicas. Boa parte da sua obra teve como objetivo a busca do rigor, Mário foi o autor do primeiro artigo publicado no Brasil voltado para o gênero, intitulado *O problema do nasal na música popular brasileira*. Ele manifestou diversas vezes sua percepção sobre a ausência de estudos sistemáticos voltados a música do país. Na concepção de Mário de Andrade, no entanto, a origem e a tradição dessa música deveriam ser investigadas no universo das tradições folclóricas.

Nas manifestações dos gêneros da música urbana que despontavam no início do século XX, acompanhando o ritmo acelerado de crescimento das cidades e culturas citadinas, ele considerava que o pesquisador deveria discernir no folclore urbano o que era virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, como as modinhas e choros. Com relação a Pixinguinha, por exemplo, admira o instrumentista e compositor de choros e o frequentador de candomblés e macumbas, mas silencia sobre o restante de sua obra mais "comercial", revelando certa ambiguidade de avaliação (MORAES, 2004, p.2).

Mário de Andrade costumava utilizar o termo "popular", para se referir à música rural e o termo, de conotação pejorativa, "popularesca", para se referir à música urbana, a música difundida pelos discos, "adulterada pelas cidades" (TEIXEIRA, 2004, p.56).

Por tudo isso não deverá se desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente urbano, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (ANDRADE, 2006, p.134).

Embora não restem dúvidas sobre a opção de Mário de Andrade pelo uso da música folclórica como fonte a ser utilizada por compositores eruditos na formação de uma música nacional, ele enxergou em nomes como Donga⁶⁵, Sinhô⁶⁶ e Noel Rosa⁶⁷ certa relevância cultural, manifestando apreço por alguns aspectos da música de discos. Assim, ainda que pontualmente, é possível encontrar nos escritos de Mário a posituação de alguns elementos da música popular brasileira urbana. Veja-se, por exemplo, seu comentário sobre o grupo vocal Bando da Lua, escrito na capa do disco lançado em 1936, que continha no lado A o samba *Maria Boa*, de Assis Valente, e no lado B a marcha *Menina que pinta o sete*, de Ataulfo Alves e Roberto Martins.

Assim, há que prevenir cantores, quer de canto erudito, quer de rádio e "naturais", contra os timbres americanos que da Argentina, da Norte-América ou de Cuba nos vêm. É grande felicidade nossa não apresentarmos no canto as timbrações, entoações e amaneirados vocais tão desagradavelmente afeminados, que caracterizam a voz masculina de muitos cantores de tango argentino... "de salão", ou da canção norte-americana de que o filme e o disco desastrosamente nos inundam. O delicioso Bando da Lua tantas vezes feliz pela beleza das canções que apresenta, como na *Menina que pinta o sete* (Victor, 34009) de excelente pronúncia, não raro se dispersa em norte-americanismos vocais de vários perigo para nós. Outros entoam como se viessem dos pampas... de salão (ANDRADE, 1975, p.127).

As opiniões esparsas de Mário de Andrade sobre a música popular urbana, grosso modo, não atraíram seguidores: os círculos musicais eruditos, influenciados especialmente pelas ideias do autor sobre a música folclórica como fonte para um projeto de música nacional, se preocuparam exclusivamente com a implantação de questões levantadas pelo projeto modernista. Essa preocupação perdurou hegemonicamente

⁶⁵ Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), nascido no Rio de Janeiro, apelidado como Donga, foi um músico, compositor e violonista brasileiro.

⁶⁶ José Barbosa da Silva (1888-1930), nascido no Rio de Janeiro, apelidado como Sinhô, foi um compositor brasileiro, conhecido como o Rei do Samba.

⁶⁷ Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), nascido no Rio de Janeiro, sambista, cantor, compositor, renovador do samba carioca.

nesses círculos pelo menos até a instalação do movimento Música Nova⁶⁸ na Universidade de São Paulo no início da década de 1960.

Pode-se dizer que o interesse acadêmico multidisciplinar sobre a música popular brasileira só começou a acontecer de forma expressiva no final dos anos 1970, principalmente, nos campos da história, sociologia, musicologia e teoria literária. Júlio Diniz procura elencar os principais estudiosos da música popular brasileira, surgidos a partir da década mencionada, ligados à academia:

Do primeiros estudos musicológicos empreendidos por Mário de Andrade nas décadas de 1920 e 1930 até as investigações mais recentes, a trajetória da crítica concebida e exercida na universidade apresenta-se como um esforço de leitura da música popular focada na canção, nas chamadas "poéticas da palavra cantada".

Do hoje clássico *Balanço da bossa e outras bossas* de Augusto de Campos, lançado em 1968, passando pela contribuição de especialistas na área de Musicologia como Martha Ulhôa e Carlos Sandroni, sociólogos e antropólogos como Celso Favaretto, Roberto DaMatta, Elizabeth Travassos, Santuza Naves e Hermano Vianna [...] entre outros, a crítica acadêmica ganhou força com a entrada em cena de grupos de pesquisa comprometidos com um projeto interdisciplinar de investigação (DINIZ, 2010).

Esse interesse acadêmico intensificou-se e tomou corpo nos anos 1990 e 2000, conforme aponta Arthur Netrovski.

É verdade que ao longo dessa última década, década e meia, vem crescendo o número de livros abordando figuras e temas da música popular em geral e da canção em especial. Vejam-se biografias como as de Carmen Miranda e Dorival Caymmi, ou estudos sobre compositores como Ernesto Nazareth; várias coletâneas de textos, entrevistas e monografias [...] (NESTROVSKI, 2007, p.8).

⁶⁸ O movimento Música Nova iniciou-se em 1963, foi liderado pelos músicos Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Buscava pesquisas na área do serialismo, microtonalidade, processos eletroacústicos e música concreta. Absorveu conceitos da semiótica musical. A obra paradigmática do movimento foi *Beba Coca-Cola* de Gilberto Mendes e Décio Pignatari, lançada em 1968.

No momento histórico que compreende as décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000, as reflexões buscaram, predominantemente, esclarecimentos sobre as sutilezas dos conflitos do século XX por meio da abordagem de letras de canções populares. Em função disso no fluxo de textos produzidos no âmbito desses estudos, e que atingiu um grande alcance intelectual, a canção é constantemente trabalhada de forma fragmentada, sendo a principal característica dessa fragmentação a separação do texto e da música. Para Luiz Tatit, até o ano de 1982, "apenas três pensadores brasileiros haviam se aproximado da canção com um enfoque analítico: Augusto de Campos, Celso Favaretto e José Miguel Wisnik" (TATIT, 2007, p.65). Desta forma, percebe-se que, com frequência, muitos textos produzidos sobre a canção carecem de concepção estética que considere as especificidades do objeto em questão. No entanto, mesmo incorrendo constantemente nesse problema, os intelectuais mencionados por Diniz, empenhados no estudo da música popular brasileira, contribuíram para seu estabelecimento e permanência vigorosa em debates sobre a cultura nacional.

Após localizar o início da propagação do debate sobre a música popular nas universidades brasileiras, é possível traçar, a partir de agora, considerações sobre o percurso crítico do tema em questão levando em conta, de maneira mais específica, os estudiosos da área das letras.

Nesse contexto, Júlio Diniz (2010) lembra os nomes de Walnice Nogueira Galvão, Heloísa Buarque de Hollanda, Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Fred Góes e Claudia Neiva de Matos. Esses autores contribuíram com escritos fundamentais para que a canção/música popular se estabelecesse no terreno acadêmico⁶⁹ dos estudos literários e da linguística.

Embora seu nome não tenha sido citado na síntese onomástica elaborada por Diniz, Antonio Candido foi um dos primeiros intelectuais

⁶⁹ A título de referência, podem ser citados como textos importantes sobre a música popular brasileira produzidos pelos autores mencionados *Uma análise ideológica da MPB*, publicado por Walnice Nogueira Galvão em sua coletânea de ensaios *Saco de Gatos: ensaios críticos; Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, no qual Heloísa Buarque de Hollanda depõe sobre o movimento tropicalista; *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant'Ana, um dos poucos trabalhos dos anos setenta que realiza um diálogo entre a literatura e a música popular; ensaios escritos e publicados por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* que tratam das obras de Chico Buarque e Caetano Veloso; o livro sobre a obra poética de Gilberto Gil escrito por Fred Góes para a coleção *Literatura Comentada*; a dissertação de mestrado de Cláudia Neiva de Matos publicada com o título *Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. As produções de José Miguel Wisnik e de Luiz Tatit dedicadas à canção popular brasileira serão abordadas mais detalhadamente neste trabalho.

a contribuir para que a canção popular brasileira fosse tomada como objeto plausível da crítica literária. O trecho abaixo mostra um tanto sobre o posicionamento de Candido diante da importância cultural da Música Popular Brasileira.⁷⁰

Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário (CANDIDO, 2000, p.198).

A empatia pela música popular manifestada por Antonio Candido acabou oportunizando um importante elo teórico do crítico com o pianista, compositor, escritor e professor de literatura da Universidade de São Paulo José Miguel Wisnik, um intelectual brasileiro da área das letras cuja projeção no cenário cultural do país se dá, principalmente, pelo aprofundamento no estudo da canção popular brasileira. Sua dissertação de mestrado intitulada *O coro dos contrários* trata da presença da música brasileira em torno da Semana de Arte Moderna de 1922; em seu doutoramento, a tese *Dança dramática* teve como objeto a música na obra de Mário de Andrade. Ambos os trabalhos foram orientados por Candido. Em toda a sua trajetória, de forma bastante frequente e sistemática, Wisnik continuou desenvolvendo temas literário-musicais em seus escritos acadêmicos.

Wisnik talvez seja, atualmente, o principal teórico da canção popular brasileira. Seus textos, produzidos desde o final da década de 1970 até os dias de hoje, que não escondem a ligação afetiva com seu

⁷⁰ O fato da formação acadêmica do crítico não ter se dado no campo da música explica, como já vimos anteriormente, certas limitações na abordagem de questões musicais.

objeto, exerceram importante influência em debates sobre a questão. Wisnik contribuiu com diversos de seus escritos para que a malandragem se consolidasse como categoria analítica nos estudos sobre a canção e sobre o samba.

Exemplo dessa contribuição é o ensaio *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*. Escrito em 1980, trata da posição ocupada pela canção popular brasileira em nossas referências culturais. "Que uma música tão incomum pudesse ter-se tornado algo como um bem comum é um fato que transpira e inspira positividade ao meu texto, em termos afins ao ethos e ao pathos das canções da época. Soprava um vento criador sobre a lenta saída da ditadura." (WISNIK, 2004, p.191).

Um dos motivos reveladores do pensamento da época e que, certamente, contribuiu para que esse texto seja considerado referência obrigatória nos estudos da canção foi o tratamento dado por Wisnik à questão da malandragem⁷¹, apontada recorrentemente como um dos aspectos da poética carnavalizante⁷² desenvolvida pela canção popular brasileira no contexto da indústria cultural mundial. Em *O minuto e o milênio*, Candido é lembrado algumas vezes por meio do ensaio *Dialética da malandragem*⁷³, para auxiliar na explicação sobre a subjetividade musical do sambista, construída, segundo Wisnik, em contraponto com as adversidades enfrentadas pelo cidadão precário. O sambista, segundo o autor, canta com malícia e altivez entre a "orgia" e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem.

Além do elo teórico com Antonio Candido, Wisnik estabeleceu com Luiz Tatit outro diálogo justificado por interesses em comum em torno da canção. Embora seus trabalhos tenham perfis teóricos diferentes, a afinidade dos dois músicos e professores é notória. Essa afinidade é ilustrada pela canção *Mestres cantores*.

⁷¹ Como veremos mais adiante, a malandragem tornou-se um conceito afeto a muitas reflexões sobre a Música Popular Brasileira. Wisnik contribuiu com diversos de seus escritos para que a malandragem se consolidasse como categoria analítica da música popular brasileira.

⁷² Carnavalização é uma categoria de análise proposta por Mikhail Bakhtin que prevê a inversão das ordens hierárquicas no discurso literário.

⁷³ Esse importante ensaio crítico de Candido, cujo objeto é o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, será retomado mais adiante, no capítulo 3.

Nós aqui mestres cantores
 Aprendizes felizes
 Modestos e muito dignos
 Da prosa da prosódia
 Da prosápia da poesia
 Da música popular
 Da canção enquanto tal
 Da música total
 Da voz que fala
 Pela fala e pela voz

Nós aqui livres docentes
 Docemente livres
 Entra o rap e o repente
 A canção dolente
 A canção e seu matizes
 A música total
 Da voz que fala
 Pela fala e pela voz

E se a baiana escondeu no tabuleiro
 O xadrez de estrelas de Vieira
 E vai pondo em cada acarajé
 A pimenta da fé
 E o discurso engenhoso no tempero?

Nós aqui mestres cantores
 Aprendizes felizes
 Modestos e muito dignos
 Da prosa da prosódia
 Da prosápia da poesia
 Da música popular
 Da canção enquanto tal
 Da música total
 Da voz que fala
 Pela fala e pela voz
 Da música total
 Da voz que fala
 Pela fala e pela voz

E se no gozo perfeito
 Das próprias faculdades
 De músicas letras ciências
 Artes exatas
 Nós aqui de escola em escola
 De escala em escala

Deixamos em São Paulo
As misturas intactas?

Nós aqui livres docentes
Docemente livres
Entra o rap e o repente
A canção dolente
A canção e seu matizes
A música total
Da voz que fala
Pela fala e pela voz
A música total
Da voz que fala
Pela fala e pela voz

E se a canção é o chão de estrelas
Em que se mira e considera
Tanto o céu do pensamento
Quanto o momento em que alguém
Pisa e dança sobre a terra?

Nós aqui mestres cantores
Aprendizes felizes
Modestos e muito dignos
Da prosa da prosódia
Da prosápia da poesia ⁷⁴

(Luiz Tatit e José Miguel Wisnik/*Mestres Cantores*)

O Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo foi o local de desenvolvimento do trabalho original de Luiz Tatit. Ele é autor de uma quantidade expressiva de estudos semióticos nos quais se ocupa da relação entre letra e melodia⁷⁵ de canções populares, procurando a correspondência entre a voz falada e a voz cantada; esses estudos levam em conta, principalmente, o aspecto melódico do canto e da fala: o cancionista para Tatit é alguém que busca, em seu trabalho, o equilíbrio

⁷⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mxYAaBQ_KXY>. Acesso em: 23 mar. 2013.

⁷⁵ Destacam-se os livros *Semiótica da canção* (2007); *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções* (2008); *Musicando a semiótica* (2010); *A canção: eficácia e encanto; O cancionista: composição de canções no Brasil* (1996). Com proposta um tanto diversa, desapegados do trabalho com a teoria greimasiana, destacam-se as publicações *O século da canção* (2004) e *Todos entoam* (2007).

entre a melodia no texto e o texto na melodia. "No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica." (TATIT, 1996, p.9).

Tatit conta que sua pesquisa começou a ser desenvolvida após um *insight* que teve em 1974 quando ouviu o cantor e compositor Gilberto Gil interpretando antigas gravações de Germano Matias.⁷⁶ Chamou-lhe a atenção, em especial, a forma com que Gil cantava o samba-choro "Minha nega na janela", de autoria de Germano Matias e Doca.

Não sou de briga
 Mas estou com a razão
 Ainda ontem bateram na janela
 Do meu barracão
 Saltei de banda
 Peguei da navalha e disse
 Pula moleque abusado
 Deixa de alegria pro meu lado
 Minha nega na janela
 Diz que está tirando linha
 Êta nega tu é feia
 Que parece macaquinha
 Olhei pra ela e disse
 Vai já pra cozinha
 Dei um murro nela
 E joguei ela dentro da pia
 Quem foi que disse
 Que essa nega não cabia?⁷⁷

A audição motivou sua hipótese de que qualquer canção popular tem origem na fala, podendo esta vinculação estar mais ou menos camuflada. No caso de "Minha nega na janela" interpretada por Gil, o vínculo foi muito explícito para ele: a fala estava presente nas tensões melódicas da canção.

⁷⁶ Germano Mathias é um cantor paulistano nascido em 1934. Cantava seus sambas tocando uma lata de graxa, lembrando os engraxates da Praça da Sé com quem conviveu.

⁷⁷ Atualmente, o conteúdo dessa canção provocaria olhares críticos, um "prato cheio" para os estudos de gênero. Nos escritos de Tatit, não encontrei nenhuma observação sobre o seu conteúdo, sua escuta acadêmica estava focada na maneira de dizer, ou seja, nos aspectos estruturais da canção isoladamente. Além disso, os estudos de gênero, provavelmente, não tinham na década de 1970 a influência acadêmica que têm nos dias de hoje. A canção está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8TtGUxrG5Sg>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

De fato, "Minha nega na janela", a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a tematização construtiva do samba. No mais, a fala solta (TATIT, 1996, p.12).

A canção enxergada como o produto de uma dicção passou, desde então, a ser o principal foco das reflexões de Tatit. "Compor uma canção é procurar uma dicção convincente, eliminando a fronteira entre o falar e o cantar" (TATIT, 1996, p.11). Para investigar sua hipótese, em 1979 Tatit ingressou no programa de pós-graduação em linguística da USP, em vaga para o mestrado aberta pelo professor Cidmar Teodoro Pais.

Em 1982, Tatit defendeu sua dissertação *Por uma semiótica da canção*. No trabalho escrito ele fez, inicialmente, um levantamento de poetas, filósofos, linguistas, foneticistas, músicos e pensadores que já haviam estudado a vinculação entre canção e discurso oral. Na segunda parte do trabalho, estudou a "passagem de um modo espontâneo de se estabelecer compatibilidade entre componente linguístico e componente melódico – a fala – para um modo construído – o da canção – que pressupõe mecanismos de fixação da sonoridade, totalmente desnecessário no primeiro modo" (TATIT, 2007, p.44). Na ocasião, Luiz Tatit trabalhou com o conceito de tonema, desenvolvido pelo linguista Navarro Tomás, um "dispositivo capaz de revelar as intenções enunciativas do sujeito pela direção final da frase melódica" (TATIT, 2007, p.45).

Seguidamente, a partir de 1983, baseando-se em tipologia do complexo modelo semiótico de Algirdas Julien Greimas, Tatit trabalhou em sua tese de doutoramento intitulada *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*.

Não creio que tenha dado conta de todos os produtores de textos sobre a canção, mas é preciso reconhecer a contribuição relevante aqui levantada, dos primeiros historiadores intuitivos aos intelectuais que absorveram a canção em seus trabalhos acadêmicos. Considere-se, ainda, que novas contribuições continuam sendo imprescindíveis para que a produção literário-musical – ou enunciados proferidos – criada sob esse gênero de discurso possa ser compreendida em sua dinâmica.

2.3 "CONGELANDO" AS PRIMEIRAS VOZES DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Foi em um livro do escritor José Ramos Tinhorão que encontrei a menção ao trecho de *Pantagruel*, ficção escrita no século XVI por François Rabelais, transcrito abaixo.

O piloto respondeu: "Senhor, de nada vos assusteis. Aqui é o fim do mar glacial, no qual ocorreu no começo do inverno passado grande e feroz batalha entre os arimaspianos e os nefrilibatás, e então gelaram no ar as palavras e gritos dos homens e mulheres, o retinir das armas, o relincho dos cavalos e todos os outros rumores da batalha. A esta hora, o rigor do inverno passou; advinda a serenidade e tempérie do bom tempo, elas se derretem e são ouvidas" (RABELAIS, 1991, p.207).

Minha intenção ao mencionar esse texto, é a mesma de Tinhorão: ilustrar o antigo desejo humano de "captar sons e prendê-los em um invólucro material" (TINHORÃO, 1981, p.13). Como sabemos, esse desejo tornou-se realidade no final do século XIX com o fonógrafo, aparelho que marcou definitivamente a história da cultura mundial, e que foi criado⁷⁸ pelo menos trezentos anos depois de o autor francês ter imaginado a possibilidade de se congelar palavras para, posteriormente, ouvi-las.

A imagem lembra muito as cenas descritas por Gabriel Garcia Marques em *Cem Anos de Solidão* quando ciganos apresentavam à pequena aldeia de Macondo inventos exóticos, objetos de curiosidade e cobiça para os habitantes: Frederico Figner chegou ao Brasil em 1891 trazendo o fonógrafo, movido pela intenção de exibir a novidade aos países latinos.⁷⁹ "Começando em Belém do Pará, passando depois por Manaus e em seguida por Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e

⁷⁸ O fonógrafo, primeiro aparelho capaz de reproduzir sons, foi criado pelo americano Thomas Alva Edison em 1877.

⁷⁹ As novidades trazidas por Figner não se limitavam ao fonógrafo. Antes de retornar ao Rio de Janeiro, em 1896, Figner demonstrou com sucesso em Buenos Aires seus fonógrafos, kinetoscópios e um aparelho de raio X. Instalando-se na Rua do Ouvidor 164, obteve sucesso com a demonstração de Irana – a mulher que flutuava no ar (FRANCESCHI, 2002, p.27). No catálogo de seu estabelecimento, datado de 1902, constam outros produtos como um telefone doméstico, um balanço para duas pessoas, "cintas, palmilhas e escovas eletropticas do Dr. Scott", "uma typographia para ser utilizada em casa ou no bolso". (p.58-59) .

Salvador, Figner finalmente chega ao Rio de Janeiro em 21 de abril de 1892" (FRANCESCHI, 2002, p.18). Esse é o início de um fato com muitos desdobramentos, destacando-se entre eles a síntese local produzida pelo entrelaçamento da história deste, e de outros artefatos criados para captar, reproduzir e difundir sons, com a história da criação musical no país.

A música que possuía como suporte para seu registro apenas a notação gráfica em partituras passou a contar, a partir do advento do fonógrafo e posteriormente do gramofone, com a possibilidade de registrar e difundir composições e performances vocais e instrumentais em discos. Este acontecimento, como é de se imaginar, ocorreu aqui e em outros lugares do mundo. No que se refere à música popular brasileira, "o registro fonográfico se coloca como o eixo central da experiência musical, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande" (NAPOLITANO, 2003, p.841).

Se a partitura durante muito tempo foi o único meio de registro e divulgação das obras, teve ao longo dos séculos também uma grande importância como suporte intelectual, no próprio desenvolvimento da estruturação musical. Ainda assim a música não está na partitura. Esta é um roteiro bem detalhado do que deve soar à audiência, no caso da música erudita, e sua valorização favorece uma espécie de culto ao compositor como vulto maior da expressão musical, em torno do qual devem se colocar os intérpretes no cumprimento daquilo que seria um ideal poético a ser atingido. [...] Já na música popular a transmissão tende a se dar pessoalmente ou por registro em áudio; também por escrito como na prática erudita, mas com a diferença de que a "prescrição" tende a ser mais aberta, com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo, mas por cultura (NASCIMENTO, s.d., p.2).⁸⁰

Como vimos anteriormente, Sandroni problematiza a definição da música popular brasileira tomada pelo seu entrelaçamento com a indústria fonográfica, na década de 1990. No início do século, no

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/13/12>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

entanto, essa questão fica mais clara, as gravações da cultura oral urbana só contribuíram para estabilizar o que estava começando a ser entendido como música popular brasileira.

A possibilidade de gravar sons no Brasil levou à preservação da produção de artistas populares, muitas vezes iletrados. Essa produção foi "congelada" – para utilizar o termo rabelaisiano – originando um grande acervo musical que pode ser ouvido sempre que quisermos, a era do disco chegava ao país com a abertura da Casa Edison em 1902 (SEVERIANO, 2008, p.58). "Coincidindo com o início do século XX, começou a se estabelecer estreita relação entre a casa Edison e a cultura popular. Na época, ninguém se deu conta da importância que isso teria futuramente." (FRANCESCHI, 2002, p.51).

As opções no mercado de trabalho para se viver da música, no início do século XX, no Rio de Janeiro, eram restritas aos teatros de variedades, aos cafés-cantantes, para os mais experientes, e os circos, casas de chope e bandas, para os iniciantes e menos conhecidos. Com a chegada da indústria fonográfica criou-se a classe dos cantores de disco.

Bahiano (Manoel Pedro dos Santos) e Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira) foram integrantes da nova classe. Bahiano trabalhou para Figner durante vinte e tantos anos, foi o artista que mais gravou na Casa Edison, tendo registrado cerca de 400 fonogramas. Nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA), em 5 de dezembro de 1870, e morreu no Rio de Janeiro em 1944. O pernambucano Cadete, nascido em 1874, transferiu-se para o Rio em 1887, a fim de cursar a Escola Militar. Cantor, compositor e repentista, reconhecido no meio musical, logo se profissionalizou, ficando conhecido nacionalmente quando começou a gravar (SEVERIANO, 2008, p.61).

Entre essas primeiras vozes, há que se destacar Eduardo das Neves, artista circense nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1874⁸¹ (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.567).

⁸¹ Há uma divergência em relação a esses dados na publicação *Música Popular – Do gramofone ao rádio e TV*, de José Ramos Tinhorão. De acordo com o registro desse autor, Eduardo Sebastião das Neves nasceu em São Paulo em 1871 (TINHORÃO, 1981, p.24). Optei pelos dados da Enciclopédia da Música Brasileira por se tratar de publicação mais recente. Martha Abreu (2010) também opta pela data que consta na Enciclopédia.



Figura 1 - Eduardo das Neves

Fonte: Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/eduardo-das-neves.html>>.
Acesso em: 03 mar. 2013

Cantor, violonista de choro, compositor e divulgador de lundus, modinhas, serestas, chulas e sambas. Exercia o ofício de palhaço-cantor, apresentando-se em diversas cidades do Brasil. Segundo Martha Abreu, futuros astros do samba como Sinhô e João da Baiana, iniciaram a carreira artística com o "crioulo Dudu" (2010, p.95).⁸²

Era uma prática comum no início do século XX as canções terem como tema fatos da atualidade. Eduardo das Neves despontava como uma espécie de cronista musical, compondo modinhas e lundus sobre

⁸² Consta, ainda, que cantores como Mário Pinheiro, Francisco Alves, Vicente Celestino, Cadete e Bahiano também começaram suas atividades no circo. No entanto, o papel desse espaço como celeiro da música popular esgotou-se por volta de 1920 (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997, p.144).

acontecimentos ocorridos. Como em *O 5 de novembro*, onde relatou o assassinato do Marechal Bitencourt, Ministro da Guerra, ocorrido em 1897 (TINHORÃO, 1981, p.25). Entre várias outras crônicas musicais, compôs a marcha *A conquista do ar*, para contar o feito de Santos Dumont "da forma mais ingenuamente pretenciosa e ufanista", segundo Franceschi (2002, p.64).



Figura 2 - Capa da partitura de *A conquista do ar*

Fonte: Disponível em: <<http://cifrantiga.wordpress.com/2008/01/07/a-conquista-do-ar-santos-dumont-2/>>. Acesso em: 21 mar. 2013

O tom ufanista da marcha *A conquista do ar* pode ser entendido pela recepção generalizada, na cidade do Rio de Janeiro, após os feitos de Santos Dumont na França. Para Eduardo das Neves, ele "era a glória maior do século XX!" (ABREU, 2010, p.103).

A Europa curvou-se ante o Brasil,
E clamou parabéns em meigo tom:
Brilhou lá no céu mais uma estrela:
- Apareceu Santos Dumont!

Salve estrela da América do Sul
Terra amada do índio audaz, guerreiro
Santos Dumont, um brasileiro

A conquista do ar que aspirava
A velha Europa poderosa e viril
- Quem ganhou foi o Brasil!

Por isso o Brasil tão majestoso
Do século tem a glória principal
Gerou no seu seio o grande herói
Que hoje tem um renome universal

Assinalou para sempre o século XX
O herói que assombrou o mundo inteiro
Mais alto que as nuvens. Quase Deus,
Santos Dumont – um brasileiro.⁸³

(Eduardo das Neves/*A conquista do ar*)

Para divulgar seu trabalho como compositor, Eduardo das Neves compilou as letras de suas canções e as publicou em alguns livros. Entre essas publicações, chamou-me a atenção uma em especial, intitulada *O Trovador da malandragem*, com canções compostas entre 1889 e 1902.

No livro em que se autoproclamou "Trovador da malandragem", identificou-se também como "O Crioulo Dudu das Neves", título de uma de suas composições. Através da formidável letra de "O crioulo", tinha em grande conta a sua autoestima. Aliás, segundo os seus poucos biógrafos, gostava de vestir-se com muita elegância, de fraque e cartola (ABREU, 2010, p.96).

⁸³ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w1B6Uj2iCTg>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

O título do livro de Eduardo das Neves sugere a consciência precoce do autor no que se refere à identidade entre os mundos da música popular e da malandragem prenunciando um diálogo que daria "pano pra manga" na história da música popular urbana brasileira e, especialmente, do samba que, nesse momento histórico, ainda nem se consolidara como tal. Já o entrelaçamento do trovadorismo com a malandragem⁸⁴, me parece uma espécie de binômio fantástico⁸⁵, criado pelo escritor, a indicar o seu próprio percurso histórico. Um percurso que aponta para os sucessores desse primeiro cantor malandro a ter a voz "congelada" pela indústria fonográfica brasileira.

É preciso saber, no entanto, o que levou Dudu das Neves a projetar na própria imagem o título de "trovador da malandragem". Para começar, é José Ramos Tinhorão quem conta sobre a relação do artista com o mundo do trabalho, no início do século XX:

[...] tenta aos 21 anos conciliar sua vocação de boêmio com a segurança de um lugar de guarda-freios na Estrada de Ferro Central do Brasil, e, depois, de soldado do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Demitido do primeiro emprego por ter participado de uma greve, e expulso da segunda corporação por faltar continuamente o serviço e aparecer fardado em meio a boêmios e chorões, decide-se pela vida de circo (TINHORÃO, 1981, p.181).

A letra de uma canção autobiográfica, que consta no seu livro *O trovador da malandragem* e que não chegou a ser gravada (ABREU, 2010, p.96), fala do seu ponto de vista sobre sua inserção nesse mundo, revelando simpatia e estima pela autoimagem de malandro. A canção teria sido composta, segundo o próprio Eduardo das Neves, em 1900.

⁸⁴ A malandragem a que me refiro é a malandragem urbana, surgida principalmente no Rio de Janeiro, em período posterior à abolição da escravatura, sobre a qual tratarei mais adiante. Sabemos que a picardia, a comicidade, a esperteza, a carnavalesca, eram comuns no comportamento do homem da Idade Média. É o que nos conta Bakhtin em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996). Pensando nessa cultura malandra de raízes europeias, não seria tão fantasioso o binômio trovadorismo-malandragem.

⁸⁵ Binômio fantástico é um encaminhamento lúdico para a produção de textos, sugerido por Gianni Rodari em sua obra *Gramática da fantasia* (RODARI, 1982, p.20).

Quando eu era molecote, que jogava meu pião,
já tinha certo jeitinho para tocar violão.
Quando eu ouvia, com harmonia,
A melodia de uma canção,
Sentia gatos, que me arranhavam,
Que me pulavam, no coração.

Fui crescendo, fui aprendendo,
Fui me metendo na malandragem
Hoje sou cabra escovado,
Deixo os mestres na bagagem...

Quando quero dar mão à lira,
Ela suspira, põe-se a chorar.
As moreninhas ficam gostando
De ver o crioulo preludiar.

Entrei na estrada de ferro
Fui guarda-freio destemido...
Veio aquela grande greve,
Por isso fui demitido.

Era um tal chefe, que ali havia
Que me trazia sempre na pista;
Ah! Não gostava da minha ginga;
Foi, apontou-me como grevista!

Como é o filho do meu pai
Do grupo dos estradeiros,
Fui pra quarta Companhia
Lá no corpo de bombeiros.

Na Companhia estava alojado,
Todo equipado de prontidão;
Enquanto esperava o brado do fogo
Preludiava no violão.

Fui morar em São Cristóvão
Onde morava meu mestre...
Depois de dar minha baixa
Fui pra companhia equestre.
Sempre na ponta de fazer sucesso,
Desde o começo da nova vida;
Rindo e brincando, nunca chorando
Tornei-me firma bem conhecida.

Não me agasto em ser crioulo;
 Não tenho mal resultado.
 Crioulo sendo dengoso,
 Traz as mulatas de canto chorado.

Meus sapatinhos de entrada baixa,
 Calça bombacha, pra machucar;
 As mulatinhas ficam gostando
 E se babando com meu pisar.
 Fui a certo casamento...
 Puxei ciência no violão,
 Diz a noiva pra madrinha:
 "- Este crioulo é minha perdição.
 Estou encantada, admirada,
 Como ele tem os dedos leves...
 Diga ao menos, como se chama?"
 "- Sou o crioulo Dudu das Neves. "

(Eduardo das Neves/*O crioulo*)

Algumas características do imaginário sobre a malandragem que cruzaram o século XX, assunto que será retomado no próximo capítulo deste trabalho, já estão mencionadas na poesia de Dudu das Neves. A começar pela altivez, que a muitos pode soar como arrogância, expressa em versos como "Deixo os mestres na bagagem...", ou "As moreninhas ficam gostando / De ver o crioulo preludiar", e ainda "Não me agasto em ser crioulo / Não tenho mal resultado". A transgressão às normas é outro traço da malandragem encontrado em seu texto, ela pode ser localizada em versos como "Veio aquela grande greve / Por isso fui demitido." Certo comportamento dissimulado está presente em versos como "Era um tal chefe, que ali havia / Que me trazia sempre na pista / Ah! Não gostava da minha ginga / Foi, apontou-me como grevista".

Os versos da canção *O crioulo* lembram diversos sambas lançados na década de 1930 e 1940, quando a malandragem já tinha criado um lugar de destaque na cultura do samba. Vale como exemplo a composição Lenço no pescoço, de Wilson Batista, de 1933.

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio

Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

 Sei que eles falam
 Deste 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 ⁸⁶

(Wilson Batista/*Lenço no pescoço*)

As duas canções tocam em pontos como a autoestima do malandro, suas vestes, o pouco apreço ao trabalho. E, principalmente, o vínculo do malandro com a música.

Enfrentando frequentes dificuldades para sobreviver como artista, Eduardo foi contratado como cantor pela casa Edison em 1902 por Fred Figner, quando procurou o empresário para reclamar a autoria de algumas canções que constavam no catálogo da loja.⁸⁷ E acabou entrando para a história como uma das vozes pioneiras da indústria fonográfica no Brasil, conquista relevante para um negro no início do século XX.

⁸⁶ Interpretado por Sílvio Caldas. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

⁸⁷ No prefácio de *O trovador da malandragem*, demonstrando estar convencido do seu próprio valor e capacidade, Eduardo das Neves se perguntava "por que motivo não se acreditava na sua autoria de certas composições" (ABREU, 2010, p.99).



Figura 3 - Timbre de Eduardo das Neves

Fonte: Franceschi (2002, p.66)

Tinhorão celebra, em um de seus textos, a capacidade que Eduardo das Neves tinha para cantar "como um verdadeiro trovador medieval, sobre qualquer assunto" (1981, p.182). E é importante ressaltar aqui a versatilidade do conceito de trovador utilizado por Tinhorão, um conceito que abrange o espírito das canções de escárnio, humorísticas. Um tipo de canção ausente no repertório dos trovadores da canção contemporânea, mencionados no primeiro capítulo.

A entonação utilizada por Dudu das Neves em suas canções é predominantemente jocosa, risível. Veja-se, por exemplo, a interpretação dada pelo palhaço-cantor para o lundu *Isto é bom*, de Xisto Bahia.⁸⁸

O inverno é rigoroso
 Bem dizia a minha vó
 Que dorme junto tem frio
 Quanto mais quem dorme só

⁸⁸ O lundu *Isto é bom* foi a primeira canção gravada no Brasil, em 1902, com interpretação do cantor Bahiano.

Isto é bom, isto é bom
 Isto é bom que dói...
 Se eu brigar com meus amores
 Não se intrometa ninguém
 Que acabado os arrufos
 Ou eu vou, ou ela vem

Quem ver mulata bonita
 Bater no chão com o pezinho
 No sapateado a meio
 Mata o meu coraçãozinho

Minha mulata bonita
 Vamos ao mundo girar
 Vamos ver a nossa sorte
 Que Deus tem para nos dar

Minha mulata bonita
 Que te deu tamanha sorte
 Foi o Estado de Minas
 Ou Rio Grande do Norte

Minha viola de pinho
 Que eu mesmo fui o pinheiro
 Quem quiser ter coisa boa
 Não tenha dó de dinheiro⁸⁹

(Xisto Bahia/*Isto é bom*)

Eduardo das Neves, o trovador da malandragem, faleceu em novembro de 1919; na certidão de óbito, a profissão declarada por seu filho foi a de artista, conforme sua reivindicação (ABREU, 2010, p.98). Um artista negro, objeto de preconceitos na transição do século XIX para o século XX; provavelmente o mais importante precursor do samba malandro.

2.4 VOZES MALANDRAS DO SAMBA

Pode-se afirmar seguramente que a apreensão de sons foi decisiva para a consolidação do samba autoral, visto que já no início da segunda década do século XX, nos primórdios do cruzamento entre a história da indústria fonográfica com a música de entretenimento no Brasil, ele

⁸⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3iU06Z6bToE>>. Acesso em: 19 mar. 2013

estava presente em catálogos de gravadoras. Embora o registro e a gravação de *Pelo telefone* tenha se tornado um paradigma na história do gênero, como veremos mais adiante, é possível comprovar a existência de sambas em datas anteriores a 1916.

A gravadora Odeon, por exemplo, que registrou o chamado samba pioneiro, antes dele já havia gravado, na série lançada entre 1912 e 1914, Descascando o Pessoal e Urubu Malandro, classificados como samba no próprio catálogo da fábrica. Na série de 1912 a 1915 consta A Viola Está Magoada de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Bahiano e Júlia Martins, além de Moleque Vagabundo de Lourival Carvalho, também identificados como samba. Pelo Telefone tem o número de série 121313, mas anteriores a ele são ainda Chora, Chora, Choradô (121057), cantado por Bahiano, Janga (121165), com o Grupo Paulista, e samba Roxo (121176), com Eduardo das Neves (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997, p.1).

Embora existam esses registros fonográficos, no decorrer das décadas de 1910 e 1920 o samba continuou sendo exercitado como gênero de tradição oral. Seu principal reduto, no Rio de Janeiro, eram as casas das tias baianas, na Praça Onze, onde sua prática era dissimulada pelas rodas de choro. Em uma acomodação arquitetônica já bastante conhecida, o choro era praticado nas salas de visita, enquanto o samba era feito nos quintais, protegidos das intervenções da lei⁹⁰ (MOURA, 1995, p.102). O samba desse momento ainda pode ser considerado uma prática folclórica (SANDRONI, 2001, p.118), de transmissão oral, praticado coletivamente.

A casa da Tia Ciata⁹¹ foi o lugar em que se originou a polêmica sobre o registro e gravação do samba *Pelo Telefone*, pelo sambista Donga, em coautoria com o jornalista Mauro de Almeida. Os créditos pela criação foram reclamados coletivamente pelos frequentadores da casa, inclusive pela anfitriã.

⁹⁰ O samba era uma prática vinculada à ociosidade da população negra do Rio de Janeiro e, portanto, reprimida pela polícia.

⁹¹ Tia Ciata era o apelido de Hilária Batista de Almeida, a baiana lembrada em todos os relatos sobre o surgimento do samba carioca, nascida em Salvador em 1854 (MOURA, 1995, p.96).

O chefe da folia
 Pelo telefone manda me avisar
 Que com alegria
 Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
 É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
 Ai, ai, ai
 Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
 Pra não tornar fazer isso
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
 Se embarçou, sinhô, sinhô
 É que a avezinha, sinhô, sinhô
 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

Ah! ah! ah!
 Aí está o canto ideal, triunfal
 Ai, ai, ai
 Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
 Por deus fosse castigado
 O mundo estava vazio
 E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
 Vir 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, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
 Mostre-se disposto
 Não procure encosto
 Tenha o riso posto
 Faça alegre o rosto
 Nada de desgosto

Ai, ai, ai
 Dança o samba
 Com calor, meu amor
 Ai, ai, ai
 Pois quem dança
 Não tem dor nem calor⁹²

A interpretação realizada por Sandroni sobre esse caso de apropriação autoral indevida aponta para um aumento significativo da produção de sambas autorais após o registro e a gravação de *Pelo telefone*. Embora a questão da sua autoria tenha gerado uma das mais importantes discussões da história da música popular brasileira⁹³, o registro feito por Donga marcou decisivamente a história do samba. Outras composições com o mesmo indicativo do gênero foram registradas ou gravadas em disco anteriormente, mas, por ter sido o grande sucesso do carnaval de 1917, *Pelo telefone* "tornou o termo 'samba' incomparavelmente mais popular" (SANDRONI, 2001, p.118).

Desta forma, o samba, um dos gêneros que constam na "linha formativa da nossa tradição musical popular" (NAPOLITANO, 2007, p.6), tal como o conhecemos hoje é um gênero cuja estética está intimamente ligada à indústria do disco.

O êxito de *Pelo telefone* e a consolidação do gênero atraíram mais vozes dispostas a interpretar o samba. Vozes que se reuniram em torno de sutilezas da linguagem, criando com suas interpretações, novas sutilezas. Os laços do samba com a malandragem, assunto que será retomado no próximo capítulo, foi responsável pelo desenvolvimento de

⁹² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aKKyrF2iYcA>> Acesso em: 27 mar. 2013.

⁹³ "Pelo telefone" foi criado coletivamente em rodas de samba na casa da Tia Ciata. A autoria foi reclamada pelos frequentadores das rodas, inclusive pela própria Tia Ciata, indignados diante da atitude de Donga ao registrá-lo exclusivamente em seu nome e no nome do jornalista Mauro de Almeida. *Pelo telefone* foi gravado em 1917 pelo cantor Bahiano na Casa Edison do Rio de Janeiro.

uma maneira própria de cantar que se dá pela assimilação vocal de elementos característicos da sociabilidade malandra.

Um grupo de intérpretes que adotou esta estética, quatro vozes malandras do samba, serão meu objeto de análise neste trabalho. Segue uma breve apresentação desses cantores, seguida de canções que tornaram suas vozes conhecidas.



Figura 4 - Luiz Barbosa

Fonte: Disponível em: <<http://passeandopelocotidiano.blogspot.com.br/2011/10/ritmos-do-brasil-samba-de-breque.html>>. Acesso em: 21 mar. 2013

Nascido no Rio de Janeiro, na cidade de Macaé, em 1910, Luiz Barbosa iniciou a carreira na Rádio Mayrink Veiga, cantando sambas. Entre as inovações que introduziu, além da forma intimista de cantar

samba que teria muitos seguidores, estão a introdução do "breque" de forma mais sistemática e o acompanhamento rítmico feito com um chapéu de palha (EPAMINONDAS, 1982, p.39).

O samba Risoleta, de Raul Marques e Moacir Bernardino, gravado em 1937, foi um de seus últimos trabalhos. Luiz Barbosa morreu de tuberculose no Rio de Janeiro, em 1938 (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.69).

Eu vou mandar prender
 Esta nega Risoleta,
 Que me fez uma falseta e me desacatou,
 Porque não lhe dei o meu amor.
 Isto é conversa pra doutor.
 E ela foi criada
 Na roda da malandragem e hoje vive com
 visagem
 Sei que com esta nega
 Não vou levar a mínima vantagem.
 E ela quebrou
 O meu chapéu de palhinha, de abinha bem
 curtinha.
 E também rasgou
 O terno melhor que eu tinha
 Quem me deu foi a Rosinha.
 E a camisa de seda
 Que eu comprei à prestação na mão do Salomão
 (Por preço de ocasião)
 E ainda não paguei
 A primeira prestação ⁹⁴

(Raul Marques e Moacyr Bernardino/*Risoleta*)

De maneira bastante incisiva, o cantor Dilermando Pinheiro assumiu a influência de Luiz Barbosa, com quem conviveu na Rádio Sociedade⁹⁵, incluindo em sua *performance* o chapéu de palhinha como instrumento para o acompanhamento de sambas; o chapéu, no qual Dilermando batucou por mais ou menos 20 anos, recebeu dele o apelido de "Stradivarius" (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997, p.239).

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8QOkB4ArkN0>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

⁹⁵ Atualmente a Rádio Sociedade do rio de Janeiro é a Rádio MEC.



Figura 5 - Dilermando Pinheiro

Fonte: Disponível em: <<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/DilermandoPinheiro.htm>>.
Acesso em: 1.º mar. 2013

Dilermando Pinheiro nasceu em 1917, no Rio de Janeiro. Iniciou a carreira em 1936 na Rádio Guanabara (RJ). Foi pandeirista em banda e cantor em outras diversas rádios. Ficou afastado da vida artística durante um bom tempo, até ser convidado pelo jornalista Sérgio Cabral para participar do show "Telecoteco opus n.º 1", no início dos anos 1960. Dilermando morreu em 1975, vítima de um ataque cardíaco, momentos antes de um show em homenagem ao sambista Geraldo Pereira.⁹⁶

Jairo Severiano assim comenta a canção *Beija-me*, de Roberto Martins e Mário Rossi: "Há composições que têm a sorte de fazer sucesso mais de uma vez, em épocas diferentes." (2002, p.217). E menciona as gravações de Cyro Monteiro, feita em 1943, e a de Elza Soares, em

⁹⁶ Dados do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/dilermando-pinheiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

1960, como exemplos. Para reforçar a tese de Severiano, incluo aqui a gravação de Dilermando Pinheiro, feita em 1959.

Beija-me!
Deixa o teu rosto
Coladinho ao meu
Beija-me!
Eu dou a vida
Pelo beijo teu
Beija-me!
Quero sentir o teu perfume
Beija-me com todo o teu amor
Se não eu morro de ciúme...

Ai! Ai! Ai! Que coisa boa!
O beijinho do meu bem
Dito assim parece à tã
O feitiço que ele tem
Ai! Ai! Ai! Que coisa louca!
O gostinho divinal
Quando eu ponho a minha boca
Nos teus lábios de coral...⁹⁷

(Roberto Martins e Mário Rossi/*Beija-me*)

Dilermando Pinheiro dividiu o palco do show "Telecoteco opus n.º 1" com o cantor Cyro Monteiro. O show dos dois artistas, lançado em disco com o mesmo nome, se tornaria uma obra de referência entre as gravações de samba.

⁹⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=taxbxsUbq6s>>. Acesso em: 24 mar. 2013.



Figura 6 - Cyro Monteiro

Fonte: Disponível em: <<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/CyroMonteiro.htm>>.

Acesso em: 21 mar. 2013

Cyro Monteiro nasceu no Rio de Janeiro em 1913. Começou sua carreira no rádio em 1933 substituindo o cantor Luiz Barbosa no programa Casé, da Rádio Philips. Desenvolveu estilo próprio de interpretação, cantando e marcando o ritmo com uma caixa de fósforo. Em 1938, Cyro gravou seu primeiro grande sucesso, Se acaso você chegasse, do gaúcho Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, samba composto de improviso na calçada do Café Colombo, em Porto Alegre. Segundo Jairo Severiano, "é um dos melhores sambas de todos os tempos" (SEVERIANO, 2002, p.169).

Se acaso você chegasse
 No meu chateau e encontrasse
 Aquela mulher que você gostou
 Será que tinha coragem de trocar a nossa amizade
 Por ela que já lhe abandonou

Eu falo porque essa dona
 já mora no meu barraco
 à beira de um regato e de um bosque em flor

De dia me lava a roupa
 De noite me beija a boca
 E assim vamos vivendo de amor ⁹⁸

(Lupicínio Rodrigues/*Se acaso você chegasse*)

Em um volume da coleção de CDs da gravadora Continental intitulada "Mestres da MPB", Cyro Monteiro e Jorge Veiga figuram juntos na capa. Para quem não conhece os dois cantores, a leitura do texto de apresentação, de Tárík de Souza, situa o ouvinte:

Como as vozes negras e rascantes do blues nos Estados Unidos, a síncopa cheia de gingas e negros timbres do samba encontrou certa resistência nos primórdios da *mídia* nativa. O padrão europeizado dos dós de peito da ribalta lírica ainda dominou os microfones durante longo tempo, mesmo deixando a impressão de que o empostado cantor daquele sambinha de letra malandra combinava smoking com chinelo charlotte. O carioca do subúrbio do Rocha, Cyro Monteiro (1913-1973) e seu conterrâneo do subúrbio do Engenho de Dentro, Jorge de Oliveira Veiga (1910-1979) decididamente não usavam black tie na voz, embora possam ter aparecido em shows e programas de TV envergando a indigitada beca (SOUZA, 1995).⁹⁹

Tárík de Souza tinha, de fato, diversos motivos para escrever que Cyro Monteiro e Jorge Veiga "não usavam black tie na voz". A metáfora pertinente do jornalista expõe alguns equívocos referentes à aplicação de conceitos da estética do canto europeia, aplicadas ao samba no sentido de conferir reconhecimento ao gênero. Nesse sentido, a estética vocal utilizada pelos dois cantores era mais coerente com o repertório.

⁹⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z2q7KS7L8rI>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

⁹⁹ O texto se encontra no encarte do CD Mestres da MPB, Jorge Veiga e Cyro Monteiro, lançado em 1995 pela gravadora Continental.

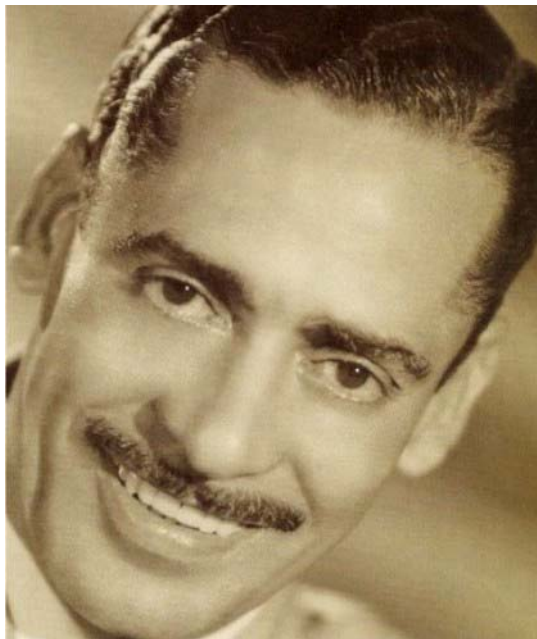


Figura 7 - Jorge Veiga

Fonte: Disponível em: <<http://simaopessoa.blogspot.com.br/2010/07/causos-de-bambas-jorge-veiga.html>>. Acesso em: 21 mar. 2013

Nascido no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, em 1910, Jorge Veiga trabalhou desde cedo em diversos ofícios. Estava cantando durante o trabalho, como fazia rotineiramente, quando foi observado pelo senhor que o contratou para pintar as paredes de um armazém. Esse senhor, que tinha contatos na Rádio Educadora levou-o ao programa Metrópolis onde Veiga estreou, em 1934, cantando como Sílvio Caldas. Por sugestão de Heitor Catumbi e Rogério Guimarães, resolveu mudar o estilo e adotar o samba malandro.

Teve seu momento de glória ao ser convidado para gravar o clássico *Estatutos da gafieira*, de Billy Blanco (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997, p.232).

Moço
Olha o vexame
O ambiente exige respeito
Pelos estatutos
Da nossa gafeira
Dance a noite inteira
Mas dance direito
Aliás
Pelo artigo 120
O distinto que fizer o seguinte:
Subir na parede
Dançar de pé pro ar
Debruçar-se na bebida sem querer pagar
Abusar da umbigada
De maneira folgazã
Prejudicando hoje
O bom crioulo de amanhã
Será distintamente censurado
Se balançar o corpo
Vai pra mão do delegado
Ta bem, moço?
Olha o vexame, moço!¹⁰⁰

(Billy Blanco/*Estatutos da gafeira*)

Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e, especialmente, Jorge Veiga, terão suas vozes retomadas, no capítulo 4, em uma leitura-escuta sobre a estética vocal desses emblemáticos cantores malandros.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dS9PXq3Fxxw>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

CAPÍTULO 3

ESCUTANDO TONS DO MALANDRO NO BRASIL

Malandragem só sai daqui
 Quando essa roda acabar
 Se o meu mestre disser Iê
 Ou se cavalaria tocar
 Capoeira é antiga arte
 Foi o negro inventando
 Me diga quem é brasileiro
 E não tem um pouco de malandro

Malandragem
 Oi malandro, é malandro
 Capoeira
 Oi malandro, é malandro
 Na Bahia
 Oi malandro, é malandro
 Na ladeira
 Oi malandro, é malandro
 Malandragem
 Oi malandro, é malandro

Finge que vai mas não vai
 Bicho vem e eu me faço de morto
 Mas se a coisa apertar
 Pra Deus eu peço socorro
 Entro e saio sem me machucar
 Subo e desço sem escorregar
 Vou louvando o criador da mandinga
 O malandro que inventou a ginga

O sol faz o chão esquentar
 Calma moça, chuva vem esfriar
 Expressão do rosto da menina
 Ao saber que essa é a minha sina
 Bato forte, não devagar
 Cuidado quando se levantar
 Berimbau já fez sua cantiga
 Coração me impulsa pra cima¹⁰¹

(Autor anônimo/*Cantiga de capoeira*)

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSm28D2LkL0>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

3.1 MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA ESCRAVA

O início da história da figura emblemática que reconhecemos como malandro no Brasil – aquele mulato de terno branco, lenço no pescoço, sapato bicolor e chapéu de lado, entre outras características – pode ser localizado ainda no período da escravidão, no contexto da cultura de resistência praticada pelos escravos diante de suas condições.

O período posterior à libertação foi marcado pela presença, incômoda para muitos, de uma expressiva população de escravos recém-libertos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro¹⁰², sem trabalho, sobrevivendo de práticas alternativas, carregando consigo hábitos como a capoeira e o candomblé. A cidade do Rio de Janeiro é especialmente considerada o local de origem e desenvolvimento dessa espécie de malandragem que surge, com suas atitudes transgressoras, como reação às opressões sofridas pelos escravos que viveram a dificuldade do ajustamento social pós-libertação (BERND, 2007, p.397).

Na passagem do século XIX para o XX, o Rio era uma cidade em transformação, com o já mencionado contingente de desocupados sobrando em meio a um turbilhão de acontecimentos ligados ao processo de modernização urbana.

A cidade, desde meados do século XIX, vinha sofrendo vários surtos de industrialização, que mesmo esporádicos já vinha criando, antes da abolição da escravatura, um quadro de mudança no perfil da mão-de-obra. A população crescia num ritmo que a dobrava a cada duas décadas, e com isso aumentava a multidão de gente sem profissão definida, como vendedores ambulantes, carregadores ou prestadores de serviços variados exercendo suas artes a céu aberto, o que constituía a chamada viração. Esse inchaço populacional forçou a expansão da cidade para novas áreas. Em menos de 50 anos, esta região se tornaria o berço da cultura carioca (NORONHA, 2003, p.36).

O prefeito Pereira Passos assumiu a prefeitura em 1902 liderando o projeto de urbanização que transformou o Rio de Janeiro: o "bota

¹⁰² Esse estudo está limitado à cidade do Rio de Janeiro uma vez que o objeto central da pesquisa são vozes malandras do samba carioca.

abaixo", sequência de demolições que deixou muitas famílias, sobretudo as negras, sem abrigo. Durante as obras, conforme a demanda, os trabalhadores eram admitidos, retornando às ruas sem ter ocupação quando o trabalho terminava. Nesse mesmo período, Oswaldo Cruz promovia a limpeza de um Rio repleto de pestes. Os hábitos de higiene foram alterados ao serem criadas novas regras de convívio no espaço urbano. Os cortiços, outrora moradia de uma imensa população, praticamente desapareceram, o que fez com que a população negra migrasse para os morros.

Na Cidade Nova crescia também a população de brancos, principalmente italianos e descendentes que se ocupavam de pequenos ofícios. E o cais do porto tornou-se o local que oferecia as melhores oportunidades de trabalho para os negros, que disputavam a estiva com os imigrantes, gerando uma série de conflitos.

As manifestações festivas, musicais e religiosas como o entrudo, a boemia, as serenatas e o candomblé foram proibidas nesse período, que também coincidiu com o crescimento das favelas como possibilidade de moradia após a série de demolições promovidas por Pereira Passos.

Vindos da Bahia, os negros que formaram a comunidade conhecida como "Pequena África", também buscavam trabalho no Rio. A Praça Onze, local onde se estabeleceu essa comunidade, tinha poucas intervenções da ordem, o que acabou transformando as casas do local em redutos seguros para encontros e festas musicais, visto que no projeto de urbanização de Pereira Passos, a "vadiagem" não tinha espaço e era intensamente reprimida pela ação policial. Os indesejáveis deveriam ser expurgados dos limites urbanos: do conjunto de vadios que ocupavam a cidade, inválidos eram encaminhados para asilos, enquanto os que tinham condições para o trabalho e não o faziam, eram presos.

A chegada da energia elétrica e da iluminação pública em 1905 possibilitou o desenvolvimento da vida noturna na cidade. No espaço urbano da noite carioca grande parte da população de ex-escravos e de seus descendentes, encontrou um valioso espaço híbrido, um tanto trabalho, um tanto diversão. E a indústria do entretenimento estabeleceu-se como um espaço possível para os desocupados do Rio.

[...] o malandro carioca surgiu na virada do século transitando na zona de sombra entre as luzes feéricas dos novos tempos, representados pelas novidades da Avenida Central e pela escuridão da vida nas favelas, nos guetos. Marginal assumido, dando as costas a toda possibilidade de integração para abraçar um estilo de vida regrado por normas próprias, se

a rua é o palco da modernidade, ele é o protótipo do entertainer, o personagem-espetáculo, o artista do cotidiano, fazendo do jogo da viração uma autêntica forma de arte (NORONHA, 2003, p.64).

No ambiente das casas noturnas da Lapa ocorreu o desenvolvimento da música popular, especialmente do samba carioca, surgido nos primórdios do século XX. Esse gênero musical foi campo de atividade criadora para compositores como Sinhô, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva, Geraldo Pereira e Wilson Batista, negros e mulatos colaboradores da consolidação do samba carioca durante as três décadas posteriores.

Visto assim, o samba pode ser entendido como um movimento de resistência. Resistência da cultura negra que se manifestava, também, na capoeira escrava. Essa, por sua vez, muito mais do que uma luta, constitui uma rica referência histórica sobre a diáspora africana.

A história da capoeira escrava no Rio de Janeiro imperial é uma saga feita de dor e castigo, um conflito de extrema violência e extrema crueldade, mas também uma lição de companheirismo e solidariedade, de esperança e coragem, na qual africanos e crioulos, irmanados pelo cativo, enfrentaram seus carrascos e mudaram seus destinos (SOARES, 2001, p.30).

Nos tempos do rei, no entanto, a capoeira era crime. O conjunto de documentos que testemunha o mundo da contravenção no Rio de Janeiro do Século XIX é intitulado código 403. Ele é a principal fonte de dados sobre a atuação dos escravos como agentes da desordem e também sobre os capoeiras. Consta no código 403 que a metade dos escravos presos por capoeira recebia a pena máxima de 300 chibatadas. Isso mostra o quanto ela já despertava horror nas autoridades responsáveis por zelar pela ordem pública nas ruas da corte portuguesa. "Consta ainda que vários policiais, tanto da Polícia Militar quanto da Guarda nacional, eram recrutados entre os capoeiras, o que reforça a impressão de que pouca coisa, fora o uniforme, diferenciava bandido de polícia nas ruas do Rio da virada do século." (SOARES, 2001, p.116).

Voltemos à figura emblemática do malandro. Chapéu de panamá, camisa de seda, calças almofadinha e chinelo cara-de-gato. No bolso, uma navalha. É curioso o fato de que alguns adereços que caracterizam o malandro carioca se assemelhem ou tenham alguma relação com os usados pelos escravos que conquistavam certa posição favorável na

sociedade do século XIX: o lenço e o chapéu eram signos de status conquistado somente por alguns, geralmente os forros. Esses adereços nos mostram muito sobre a eficácia simbólica do vestuário na construção da identidade social do malandro.

É notório o parentesco entre o malandro e o capoeira, embora sejam personagens distintos. Inicialmente a diferença consiste no fato de o capoeira, enquanto grupo social, estar relacionado à política do Brasil Império, ao passo que o malandro se confunde com o sambista. Porém, ambos são personagens identificados com o espaço urbano, sendo protagonistas de uma verdadeira *cultura das ruas*. [...] Entre outras coisas, contribui para manter a confusão entre o malandro e o capoeira, além da presença de outros adjetivos como *bambas* e *vadios*, o fato de uns e outros tomarem emprestado objetos e técnicas corporais que os caracterizam, por exemplo, a navalha, o jogo da capoeira, o vestuário (ROCHA, 2006b, p.129).

Para Gilmar Rocha, imagens veiculadas em livros de memórias, pela imprensa, em canções, no cinema, na literatura e em todo tipo de discurso do e sobre o malandro convergem para a construção de sua identidade social.

Segundo Mary Karash em seu importante estudo sobre a vida dos escravos no Rio de Janeiro, durante o período que se estende entre 1808 e 1850, alguns negros pertencentes a famílias com posses, ou aqueles que ganhavam seu próprio dinheiro para comprar roupas, acrescentavam à vestimenta um paletó e camisa franzida. Mesmo sendo proibidos de usar lenço no pescoço, por ser sinal de fidalguia, é possível encontrarmos nas pinturas de Debret vários escravos utilizando o adereço. E por mais que vestissem camisas franzidas, rendas finas, coletes e calças compridas, dificilmente usavam meias ou sapatos. E ainda, "qualquer que fosse sua ocupação, a maioria dos escravos usava algum tipo de chapéu, que era um dos símbolos mais importantes de status na cidade" (KARASCH, 2000, p.303).

A imagem abaixo oferece uma possibilidade de leitura que estreita as origens do malandro carioca com a identidade social de escravos do século XIX.



Figura 8 - Senhora e escravos no século XIX – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://deepbrazil.com/2011/12/29/the-best-of-deep-brazil-in-2011/>>. Acesso em: 23 mar. 2013

Estou pensando sobre a diferença entre as posturas dos dois escravos da foto diante de sua senhora. O escravo da esquerda em uma posição servil, com a cabeça ligeiramente curvada, o braço esquerdo em prontidão, o direito segurando o chapéu como sinal de respeito, com o rosto voltado para a sua dona. O escravo da direita, recostado, com as pernas cruzadas, em posição de descanso, mão esquerda na cintura, mão direita apoiada; cabeça erguida, seus olhos encaram o fotógrafo. O chapéu na cabeça, símbolo de dignidade e fidalguia.

Essa é uma das narrativas possíveis, despertada pela imagem, sobre o comportamento dos escravos no século XIX. O primeiro escravo, tendendo à resignação, mostra com seu corpo uma postura conformada com a sua condição. O segundo escravo, tendendo à resistência, mostra com seu corpo uma postura ativa. Destacarei o segundo escravo da imagem, para arriscar uma comparação.



Figura 9 - Recorte da figura Senhora e escravos no século XIX – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://deepbrazil.com/2011/12/29/the-best-of-deep-brazil-in-2011/>>. Acesso em: 23 mar. 2013



Figura 10 - Zé Pelintra, entidade religiosa, símbolo do malandro carioca – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://www.myspace.com/zepelintra/photos/16235848>>. Acesso em: 24 mar. 2013

Os sapatos – ou chinelos, também citados como elementos definidores do malandro, eram objeto de desejo dos escravos recém-libertos no século XIX. Consta em relatos que, no dia posterior ao decreto de Libertação, os escravos dirigiram-se às lojas de calçados para gastar suas pequenas economias. Como a escravidão lhes privava do direito de utilizar sapatos, o primeiro gesto de liberdade era "aprisionar os pés", em uma tentativa de se equiparar aos seus antigos senhores.

Muitas vezes, para os homens negros, o sentido da liberdade inscrevia-se em direções dissonantes de um eventual sentido imaginado pelos antigos senhores e por aqueles que pretendiam, na derrocada do escravismo, a solidificação de determinados padrões de vida e de trabalho. Para eles, a condição de homem livre seria concretizada, de imediato, na realização de desejos e na posse de objetos que lhes haviam sido proibidos quando eram escravos (WISSENBACH, 2008, p.53).

Durante a escravidão, os negros procuravam portar símbolos da liberdade, como sapatos, para esconder sua condição real. Há registros de frequentes roubos de chapéu, um signo da capoeira, assim como as navalhas e facas.

Nessa retomada do percurso das relações entre escravidão, capoeira e samba, vale lembrar de um malandro que viveu a Lapa das primeiras décadas do século XX.

Esse mulato forte é do Salgueiro
 Passear no tintureiro era o seu esporte
 Já nasceu com sorte e desde pirralho
 Vive à custa do baralho
 Nunca viu trabalho
 E quando tira um samba é novidade
 Quer no morro ou na cidade
 Ele sempre foi o bamba
 As morenas do lugar vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer se apaixonar por
 mulher

O mulato é de fato
 E sabe fazer frente a qualquer valente
 Mas não quer saber de fita nem com mulher
 bonita¹⁰³

(Noel Rosa/*Mulato Bamba*)

João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, talvez seja o maior exemplo histórico do vínculo entre a capoeira escrava e a

¹⁰³ Samba composto por Noel para Madame Satã, malandro, mulato, valente e homossexual, que reinou na Lapa nos anos 1920 e 1930. (Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZO5uaEo1dVI>> Acesso em: 26 mar. 2013).

malandragem urbana. O malandro, valente, homossexual mais conhecido da Lapa do início do século XX. Muitas histórias reais e lendas circulam, até os nossos dias, a seu respeito.



Figura 11 - Madame Satã – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://multipapos.blogspot.com.br/2008/06/outras-fotos-de-madame-sat.html>>. Acesso em: 24 mar. 2013

Para quem não sabe, Madame Satã foi o malandro/valente/homossexual mais conhecido da antiga Lapa e até hoje correm muitas lendas a seu respeito: que era homem uns dias da semana e mulher em outros, que tinha dois metros e batia em vinte homens de uma só vez, que era toxicômano e especialista no golpe do suadouro. [...] negro de um metro e setenta e cinco, forte e parrudo, tinha os cabelos pretos, longos e lisos (DURST, 1985, p.16).

Nascido em 1900, em Glória do Goitá, interior de Pernambuco. Aos sete anos sua mãe, dona Firmina, o trocou João por uma égua. O negociante de cavalos que ficou com o menino prometeu à dona Firmina que lhe daria casa e estudo; na prática, João foi escravizado e em 1908 fugiu para o Rio de Janeiro. Em 1913 foi viver na Lapa.

O garoto João viu um Rio que se transformava. As ruelas do centro dão lugar a ruas largas e avenidas. As populações mais pobres vão sendo afastadas do centro da cidade. As favelas começam a crescer. [...] O caso entre João e a Lapa foi de amor à primeira vista. Lá ele viveu como moleque de rua, de expedientes e pequenos furtos, dormindo em cestos de feira e em um ou outro pé de escada. Às vezes era preso e apanhava da polícia (DURST, 1985, p.18).

João foi garçom durante algum tempo e acabou aprendendo a profissão de cozinheiro, vivendo dela durante algum tempo. Mas o que queria mesmo era ser artista. Trabalhando como cozinheiro, conhece uma atriz que o introduz no meio teatral.

Foi em sua juventude na Lapa que João frequentou a roda de malandragem, conhecendo, convivendo e aprendendo com tipos famosos como Saturnino, Beto-Batuqueiro, Gavião e outros. Entre eles estava o valente, malandro e cafetão Sete-Coroas. [...] Sete-Coroas foi o mestre de João na fina arte da malandragem: o jogo, a navalha, o papo, a rasteira, a valentia (DURST, 1985, p.21).

A essa altura João, já conhecido como "rei da navalha e da capoeira", adotou o nome de Madame Satã. Foi um dos primeiros transformistas a atuar no carnaval e em palcos brasileiros. Matou, foi preso e cumpriu pena algumas vezes. "Sua simples presença ou a menção de seu nome era bastante para evitar ou apartar brigas, afastar desordeiros e amedrontar adversários." (DURST, 1985, p.28). Tornou-se uma lenda da malandragem. Em 2002, virou filme sob a lente do cineasta franco-brasileiro Karin Aïnouz.

3.2 CHICO JUCA

O romance *Memórias de um sargento de milícias* (2003), publicado pela primeira vez em 1854, traz, como personagem principal, o primeiro malandro do romance brasileiro, na perspectiva de Antonio Candido (2004): o protagonista Leonardo Filho. Esse personagem será pormenorizado logo adiante, na exposição do texto *Dialética da Malandragem*, uma análise crítica do romance. Neste momento, chamarei

a atenção para um personagem secundário, o Chico-Juca, um capoeira, considerando-o mediador da cultura escrava, portador de signos da malandragem carioca.

Leonardo pai, personagem das *Memórias*, foi vendedor ambulante em Lisboa. No navio que o trazia de Portugal para cá, uma pisadela na saloia Maria das Hortaliças, revidado por ela com um beliscão, teve como consequência o nascimento de Leonardo filho. Por proteção de alguém, chegando ao Brasil, Leonardo pai virou oficial de justiça, um meirinho. Vivia a reclamar do salário, o que lhe rendeu o sugestivo apelido de Leonardo Pataca.

Traído por Maria das Hortaliças, que fugiu para Portugal na companhia de um capitão de navio, Leonardo Pataca rendeu-se aos encantos de outra mulher, a Cigana. Para assegurar a fidelidade da nova amada, já que esta "tinha pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saloia" (ALMEIDA, 2003, p.88), procurou um caboclo que tinha por ofício "dar fortuna"¹⁰⁴. De joelhos, sem roupas, coberto apenas com um manto, no ato da cerimônia que envolvia uma dança sinistra praticada ao seu redor, Leonardo Pataca foi flagrado pelo Major Vidigal. Sabe-se que esse tipo de prática era proibido naquela época.

Fosse somente as chibatadas o castigo recebido, tudo estaria bem. No entanto, o Vidigal levou Leonardo Pataca para a casa da guarda, trancafiando-o na cadeia, onde foi ficando, até ser solto por influência de um pedido feito ao rei em seu favor. Imaginando ter acabado a provação, após da soltura ainda enfrentou durante dias o torturante riso dos companheiros.

Mesmo depois de toda a aflição, quando foram se esgotando os escárnios dirigidos a ele pelos amigos, reacendeu-lhe com toda a força a paixão pela Cigana. Rejeitado, Leonardo Pataca soube de quem se tratava seu rival: um padre!

Tentou convencer a cigana a deixar o mestre-de-cerimônias falando-lhe de inferno, de castigos em outras vidas... Nada arranjou. E o desprezo da cigana lhe despertou o desejo de vingança – nessa vida mesmo. Leonardo Pataca aproximou-se, assim, de Chico-Juca com a intenção de pedir a sua ajuda para a desforra que passou a arquitetar.

¹⁰⁴ Corresponde, de certo modo, à atual prática de "fazer macumba" para obter sorte (no amor, no dinheiro etc.). Nota de Mamede Mustafa Jarouche (ALMEIDA, 2003, p.384).

Tendo levado todo o dia à espreita, o Leonardo viu entrar sorrateiramente o mestre-de-cerimônias, pela volta de ave-maria, quando ainda não tinha começado a função.

— Ah! nem esta noite quer perder?! Pois há de sair-lhe cara a funçanata...

Saiu dali e foi direito procurar o Chico-Juca, que era seu antigo conhecido; achou-o em uma taverna defronte do Bom Jesus.

Estava na porta da taverna sentado sobre um saco quando apareceu-lhe o Leonardo.

— Olá, mestre Pataca! disse ele apenas o viu, pensei que ainda estava de xilindrô tomando fortuna por causa da cigana...

— É mesmo por causa desse diabo que te venho procurar.

— Homem, cabeçada e murro velho sei eu dar, porém fortuna! nunca tive tal habilidade...

— Não se trata de fortuna, disse-lhe o Leonardo baixinho, trata-se de pancada velha... (ALMEIDA, 2003, p.152).

Candido nos diz em seu ensaio que os personagens das *Memórias* pertencem a uma classe intermediária da sociedade carioca da época, ou seja, o livro não trata de toda a sociedade. Não há, segundo ele, escravos no livro, nem tão pouco as classes dirigentes, restando um setor intermediário onde a ordem dificilmente era imposta e mantida. Uma sociedade

[...] na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 2004, p.38).

De acordo com Antonio Candido (2004, p 280), Chico Juca era um "*pardão livre*". Esse personagem, mesmo que secundário, é mediador da cultura escrava que por meio dele emerge na narrativa. Chico-Juca é apresentado pelo narrador das *Memórias* como um legítimo representante da desordem.

Ser valentão foi em algum tempo ofício no Rio de Janeiro; havia homens que viviam disso: davam pancada por dinheiro, e iam a qualquer parte armar de propósito uma desordem, contanto que se lhes pagasse, fosse qual fosse o resultado.

O Chico-Juca era um pardo, alto, corpulento, de olhos avermelhados, longa barba, cabelo cortado rente; trajava sempre jaqueta branca, calça muito larga nas pernas, chinelas pretas e um chapelinho branco muito à banda; ordinariamente era afável, gracejador, cheio de ditérios e chalaças; porém nas ocasiões de *sarilho*¹⁰⁵, como ele chamava, era quase feroz. Como outros têm o vício da embriaguez, outros o do jogo, outros o do deboche, ele tinha o vício da valentia; mesmo quando ninguém lhe pagava, bastava que lhe desse na cabeça, armava brigas, e só depois que dava pancadas de faltar é que ficava satisfeito; com isso muito lucrava: não havia taverneiro que lhe não fiasse e não o tratasse muito bem (ALMEIDA, 2003, p.152).

A descrição de Chico-Juca possui intersecções com as características dispostas em inúmeros enunciados que se referem aos escravos forros do Rio de Janeiro. Essa descrição do personagem remete à imagem que fazemos do malandro carioca. Transcreverei, no quadro abaixo, os elementos que Manuel Antônio de Almeida utilizou para descrever Chico Juca. Na coluna ao lado estão dispostas citações de vários autores, imbuídos da intenção de descrever o malandro carioca.

¹⁰⁵ Confusão, briga. [Tratava-se de expressão de uso popular] Nota de Mamede Mustafa Jarouche (ALMEIDA, 2003, p.393).

CHICO JUCA	DESCRIÇÕES DO MALANDRO CARIOCA
Pardo	"Mulato, andar estilo meio-de-banda [...]. Profissão: malandro." (ROCHA, 2004, p.11).
Alto e corpulento	"[...] como malandro autêntico que era até a raiz do cabelo [...] quase dois metros de altura, forte como um touro, [...]" (AGUIAR <i>apud</i> MATTOS, 1982, p.16).
Chapéu à banda	"O chapéu mal o resguarda do sereno, caindo-lhe sobre uma das orelhas, e deixando descoberta a outra. [...]" (FRANÇA JUNIOR <i>apud</i> TINHORÃO, 1986, p.24).
Chinelas, jaqueta branca, calça larga,	"[...] assenta os pés em vetustas chinelas de couro, que já foram outrora botinas" (FRANÇA JUNIOR <i>apud</i> TINHORÃO, 1986, p.24). "Chapéu de panamá, camisa de seda, calças almofadinhas e chinelo cara-de-gato." (DURST, 1985, p.7). O terno de linho branco S-120, a camisa de seda, [...] fazem do malandro um personagem inigualável no imaginário popular carioca, e quem sabe, brasileiro (ROCHA, 2006a, p.109).
Valente, quase feroz	Personagem-tipo carioca das classes sociais menos favorecidas, no século XIX ligado à capoeiragem e à valentice [...] (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1220).

É curioso o fato de que alguns adereços que caracterizam o malandro carioca, conforme os autores citados se assemelhem aos usados pelos escravos que conquistavam certa posição favorável na sociedade do século XIX: o lenço e o chapéu eram signos de status conquistado somente por alguns, geralmente os forros.

— Ui! temos dança?... vai-te embora... tu não és capaz de armar um sarilho... sempre foste um podre!...
— Bem sei, eu não sou capaz... mas tu... tu que és mestre disto... (ALMEIDA, 2003, p.153).

A dança mencionada na fala de Chico-Juca se refere, provavelmente, à capoeira. "Apesar da perseguição da polícia, os escravos cariocas realizavam muitas danças na cidade. Três das mais significativas eram o lundu, o batuque e a capoeira." (KARASCH, 2000, p.329).

Antonio Candido lembra que a capoeira surge, no capítulo quinze, como um assunto documentário integrado à estrutura do romance, o que nos leva a sentir a realidade. O documento "é parte constitutiva da ação, de maneira que nunca parece que o autor esteja informando ou

desviando nossa atenção para um traço da sociedade" (CANDIDO, 2004, p.29).

A capoeira pode ser considerada uma manifestação lúdica, artística, e também forma de resistência agressiva. No início do século XIX, foi uma arma que os escravos utilizaram para confrontar o agressor escravista. Nessa época a capoeira ocupou um lugar de destaque na resistência ao trabalho forçado, sendo um dos principais motivos de detenção de escravos.

Consta em estudo de Soares que a ação das maltas, na década de 1810, aumentou a conduta repressiva da polícia de D. João VI, o que culminou na criminalização da capoeira no Código Penal de 1890 (SOARES, 2001, p.139).

"Este homem [o Chico-Juca] era o desespero do Vidigal; tinha-lhe já pregado umas poucas, porém ainda não tinha sido possível agarrá-lo. Os granadeiros conheciam-no às léguas, porém nunca conseguiram pôr-lhe as mãos." (ALMEIDA, 2003, p.152).

Na época em que se passam as *Memórias*, a Polícia Militar surgiu no Rio de Janeiro – quase como sucessora da Guarda Real de D. João VI. Todas as forças policiais eram submetidas ao Chefe de Polícia até meados do século XX. O major Vidigal, personagem verídico das *Memórias*, que viveu no Rio daquela época, era representante de uma ordem que com muitas dificuldades ia sendo imposta. Temido na realidade e na ficção.

— Eu... então por que diabo e onde queres tu que eu arme esse sarilho?...

— Não te hás de arrepender, disse o Leonardo batendo significativamente com os dedos no bolso do colete.

O Chico-Juca entendeu o verso; carregou o chapéu um pouco mais para o lado, e pôs-se a escutá-lo com curiosidade. O Leonardo disse então o que queria: tratava-se nada menos do que de ir o Chico-Juca nessa mesma noite, fosse como fosse, à função da cigana, e de armar ali por alta noite uma grande desordem: preveniu-o logo que o Vidigal havia de estar por perto; e assim, apenas estivesse armada a história, era pôr-se ao fresco. A causa de tudo isto o Leonardo não lhe quis explicar, e também ele não teve grande curiosidade de saber: tratava-se de uma desordem; fosse qual fosse o motivo, estava sempre pronto. Assim,

depois de se regatear um pouco o preço, chegaram os dois a um acordo, e ficou tudo tratado (ALMEIDA, 2003, p.153).

O ato de colocar o chapéu de lado é significativo e reforça a minha hipótese: Chico-Juca é, dentro das Memórias, um mulato repleto de signos antecedentes à personalização do malandro carioca, esse personagem hoje mitológico e outrora real, surgido no fim do século XIX, na vida e na arte. A valentia, que caracteriza este malandro, em particular, faz parte do comportamento dos negros que resistiam à violência inerente à ordem escravocrata.

Deixando o Chico-Juca, o Leonardo foi procurar o Vidigal, e deu-lhe parte do que naquela noite havia em casa da cigana, e afiançou-lhe que a coisa acabava por força em desordem. Portanto cumpria que o Sr. major por lá aparecesse para o que desse e viesse.

— Está bem, disse-lhe o Vidigal; você quer tirar sua desforra; é justo. Lá hei de ir, e não precisava a sua advertência, pois já sabia que havia hoje por lá anos, e tinha tenção de aparecer (ALMEIDA, 2003, p.153).

Entre os vários outros motivos para a prisão dos escravos estavam as ameaças aos policiais. "Atirar pedras, fazer desordens, dar cabeçadas, puxar navalha eram alguns dos outros motivos para prisão." (SOARES, 2001, p.88). Até garrafas e compassos, isto é, quaisquer instrumentos cortantes, viravam armas nas mãos dos escravos. Isso demonstra que estavam dispostos, a todo momento, a resistir ao arbítrio dos agentes da Polícia no Rio dos primeiros anos do séc. XIX.

Próximo da virada de século, as duas maltas de capoeira no Rio de Janeiro, os Nagoas e os Guaiamus, eram praticamente organizações para-militares do submundo urbano, com sistema de recrutamento, hierarquia, regras.

O Leonardo retirou-se contente vendo que seu plano saía às mil maravilhas, e dispôs-se a gozar do resultado, pondo-se à espreita de lugar conveniente. Começou a brincadeira. Já se tinha cantado meia dúzia de modinhas e dançado por algum tempo a tirana, quando o Chico-Juca apareceu, e por intermédio de um conhecido (ele os tinha em toda

parte) foi introduzido na sala, e começou a observar o que se passava. Havia na sala um quarto cuja porta estava fechada: de vez em quando a cigana lá entrava, demorava-se um pouco e saía; daí a pouco tornava a entrar levando consigo alguma das camaradas mais do peito, e tornava a sair; passado pouco tempo, entrava ainda levando outra amiga. Alguns faziam reparo nisso, outros porém não tinham desconfiança alguma. Ia a festa continuando, e lá pela meia-noite, quando começava a aferventar, foi de repente interrompida (ALMEIDA, 2003, p.154).

Leonardo Pataca se encontra, nesse momento da história, no meio de dois extremos da ordem e da desordem. De um lado está Vidigal, em seu papel de guardião da ordem. Do outro, Chico-Juca, representante do mundo da desordem. Leonardo Pataca negocia com um e com o outro para que seu plano de vingança se concretize: Leonardo é um malandro negociador.

Perceba-se que toda a confusão do capítulo gira em torno de duas mulheres. Primeiro a armação do sarilho na festa da cigana, de quem Leonardo Pataca queria se vingar; depois, a provocação de Chico-Juca ao violeiro, quando lançou graças à moça que sabia ser "coisa do rapaz". É Walnice Nogueira Galvão quem afirma que Leonardo é possuidor do mesmo ponto fraco presente em outros personagens como o Vidigal, o Leonardo pai e o padre: a carne fraca, ou o "agulhão da carne", expressão usada para descrever essa característica recorrente nos personagens do romance, atribuída por Manuel Antônio à herança portuguesa.

A constatação desse traço brasileiro e de sua ascendência lusitana será uma nota constante em nossa literatura, e não só na literatura de ficção. Estará presente no romance e na poesia – séria ou satírica – dos séculos XIX e XX e nos ensaios que visam uma interpretação global do Brasil num nível psico-sociológico e histórico cultural (GALVÃO, 1976, p.29).

O "agulhão da carne", citado por Walnice, mostra uma característica herdada dos portugueses. Já a "cabeçada", segundo estudo do historiador Carlos Eugênio Líbano Soares, é um golpe clássico da capoeira escrava do Rio de Janeiro.

Mal tinha pronunciado estas palavras quando o Chico-Juca, arrancando-lhe a viola da mão, bateu-lhe com ela em cheio sobre a cabeça; o rapaz reagiu, e começou a confusão.

O Chico-Juca foi acometido por um pouco; porém ligeiro e destemido, distribuía a cada qual o seu quinhão de cabeçadas e pontapés: algumas mulheres meteram-se na briga, e davam e levavam como qualquer; outras porém desfaziam-se em algazarra. De repente o Chico-Juca embarafustou pela porta fora, e desapareceu.

Era tempo, porque não se tinha passado muito tempo quando assomou na porta, que ele deixara aberta, a figura tranqüila do Vidigal, rodeada por uma porção de granadeiros. O Chico-Juca tinha-lhes escapado, apesar de o terem visto quando saía, porque o major, sendo nessa ocasião poucos os soldados, não quis mandar segui-lo com medo que lhe faltasse gente, pois via que dentro da casa o negócio estava feio. Entrou, pois, deixando-o passar (ALMEIDA, 2003, p.154-155).

É provável que essas tantas características justifique o fato de Chico-Juca ser apontado por João Carlos Rodrigues, em seu estudo sobre o negro brasileiro no cinema, como um dos primeiros mestiços de nossa literatura (RODRIGUES, 2001, p.67). O personagem também é considerado "o primeiro esboço de uma imagem literária do capoeira" (SOARES, 2001, p.35).

3.3 MALANDRAGEM E IDENTIDADE NACIONAL

O conceito de malandragem começa a ser pensado no contexto de reflexões sobre a identidade nacional, a partir da década de 1930. Retomemos essa história.

A preocupação da intelectualidade local com a questão da identidade, que com o passar do tempo tornou-se uma obsessão, inaugurou-se no momento da emancipação política de 1822, quando havia a necessidade de formalizar a separação do país da metrópole portuguesa. Foram tomadas, então, algumas medidas estratégicas urgentes, como, por exemplo, fundar faculdades de medicina, visando à melhoria da saúde da população que vivia em precárias condições de higiene. Para além

desse desafio, era também premente a criação de uma inteligência local. Nesse sentido, em 1826 foram fundadas as primeiras faculdades de direito e em 1839 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que promoveu em 1844 seu primeiro concurso com o sugestivo título "Como escrever a história do Brasil". "[...] após equipar o país de médicos e advogados, era preciso modelar uma história para a nação, já que, como se comentava abertamente nas páginas da revista do instituto, *não há país sem história*" (SCHWARCZ, 1995, p.52).

O alemão Karl von Martius, vencedor do concurso, apontou como a principal característica positiva da nossa história a miscigenação, defendendo o ponto de vista no qual deveria ser prioridade mostrar que no desenvolvimento do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas. Inaugurou, assim, o conhecido "mito das três raças"¹⁰⁶. A partir de Von Martius, a ideia de que o Brasil era um laboratório racial singular constou em diversas teorias que valoravam a miscigenação de uma forma predominantemente negativa. A mestiçagem surgia nesse contexto, portanto, como uma grande incógnita, uma ambiguidade instaurada bem no meio do mito otimista das três raças.

Essa era também a interpretação do Instituto Arqueológico de Pernambuco, fundado em 1862. Nesse caso, ao buscar constituir uma "nacionalidade pernambucana", esse centro elegeu o combate à invasão holandesa como um marco na fundação da nação. Não é por mera coincidência que os três grandes heróis locais eram sucessivamente um índio (Camarão), um negro (Henrique Dias) e um branco (Vieira). Adeptos da tese monogenista - que previa a existência de uma origem única para as diferentes raças -, esses primeiros cultores da mistura racial observaram uma relação quase milagrosa entre nação e miscigenação, uma espécie de predestinação de um povo (SCHWARCZ, 1995, p.53).

A questão racial ainda continuou sendo, durante um bom tempo, o argumento fundamental na definição da identidade nacional; a partir do final dos anos 1920, no entanto, esse argumento passou a ser

¹⁰⁶ Aprofundado posteriormente pelo antropólogo Roberto DaMatta (1981).

questionado e começaram ocorrer explicações baseadas em fatores sociais, econômicos e culturais. Com base nesta mudança de referência, políticas culturais foram engendradas com o intuito de viabilizar a identidade brasileira.

Esse contexto histórico contribuiu para o surgimento de uma obra com o teor de *Casa-grande & senzala* (2001), que teve sua primeira edição em 1933.

Retomando a temática das "três raças", Gilberto Freyre oferecia uma espécie de nova racionalidade para a sociedade multirracial brasileira. Tendo como base teórica o culturalismo norte-americano – sem abandonar totalmente os pressupostos raciais dos mestres brasileiros – a obra de Freyre celebrará a singularidade da mestiçagem, invertendo os termos da equação e positivando o modelo (SCHWARCZ, 1995, p.54).

Embora Freyre tenha sofrido inúmeras críticas, sobretudo no que se refere à sua posição sobre as relações entre brancos e negros no Brasil como uma democracia racial, *Casa-grande & senzala* permanece até hoje como uma obra instigante, seja pela linguagem inovadora, quase literária, que o autor utiliza na escrita do livro, seja pela positivação da mestiçagem, assumida na contramão das tendências da época, ou ainda pelo caráter ideológico de suas afirmações, que ainda suscita debates travados por uma legião de intelectuais, tantos anos depois da publicação do livro.

Após *Casa Grande & Senzala*, a busca pela identidade nacional continuou motivando reflexões de fôlego que repercutem até hoje. A obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicada em 1936, é ainda uma das principais referências historiográficas sobre a questão. O *homem cordial* – o homem do coração em oposição ao homem da razão – é uma categoria desenvolvida na perspectiva tipológica adotada por Sérgio Buarque de Holanda para explicar o Brasil. O termo foi emprestado do poeta e diplomata Ribeiro Couto e está relacionado à sociabilidade do homem brasileiro, pautada pelo favor, pelas relações pessoais vantajosas, pela confusão entre o público e o privado, pelo jeitinho. A formação da cultura do *homem cordial* foi remetida, em *Raízes do Brasil*, a nossa herança ibérica (BERND, 2007, p.319).

As explicações de ordem cultural que passaram a ser predominantes deram, assim, uma nova conotação à questão da mestiçagem no Brasil. No primeiro governo de Getúlio Vargas, intelectuais do Estado Novo

criaram projetos que assimilaram o mestiço e sua cultura como símbolos nacionais. Após décadas e décadas de repressão policial, a capoeira foi oficializada como modalidade esportiva nacional em 1937; a feijoada foi convertida em prato típico brasileiro¹⁰⁷; o samba passou a ser o ritmo que representava o país, aqui e lá fora. Absorver a cultura mestiça, no entanto, não significava absorver, entre outros traços dessa cultura, a malandragem, uma pedra no sapato do governo trabalhista de Vargas.

Levando em conta o potencial disciplinador da música, políticos do Estado Novo a incorporaram aos seus projetos culturais. Exemplo dessa assimilação foi o investimento no programa de Canto Orfeônico, liderado pelo músico Heitor Villa-Lobos. Embora merecedor de louvores do ponto de vista pedagógico-musical, tratava-se de um projeto educacional de inspiração nazista, fundamentado pelo trinômio arte-civismo-disciplina. O programa, pautado principalmente por temas folclóricos, hinos ufanistas e canções que exaltavam o trabalho, logicamente não absorveu o samba urbano produzido nos redutos da malandragem, ao que José Miguel Wisnik comenta:

A oposição é clara entre Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas.

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (WISNIK, 1982, p.133).

¹⁰⁷ Baseado em dados levantados por Luís da Câmara Cascudo em seu livro História da alimentação no Brasil, Rodrigo Elias, em artigo da Revista Nossa História n.º 4, afirma que a origem da feijoada não está nas senzalas, e sim na prática europeia de misturar vários ingredientes no preparo de um bom prato. A feijoada, esta combinação de carnes, legumes e hortaliças, só ocorrerá no século XIX. Enquanto o alimento básico nas senzalas era uma mistura de feijão com farinha, as partes salgadas do porco, como orelha, pés e rabo, eram apreciados na Europa. Neste trabalho, no entanto, o que nos interessa não é a questão da veracidade ou não da feijoada ser um prato criado pelos escravos, mas o mito que se criou em torno dele e a sua utilização como signo da nacionalidade brasileira.

Além de não assimilar a produção cultural dos negros da cidade em projetos pedagógicos, o Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão oficial do governo de Getúlio, reprimia as letras de samba que abordavam a cultura malandragem, forçando muitas vezes o compositor a alterá-las em favor da ideologia trabalhista.

Órgão importante da ditadura estadonovense, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) não só controlava a imprensa e as diversões como também procurava interferir na criatividade dos artistas, através de "conselhos" e "sugestões". Assim, no início dos anos quarenta, achando que havia muito samba fazendo a apologia da malandragem, o DIP "aconselhou" os compositores a adotarem temas de exaltação ao trabalho e condenação à boemia. A aceitação do conselho determinou o surgimento de uma série de sambas descrevendo personagens bem-comportados, alguns até ex-malandros convertidos em ordeiros operários [...] (SEVERIANO, 2002, p.196).

Ou seja, à política de Getúlio Vargas interessava o mestiço como símbolo, desde que apartado da cultura malandragem. Assim, o chamado "samba da legitimidade"¹⁰⁸, foi produto da política getulista; o samba *Bonde de São Januário*, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, lançado em 1941, é um paradigma deste tipo de samba, em que o texto formalizava a valorização do trabalho e a repressão à cultura malandragem.

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário:
 Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês:

¹⁰⁸ O termo é citado por José Miguel Wisnik que em seu ensaio *Getúlio da Paixão Cearense - Villa-Lobos e o Estado Novo* (1982), fala sobre o samba que sofre com a repressão do governo getulista e exalta as virtudes do trabalho, em oposição ao samba que exalta a malandragem.

Sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 É, digo bem¹⁰⁹

(Ataulfo Alves & Wilson Batista/*O Bonde de São Januário*)

Alguns autores, como Sérgio Cabral (1975, p.40), contam que o samba de Ataulfo Alves & Wilson Batista teve, inclusive, um trecho diferente em versão inicial, reprimida pelo DIP, na qual a letra dizia:

O bonde São Januário
 Leva mais um sócio-otário
 Só eu não vou trabalhar

Jairo Severiano (2002), todavia, não confirma em seus escritos a existência dessa primeira versão do samba.

Assim, simultaneamente ao processo de absorção do mestiço e de sua cultura como símbolos de identidade nacional, ocorre a rejeição do malandro e seu apartamento da mestiçagem. Essa contradição culmina com a conversão em ícone nacional do personagem Zé Carioca, traçado por Walt Disney, sob encomenda do governo norte-americano, para as ações da política da boa vizinhança. Um capítulo à parte.

A criação tinha como intuito, inicialmente, seduzir o presidente Vargas e, para tanto, a primeira cópia do filme de estreia do papagaio malandro, intitulado *Alô, amigos*¹¹⁰, foi apresentada a ele e à sua família em 1942, fazendo grande sucesso, cumprindo com êxito a primeira etapa da estratégia. De fato, se a animação é adorável ainda hoje, quanto mais aos olhos da época. O sucesso, avalizado por Vargas, se estendeu por toda a cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, pelo Brasil. Em *Alô, amigos*, uma equipe da Disney percorre a América do Sul em busca de novos personagens.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pDA2VXwe5Fo>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

¹¹⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tduIrd9Qd2k>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

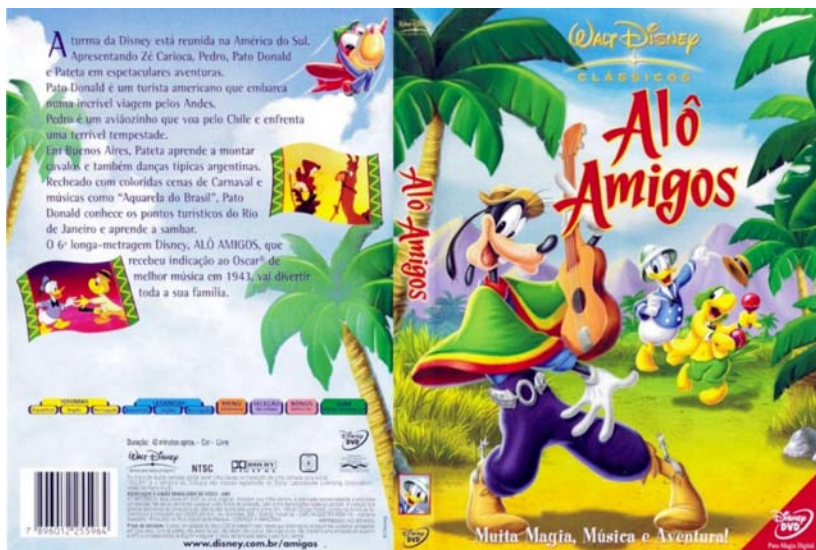


Figura 12 - Capa da última versão de Alô, amigos lançada no Brasil em DVD

Fonte: Disponível em: <<http://capasanimacao.blogspot.com.br/2011/08/alo-amigos.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013

Somente no último dos quatro episódios do filme a equipe do filme aterrissa no Rio de Janeiro, após sobrevoar um mapa onde os estados de Santa Catarina e do Paraná inexistem.

Nos filmes de Disney, mulheres não aparecem e quando aparecem são assexuadas [...]. As poucas que aparecem nos três primeiros capítulos de *Alô, amigos*, não apresentam características próprias do sexo. Não há diferenças entre elas e as lhamas. As coisas mudam no último episódio do filme. Os funcionários da Disney descem no aeroporto Santos Dumont. Passeiam pelas calçadas de mosaicos de Copacabana e assistem ao Carnaval. Todo mundo cantando. A sensualidade aflorando, principalmente nas mulheres. O Carnaval não permite a Disney dissimular os sexos (TOTA, 2000, p.136).

Como um dos símbolos da sensualidade brasileira, o samba é apresentado ao espectador com o comentário do narrador "o samba nos fascinou, com seu ritmo admirável", enquanto ao fundo ouve-se uma versão de *Escravos de Jó*, uma cantiga de roda em ritmo de marcha.

A canção segue e a cena mostra, então, os americanos da equipe aprendendo a tocar instrumentos de samba, sobre a marcha. O narrador comenta "os instrumentos eram por nós desconhecidos, e nós começamos a tocá-los bastante mal". E prossegue: "Nós tínhamos decidido dançar os passos do samba, mesmo que para isso tivéssemos que quebrar a espinha". Uma professora – branca – ensina "samba" ao grupo ao som de *Escravos de Jó*.

O filme segue para a próxima cena, ainda com a mesma canção folclórica ao fundo que, desta vez, serve para apresentar o carnaval brasileiro. O narrador comenta: "o ritmo era mesmo fascinante, esse ritmo que domina o carnaval". Repeti a cena diversas vezes com a intenção de encontrar pelo menos um negro no carnaval mostrado pela Disney; mas não encontrei.

As próximas cenas reservam uma animação do samba *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso. Desta vez o músico brasileiro Aloysio Oliveira é responsável pela interpretação, o que garante a presença de sutilezas na execução da canção, utilizando um arranjo bastante parecido com o da primeira gravação, interpretada por Francisco Alves, com arranjo de Radamés Gnattali. O próximo tema tocado enquanto Zé Carioca apresenta o samba ao Pato Donald é Tico-tico no fubá, de Zequinha de Abreu, um choro.

Ao término da canção, Zé Carioca conduz o Pato Donald até uma cachaçaria, onde, após tomar uma dose inteira em um só gole, Donald fica embebedado e começa a soluçar marcando um pulso, semínimas em sequência em um compasso binário. Zé Carioca alerta o novo amigo: "Donald, agora você sentiu o verdadeiro gosto do samba", batucando em uma caixinha de fósforos, objeto absorvido do cotidiano e utilizado como instrumento musical pelo malandro carioca.¹¹¹

¹¹¹ Cyro Monteiro, um dos malandros cujas vozes serão analisadas no próximo capítulo, era um exímio tocador de caixinha de fósforo.



Figura 13 - Cena da animação Alô, amigos: Zé Carioca tocando caixinha de fósforos

Fonte: Disponível em: <<http://conhecendoospersonagens.blogspot.com.br/2012/09/alo-amigos.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013

Um pincel utiliza o que restou da cachaça para pintar instrumentos de samba; da cena, surge a sombra de uma baiana com quem a sombra de Donald dança. A última palavra exclamada pelo pato é "samba!", antes da panorâmica sobre o Rio de Janeiro que encerra a animação. Ou seja, a ideia presente na animação é que o motor do samba é a cachaça, toda e qualquer ideia de trabalho criativo em torno do gênero é completamente ignorado no roteiro.

É curioso que Zé Carioca, um papagaio simpático e polido, talvez por ser uma versão zoomórfica, caricata e, sobretudo, branca da malandragem brasileira, tenha ficado fora da mira da política de repressão à cultura malandra da cidade do Rio de Janeiro. Corroborando com a repressão aos sambas malandros, essa animação participou da série de artifícios que inauguraram uma nova fase na história da cultura brasileira e do samba: o samba positivo, "no qual os personagens reais do jogo social davam lugar a entidades ancestrais e telúricas, sugerindo uma identidade abstrata de nação. O malandro cedia lugar ao *mulato inzoneiro* e a cabrocha transformava-se em *morena sestrosa*" (NAPOLITANO, 2007, p.26-27).

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Ah, abre a cortina do passado
Tira a Mãe Preta, do serrado
Bota o Rei Congo, no congado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Deixa, cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda canção do meu amor
Quero ver a Sa Dona, caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Brasil
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Oh, esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Ah, ouve essas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar

Ah, este Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil, brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil, Brasil
 Pra mim, pra mim¹¹²

(Ary Barroso/Ary Barroso)

O samba interpretado por Francisco Alves é um paradigma desse momento histórico em que o samba adquire roupagem capaz de torná-lo, mais facilmente, produto de exportação a ser compreendido, sobretudo, nos Estados Unidos e na Europa. Essa primeira empreita em *Aquarela do Brasil*, contou com a qualidade do arranjo de Radamés Gnattali, que teve o mérito de conceber uma orquestração imponente atenta às especificidades da linguagem sambística.

Os anos que se seguiram à era Vargas inauguraram uma nova fase na abordagem do malandro por intelectuais brasileiros. O tema foi se tornando cada vez mais significativo para pensadores e artistas brasileiros, que enxergaram seu caráter transgressor, abordando-o ostensivamente a partir da década de 1960: em 1961, a peça de Nelson Rodrigues *Boca de Ouro*, foi encenada no Rio de Janeiro. 1963 é o ano de publicação da primeira edição da coletânea de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antonio, uma história de três malandros jogadores de sinuca percorrendo a cidade de São Paulo durante uma madrugada. Em 1966 estreia o musical *Vidigal*, de Millôr Fernandes, uma adaptação teatral do romance *Memórias de um sargento de milícias*. E 1969 é o ano da estreia da adaptação de *Macunaíma* para as telas. Depois de passar décadas entre a prisão e o ostracismo, o malandro capoeira Madame Satã retorna à cena concedendo uma entrevista ao jornal *O Pasquim*. A entrevista contribuiu para revigorar o interesse pelo mito do malandro carioca, resgatando um tanto de realidade e um tanto de ficção, difusamente retidos nas recordações do controverso malandro, sobre e violento submundo carioca do início do século XX.

É Gilmar Rocha quem denomina o grande fluxo de produções teóricas surgidas a partir dos anos 1960, que assimilaram a positivação da cultura da malandragem, como "sociologia da malandragem".

¹¹² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

O culto à malandragem coincide com o momento político e cultural da censura e ditadura militar no Brasil. Com efeito, as representações da malandragem passam a ter mais explicitamente uma significação política entre setores intelectualizados das camadas médias, mais ou menos comprometidas com a esquerda, como forma de reação ao fechamento da vida política e cultural da sociedade brasileira. Vinculada ao folclore da sabedoria popular, a malandragem aparece como uma possibilidade de ludibriar o cerco ditatorial da censura ao se dizer o proibido através do consentido. [...] Minha hipótese é que a sociologia da malandragem produzida nos anos 70, desempenha um papel canônico na compreensão desse fenômeno social, pois as interpretações "clássicas" de Antonio Candido, na literatura, de Gilberto Vasconcelos e Cláudia Matos, na música, e de Roberto da Matta, no folclore, podem ser vista como uma espécie de "fundadores de discursividade" que, no conjunto, somam para a formação de uma estrutura narrativa sobre a qual se apoia o sentido da cultura da malandragem (ROCHA, 2006b, p.110).

Um dos mais emblemáticos textos deste período, em que o autor Antonio Candido trabalha com o modelo da redução estrutural dos dados externos é o ensaio crítico *Dialética da Malandragem – Caracterização das Memórias de um sargento de milícias*, publicado a primeira vez por Candido no início da década de 1970. Se o tratamento da malandragem e do malandro como conteúdo literário costumava ser recorrente na produção ficcional e crítica no Brasil¹¹³, a malandragem como dinâmica estrutural foi assunto inaugurado de forma exemplar por Candido no ensaio em questão. Isto explica, em parte, a permanência da *Dialética da Malandragem*, ainda hoje um referencial indispensável sobre o assunto. O texto é uma interpretação inédita das *Memórias de um sargento de milícias* que alterou definitivamente as leituras posteriores do romance, provocando inúmeros desdobramentos.

¹¹³ É bastante longa a lista de escritos teóricos que se voltam para a questão da malandragem como conteúdo real e ficcional, bem como de obras ficcionais cujo herói é o malandro, em suas mais variadas vertentes. Em *A saga do anti-herói* (GONZÁLEZ, 1994) o autor faz um bom levantamento, mas diverge de Candido no que se refere à nomenclatura, preferindo utilizar o termo neo-picaresca para definir o gênero em questão.

Ainda que Dialética da Malandragem seja um ensaio clássico e bastante conhecido, penso ser pertinente nesse momento retomar o seu conteúdo.

Em *Dialética da malandragem*, Candido resgata o percurso da crítica sobre as *Memórias*, iniciando pela posição formulada por José Veríssimo. Esse autor define-as como romance realista. Na linha traçada por Candido, segue-se a teoria da filiação à picaresca, postulada pelo crítico Josué Montello¹¹⁴. Candido, no entanto, refuta tais argumentações¹¹⁵, dadas as características diferenciadas das *Memórias*¹¹⁶. Segundo sua perspectiva, Leonardo, o herói de *Memórias de um Sargento de Milícias* foi o primeiro grande malandro a entrar na novelística brasileira (CANDIDO, 2004, p.22). Em oposição, também, a Darcy Damasceno, outro crítico mencionado no ensaio, Candido afirma que na história do "filho de uma pisadela e de um beliscão" existem mais diferenças do que semelhanças entre o herói e o pícaro espanhol; para ele as *Memórias* inauguraram o gênero *romance malandro*.

¹¹⁴ Sabe-se que Mário de Andrade, em 1941, também defendeu a tese de que o substrato dos temas abordados no romance intercalavam realidade, costumes e folclore, ou seja, vida e cognição. E o remete à picaresca espanhola: "Muito moço, então com 22 anos apenas, Manuel Antônio de Almeida transferia a sua vida de aventureiro muito disponível, tanto de espírito como de existência, numa crônica semi-histórica de aventuras, em que relatava os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo pícaro." (ANDRADE, 2002, p.145).

¹¹⁵ Candido teve como uma das principais referências para suas argumentações o ensaio *No tempo do rei*, escrito por Walnice Nogueira Galvão em 1962. Nesse ensaio, a autora já apontava para as distinções fundamentais entre as *Memórias de um sargento de milícias* e a novela picaresca: "Nesta última, o fulcro central é constituído pelo herói; ele está sempre presente, dele decorre o restante; nem teria sentido um episódio em que não aparecesse. A ambientação, a época, é também muito importante, mas apenas como pano de fundo contra o qual se delinea a figura do pícaro. No *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, o herói atravessa os meios mais diversos: o clero, as baixas camadas populares, a justiça, a pequena burguesia, etc.; mas ele é sempre o esteio do enredo. Tal não se dá com Leonardo, que dos 48 capítulos do livro aparece em apenas 30. Evidentemente, dos 18 restantes muitos são reflexos de suas ações. Mas outros não, como o capítulo *arranje-me do compadre* e o parto de Chiquinha, que são inteiramente acessórios." (GALVÃO, 1976, p.28). Há ainda outros motivos levantados por Walnice Nogueira para refutar a tese que remete o personagem Leonardo à picaresca espanhola. Um desses motivos é que o romance de Manuel Antônio de Almeida possui uma estrutura bem mais complexa, que não possui seu fio condutor concentrado exclusivamente no herói.

¹¹⁶ A narrativa se dá na terceira pessoa enquanto na picaresca o herói conta, ele mesmo, suas aventuras; o narrador das *Memórias* não se identifica, enquanto no romance picaresco, sabemos que quem está narrando é o herói; Leonardo não enfrenta os golpes duros da vida, já nasce malandro feito, não aprende com os acontecimentos e alguém sempre se encarrega do seu sustento, enquanto o pícaro sempre têm problemas de subsistência para resolver no decorrer da narrativa.

É importante ressaltar que, no fluxo de sua análise da obra, Candido não se deteve explicitamente aos fundamentos e princípios metodológicos que a regem. Será em um ensaio de Roberto Schwarz, intitulado *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem*, que encontraremos um esforço de explicitação dos fundamentos do ensaio de Candido. Para Schwarz, trata-se do primeiro estudo literário brasileiro propriamente dialético para interpretar a literatura local e seus resultados são notáveis.

Em *Dialética da malandragem*, Candido procura entender qual a função exercida pela realidade social, historicamente localizada, para constituir a estrutura da obra. Segundo Schwarz, para além de discutir cuidadosamente o referencial crítico sobre as *Memórias*, principalmente no que se refere à sua filiação ao romance picaresco, o autor dialoga em seu texto com pelo menos mais duas questões: o sociologismo, ou marxismo vulgar, e o estruturalismo. "É em oposição a estes que ressaltam a atualidade e a originalidade metodológicas do ensaio, que desenvolve uma noção própria do que seja forma e de sua relação com o processo social." Ainda para este autor, a crítica realizada por Candido reúne:

[...] uma análise de composição que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida à luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas *Memórias* (SCHWARZ, 1979, p.74).

Schwarz reconhece, assim, a singularidade do ensaio no que se refere à leitura de Candido das *Memórias*. Mas critica seu aspecto prospectivo:

Ela [a comicidade presente no romance] amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto (CANDIDO, 2004, p.45).

A *Dialética da Malandragem e os Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem* foram escritos durante a ditadura militar; por isso Schwarz atentou para o fato de que as perspectivas sociais projetadas no ensaio de Candido davam a ele um caráter ideológico passível do comentário impiedoso daquele contexto (SCHWARZ, 1979, p.152). Isso porque a *dialética da ordem e da desordem*, que explica uma dinâmica social cômica, popular, historicamente determinada é generalizada, na voz de Candido, para o modo de ser brasileiro. O autor dos *Pressupostos* indaga se o fluxo de ilegalidades e arbitrariedades geradas no período da ditadura militar, pelo bem da modernização, não se enquadrariam, também, na dialética da ordem e da desordem, o que indicaria que "só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem..." (SCHWARZ, 1979, p.150).

Schwarz nos ajuda, assim, a perceber que a história não é o chão prioritário do ensaio, quando nos mostra a parcela de *ethos* cultural que o fundamenta – embora essas duas dimensões, ainda segundo ele, não sejam inimigas.

Assim, a dialética da ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo que noutra momento ela é o *modo de ser* brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos ajudar (SCHWARZ, 1979, p.147).

Na simpatia de Candido pela capacidade de resistência e adaptação das classes populares brasileiras, Schwarz enxerga um viés valorativo filiado à ensaística dos anos 1930, mais especificamente presente nas obras de Sérgio Buarque de Hollanda – *Raízes do Brasil* – e Gilberto Freyre - *Casa-grande & senzala*. E ele explica em que medida se dá a dimensão ideológica do ensaio de Candido:

A transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional é a operação de base da ideologia. Com a particularidade, no caso, de que não se trata de generalizar a ideologia da classe dominante, como é hábito, mas a de uma classe oprimida. [...] Assim, a matriz de alguns dos melhores aspectos da sociedade brasileira estaria

na sociabilidade desenvolvida pelos homens pobres, à qual o futuro talvez reserve uma oportunidade. Noutras palavras, além de a identificar e valorizar, Antonio Candido a traz ao âmbito das grandes opções da história contemporânea [...]. Eis aí a posição, e porque não dizer, a originalidade ideológica deste ensaio (SCHWARZ, 1979, p.147-148).

Penso que essa dimensão ideológica do ensaio de Candido, localizada por Schwarz na generalização da dialética da ordem e da desordem para o modo de ser do brasileiro de outros tempos e localidades, influenciaram profundamente as leituras posteriores e o curso produtivo da *Dialética da malandragem*. É possível que essa seja uma das explicações para o fato de que as interpretações do ensaio oscilam, na contemporaneidade, entre a utilização indiscriminada e a rejeição. Pouco se aborda o potencial do aporte teórico oferecido pelo texto, a redução estrutural, em função do foco na sua dimensão prospectiva. Para o bem e para o mal.

Por isso é necessário reforçar que, nesse texto, Candido fala da dialética em pelo menos dois sentidos:

Do lado da reflexão crítica, o seu nervo passa pela redução estrutural de uma forma social a uma forma estética, que em função dela se mostra a um tempo intuição artística e princípio de conhecimento. Mas a lei formal do romance assim descoberta e posta em funcionamento também revela e resume uma outra dialética, que Antonio Candido chamou de dialética da ordem e da desordem. A primeira acepção descende em linha direta da tradição materialista e traz para o primeiro plano o nexo entre forma e prática. Já na segunda, que se refere igualmente a um setor significativo da sociedade brasileira [...], se exprime um vínculo diverso entre os termos da questão. Dialética designa aqui a lei desse movimento, e se quisermos saber mais dela não há outro recurso além das expressões em que o próprio Antonio Candido a evoca: alternância, gangorra, balaceio etc. Só que agora sabemos que não se trata de uma simples simetria estrutural, mas de uma mediação ancorada num dinamismo social (ARANTES, 1992, p.44).

Assim, entre as duas acepções citadas acima, a *dialética da ordem e da desordem* tem sido mais exercitada pela crítica literária, dada a sua ligação direta com a temática da malandragem que, como veremos, pautou muitas discussões sobre a identidade nacional brasileira. No entanto, o fluxo intenso de aplicações tem produzido trabalhos que não demarcam diferenças. Uma vez que, em se tratando de Candido, "há *dialética* por todos os lados, ou pelo menos uma inclinação muito marcada pela palavra" (ARANTES, 1992, p.9), há que se distinguir na leitura do texto o método dialético da *redução estrutural dos dados externos*, utilizado por Candido na análise de romances – e não somente na análise das *Memórias de um sargento de milícias*¹¹⁷ – da *dialética da malandragem*, resultante de sua reflexão sobre a relação entre a estrutura social da época e a estrutura da obra de Manuel Antonio de Almeida.¹¹⁸

Em Candido é possível constatar

[...] a reivindicação pela autonomia relativa das formas, que correm paralelas, mas não tanto, (porque autonomia relativa), à sociedade, mas que a ela se integram, e nela cumprem função, como fenômeno de civilização. Literariamente, o "externo" passa a "interno", enquanto que, socialmente o "interno" é parte integrante do "externo", graças ao sistema (WEBER, 1997, p.108).

Ou seja, o texto em questão, baseado no método dialético de análise do romance, denominado redução estrutural dos dados externos, localizou a *dialética da malandragem*, um movimento estrutural percebido por Candido na sociedade joanina e na estrutura do romance *Memórias de um sargento de milícias* e que tem despertado o interesse de uma infinidade de estudiosos até os dias de hoje.

É o contexto da sociologia da malandragem que explica algumas afirmações de cunho prospectivo, feitas por Candido em sua *Dialética da malandragem*. Também ele estava envolvido pelo turbilhão de dúvidas acerca de nossa identidade, que se intensificaram nesse período. Assim como Gilberto Vasconcelos, que em seu ensaio *De olho na fresta*, escrito em 1977, reflete sobre a interferência da censura na

¹¹⁷ Apesar de *Dialética da malandragem* ser um texto emblemático sobre o modelo da redução estrutural, outros textos também demonstram o método de forma exemplar.

¹¹⁸ Agradeço ao professor João Hernesto Weber por me esclarecer sobre esse ponto na prova de qualificação desta tese.

sintaxe de canções populares produzida nos anos de chumbo: a malandragem naquele início de 1970 era a "linguagem da fresta".

Que se pense no compositor Julinho da Adelaide¹¹⁹ (1974), essa lídima encarnação da "dialética da malandragem" (Antonio Candido), entre o espírito moleque à Macunaíma e a argúcia crítica, enfrentando sempre de maneira safada, irônica ("mais vale uma filha na mão que dois pais sobrevoando"), as imposições incômodas do atual aparato repressivo. Nos momentos em que "a barra fica mais pesada", a linguagem malandra de Julinho da Adelaide lança mão do estranhamento poético para subverter as expectativas retóricas do ouvinte da canção popular; ele não vacila em apelar ao inusitado ("chame o ladrão, chame o ladrão") ante o irromper, dia a dia mais familiar, das medidas arbitrárias que acompanham as sirenas das viaturas policiais no nosso paranóico cotidiano ("são os homens/ e eu aqui parado de pijama/ eu não gosto de passar vexame/ chame, chame, chame o ladrão...") (VASCONCELLOS, 1977, p.39).

Também publicada pela primeira vez nesse período, na década de 1970, *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*, de RobertoDaMatta, foi referência importante. DaMatta teve como principal fonte para o estudo do autor sobre a malandragem a primeira das *Seis aventuras de Pedro Malasartes*, variante publicada por Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil*.¹²⁰

O personagem Pedro Malasartes possui ascendência lusitana; é Luís da Câmara Cascudo quem localiza na Península Ibérica a origem dessa figura tradicional de contos populares, que se espalharam por diversos locais da Europa, e que chegou até a América com os

¹¹⁹ Julinho da Adelaide foi o pseudônimo adotado por Chico Buarque para driblar o assédio da censura no período da ditadura militar.

¹²⁰ Roberto DaMatta justifica a escolha da versão do conto dizendo ser essa "a única que apresenta a origem de Pedro Malasartes e o ponto de partida de sua vida como enganador [...]. Esse ponto é importante pela própria natureza da narrativa que, como disse, é feita de episódios múltiplos e soltos, que podem ser integrados numa dada ordem pelo narrador. Além disso, porém, sabemos que uma situação inicial pode esclarecer por que o herói decide iniciar sua trajetória daquele modo específico, podendo ainda revelar suas motivações iniciais" (DAMATTA, 1990, p.225).

portugueses e espanhóis "onde se aclimatou e vive num vasto anedotário". A principal referência utilizada por Roberto da Matta em *Carnavais, malandros e heróis* foi a primeira das *Seis aventuras de Pedro Malasartes*, variante publicada por Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil*. Essa versão conta a história de dois irmãos, João e Pedro, filhos de um casal de idosos. João, o mais velho dos irmãos, vai trabalhar numa fazenda, aceitando as duras condições propostas pelo fazendeiro. Retorna quase morto, sem uma tira de couro das costas, arrancada pelo patrão. Pedro resolve vingar-se, procurando o fazendeiro e aceitando as mesmas condições propostas pelo patrão ao irmão mais velho: não seria permitido enjeitar serviços e, do primeiro que ficasse zangado com algo, seria retirada pelo outro uma tira de couro.

Pedro inicia o trabalho numa plantação de milho, acompanhado de uma cachorrinha. A ordem do patrão era a de que ele só poderia retornar quando ela retornasse. Após trabalhar um bom tanto, percebendo que a cachorrinha não iria retornar tão logo, Malasartes dá-lhe uma paulada. A cachorra corre para casa. Assim, Malasartes consegue almoçar e retornar ao trabalho. Ao final da tarde, apenas uma ameaça já faz a cachorrinha voltar correndo para casa, concedendo-lhe o mesmo direito.

A este, seguem vários outros episódios nos quais Pedro nada mais faz do que seguir a risca as ordens de seu patrão. Como combinaram que nenhum dos dois poderia zangar-se sob a pena de ser-lhe arrancada uma tira de couro, o patrão dissimula sua irritação até o final do conto, quando tenta matar Malasartes. O herói consegue sair-se bem novamente, tramando para que a mulher do fazendeiro seja atingida com o tiro a ele destinado. Após acusar o amo por assassinato, Malasartes recebe muito dinheiro para não delatá-lo, voltando para a casa dos pais rico e vingado.

Ao comparar a narrativa de Malasartes com outros contos tradicionais brasileiros, em que o herói parte de uma situação de carência e acaba ascendendo socialmente, Roberto DaMatta observa que o personagem em questão recusa posições de prestígio e poder, obtendo sucesso sem se integrar na ordem estrutural. Também aponta para o fato de que, ao contrário de outros heróis, a trajetória de Malasartes não é coroada devido ao seu bom comportamento moral. DaMatta fala sobre a subversão da ética praticada por Malasartes: a diferença fundamental do herói se faz na relativização das "leis, regulamentos, códigos e moralidades que sufocam o indivíduo sem berço no jugo do trabalho e servem para perpetuar as injustiças sociais" (DAMATTA, 1990, p.227).

DaMatta define Malasartes como

um personagem cuja marca é saber inverter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. [...] Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malasartes, sobre ser um herói sem nenhum caráter¹²¹, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos, código a ser fundado sobretudo no envolvimento e respeito moral entre ricos e pobres (DAMATTA, 1990, p.248).

Para mim, nesse trabalho, interessa compreender que a ascendência ibérica, que explica muitas características de Pedro Malasartes e até mesmo os Leonardos das *Memórias de um sargento de milícias*, é uma das linhas que justifica o comportamento malandro no Brasil. Mas que não explica uma série de aspectos representativos do malandro carioca – aquele mulato do terno branco...

O período de profusão de uma sociologia da malandragem em que a positivação da malandragem deu o tom, se estendeu até o final da década de 1980, a década de 1990 trouxe com ela textos que passaram a questionar a assimilação do malandro e da malandragem como símbolos de identidade nacional. Os textos surgidos nessa perspectiva questionam, especialmente, a dimensão prospectiva do texto mais influente dessa discussão, o ensaio *Dialética da Malandragem – Caracterização das Memórias de um sargento de milícias*. João Cezar de Castro Rocha é um dos autores que enxerga o enfraquecimento do malandro como paradigma em estudos sobre a cultura brasileira.

"Conceito de malandragem desenvolvido por Antonio Candido e Roberto da Matta¹²² envelheceu e foi atropelado pela violência que

¹²¹ O termo vem do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1997).

¹²² Referência a clássicos como *Carnavais, malandros e heróis* do autor mencionado, publicado pela primeira vez em 1978 e outras obras que tratam do dilema brasileiro, como *O que faz do Brasil Brasil?*. Observo que, embora haja interpenetrações nos campos, a crítica à Candido deveria ser de ordem diferenciada da crítica direcionada à obra de DaMatta, visto que o primeiro desenvolve seus conceitos no campo da crítica literária e o segundo no campo da antropologia. Há que mencionar, ainda, que não se trata de um conceito de malandragem, mas de conceitos diversos.

atinge toda a sociedade". Esse é o enunciado que apresenta o artigo *Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea*¹²³, publicado no jornal Folha de São Paulo, no ano de 2004. Seu autor, o crítico e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, João Cezar de Castro Rocha, propõe a superação parcial do referencial consolidado na década de 1970, justificando-a na demanda por novos modelos de análise para a cultura brasileira atual. As produções inovadoras dessa cultura, segundo ele, estariam sendo elaboradas em função das mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas.

Neste ensaio, busco identificar um fenômeno que tem ocorrido nos últimos anos e cujas conseqüências ainda não se podem avaliar plenamente, pois se acha em curso. Porém tal fenômeno deverá provocar uma mudança radical na imagem da cultura brasileira. Refiro-me à passagem da "dialética da malandragem" ao que chamo de "dialética da marginalidade". Para ser mais exato, refiro-me ao choque entre essas duas formas de compreender o país. A meu ver, a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma sutil disputa simbólica. De um lado, propõe-se a crítica da desigualdade social [...]. De outro lado, e ainda que à revelia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças [...] (CASTRO ROCHA, 2004).

Para Castro Rocha, a emergência da sua *Dialética da Marginalidade* traz consigo a chave para a compreensão de grande parte dos romances, canções, filmes, programas e séries de TV que "desenham uma nova imagem do país", onde a violência seria o quadro predominante. Em sua reflexão sobre as teorias de Antonio Candido e Roberto DaMatta, afirma que continuam, sim, pertinentes, "revelando a capacidade das elites brasileiras de apegar-se ao poder político, a fim de perpetuar seus privilégios." Mas, na sua opinião, essas teorias esclarecem formas particulares de mediação social, com base, sobretudo, no contato pessoal e no universo do favor, comuns à dialética da malandragem. E ele questiona: "em que medida essas abordagens ainda constituem um

¹²³ Nota-se que o autor está munido da ambição de questionar a proposta de Candido a partir da escolha do título e do subtítulo do seu artigo, que faz referência direta ao ensaio *Dialética da malandragem – caracterização das Memórias de um sargento de milícias*.

modelo de interpretação válido para o Brasil contemporâneo?" (CASTRO ROCHA, 2004). É o modelo da *Dialética da Marginalidade* que pressupõe, para seu autor, uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais: no lugar de conciliar diferenças, passou-se a evidenciá-las.

Outro texto crítico que trata do declínio da cultura malandra é de autoria de André Bueno, professor de literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Voltando à década de 1970, em que se deu a publicação tanto da *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido, quanto dos pressupostos de Roberto Schwarz, vale a pena lembrar a montagem da Ópera do malandro, de Chico Buarque e Ruy Guerra, indicador muito seguro, já então, de uma metamorfose profunda na figura do malandro, que passava de simpático, boêmio, esperto mas boa gente, a arrivista sem escrúpulos, se aproveitando justamente da oscilação entre ordem e desordem trazida pela ditadura militar e da modernização autoritária do capitalismo. [...] Deixando de fato longe, mas muito longe mesmo, os arquétipos folclóricos da esperteza popular, assim como o imaginário ameno e folgado associado à vida boêmia, às criaturas da noite, à orgia, ao mundo da música popular (BUENO, 2008, p.66).

E conclui seu texto mencionando como exemplo de perversidade da cultura da malandragem no Brasil contemporâneo a transformação do *malandro* em *bicho solto*, categoria que encontramos no romance *Cidade de Deus* (2002).

Ou seja, do malandro boa gente, ligado à comunidade em que vivia, que agia à margem da lei mas que não aterrorizava os trabalhadores do lugar, aos bandidos da barra mais pesada, agindo de fato no espaço da própria barbárie, numa complicada associação com a corrupção instalada em vários níveis – desde o escalão mais baixo da polícia, entrando nas diversas graduações, assim como, e não menos importante, empresários que lucram com essas atividades criminosas. Metamorfose profunda e negativa, que torna o universo das *Memórias de um sargento de milícias*, e aquela figura meio caricata do Major Vidigal, como que imagens amenas de um passado mais que remoto (BUENO, 2008, p.68).

Bueno generaliza a figura do malandro na atualidade tendo como referência o domínio das facções criminosas do Rio de Janeiro. Em seguida, compara o contexto contemporâneo ao universo ficcional das *Memórias*, argumentando sobre uma possível obsolescência da *Dialética da Malandragem* na sociedade atual.

A análise de Wanderlei Guilherme dos Santos, cientista político, caminha para a mesma direção de Castro Rocha e André Bueno, tratando da questão do malandro real.

O meu choque foi perceber [...] a alienação e a falsa consciência desse malandro. É um absurdo para qualquer marxista, às antigas, observar a distância enorme entre a alegria, a consagração e a celebração que o malandro faz daquilo que é a sua vida, o fato de ele ser um vadio: "eu tenho orgulho em ser tão vadio", diz Wilson Batista [...] (SANTOS, 2004, p.26).

A análise de Santos baseou-se na análise de dezenove letras de canções brasileiras, enxergadas como depoimentos.

Heloisa Starling, uma das organizadoras da série *Decantando a República – Inventário histórico e político da canção popular brasileira*, onde foi publicado o texto de Wanderley Guilherme dos Santos, também se coloca a favor da tendência que questiona a positividade da malandragem na atualidade. Quando comenta o posicionamento de Wanderley diante das leituras canônicas sobre a cultura malandra, ela rejeita, tacitamente, o viés argumentativo dessas leituras.

O texto "Malandro? Qual malandro?" realiza um percurso inovador ao abordar a figura do malandro, um percurso que segue a contrapelo das leituras já consideradas canônicas sobre o tema, e que a própria canção popular, em parte significativa de sua produção insiste em referendar. [...] Somos uma gente *malandra* - e acreditamos que isso é bom. Do texto *Malandro, qual malandro?*, porém, brota uma conversa muito diferente, repleta de dúvidas sobre essa pretensa positividade de valores que o malandro vai transferir ao rosto brasileiro (STARLING, 2004, p.37).

O sociólogo Jessé Souza inicia seu texto *As metamorfoses do malandro*, presente na mesma coletânea organizada por Starling, com a afirmação: "Pensar o malandro na música popular do ponto de vista da

sociologia implica o desafio de refletir sobre a expressão artística em seu sentido e contexto social mais geral, sem violentar o dado autônomo das produções musicais e estéticas." (SOUZA, 2004, p.41). Jessé reconhece que esse passo significa, em grande medida, um distanciamento reflexivo em relação ao valor artístico intrínseco das canções que serão analisadas. O fato de assumir o campo em que se encontra, o da sociologia, de certa forma o livra do erro da confusão entre os planos da estética e da realidade. Segundo ele, na sua análise, as canções não serão avaliadas levando em conta o componente emocional e o talento expressivo do autor como os aspectos principais, mas, antes de tudo, como sintoma da eficácia de certas formas sociais gerais da autorrepresentação. Trata-se de um bom exemplo para ilustrar a tendência à rejeição da positividade da malandragem incorporada por muitos intelectuais nos anos 1990 e 2000.

O malandro
Tá na greta
Na sarjeta
Do país
E quem passa
Acha graça
Na desgraça
Do infeliz
O malandro
Tá de coma
Hematoma
No nariz
E rasgando
Sua bunda
Um funda
Cicatriz
O seu rosto
Tem mais mosca
Que a birosca
Do Mané
O malandro
É um presunto
De pé junto
E com chulé
O coitado
Foi encontrado
Mais furado
Que Jesus
E do estranho
Abdômen

Desse homem
 Jorra pus
 O seu peito
 Putrefeito
 Tá com jeito
 De pirão
 O seu sangue
 Forma lagos
 E os seus bagos
 Estão no chão
 O cadáver
 Do indigente
 É evidente
 Que morreu
 E no entanto
 Ele se move
 Como prova
 O Galileu¹²⁴

(Chico Buarque/*O malandro n.º 2*)¹²⁵

Tendendo mais para a negociação ou para o confronto; mais para a ordem ou mais para a desordem; em traje de capoeira ou de colarinho branco; negro, como Zé Pelintra¹²⁶, mulato, como Chico-Juca, branco, como Leonardo ou de três raças, como Macunaíma; malandro ibérico, malandro africano; zoomórfico, como Zé Carioca; real como Madame Satã; mito como Madame Satã... O malandro são muitos. O que têm em comum? Quais são suas diferenças?

¹²⁴ Conta-se que a frase "E no entanto se move" foi dita por Galileu Galilei na ocasião de sua condenação pela Santa Inquisição. Referia-se ao movimento de rotação da Terra ao redor do sol, teoria considerada herética no século XVII. A mesma frase é citada nos versos da canção *O malandro n.º 2* de Chico Buarque de Hollanda: *E no entanto ele se move como prova o Galileu*. Na conclusão do seu trabalho *Malandragem revisitada*, Roberto Goto também cita a canção de Chico Buarque, sugerindo o prosseguimento do mito: *o malandro morreu, viva o malandro* (GOTTO, 1988, p.109).

¹²⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9-HNBVjok7E>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹²⁶ Personagem do folclore brasileiro e entidade da umbanda. Sua imagem é a do malandro carioca: negro, camisa e terno brancos, chapéu branco com fita vermelha, gravata vermelha, sapato bicolor vermelho e branco.

Inicialmente ligada à visão preconceituosa e equivocada de que o brasileiro é cordial, preguiçoso, lascivo, dionisíaco, inclusive por questões genéticas e climáticas, essa instituição foi se solidificando e adquirindo novos contornos, a ponto de reverter a visão positivista que a engendrou e transformar-se, na mentalidade geral, em um modo de explicação "harmônica" do *carrefour* de raças que sedimentou o Brasil e que, de uma maneira ou de outra, o define (BERND, 2007, p.400).

Ser de muitas faces, fronteiroço, instalado no espaço da carnavalização, dotado de esperteza, gíngua, sabedoria popular, maleabilidade, indolência, malícia, criatividade, sensualidade, verve comunicativa, violência. Malandro do bem e do mal.

Submetido a olhares vindos da ficção e da teoria literária, da antropologia, da sociologia, história, musicologia, o malandro foi curiosamente dissecado pela intelectualidade brasileira: seria o caso de se pensar que já estivesse morto. E, no entanto, se move.

CAPÍTULO 4
RUA JORGE VEIGA: PARA UMA ESCUTA DE VOZES
MALANDRAS EM FONOGRAMAS DE SAMBA

*Eu não sei dizer
 Nada por dizer
 Então eu escuto
 Se você disser
 Tudo o que quiser
 Então eu escuto*

Fala

*Se eu não entender
 Não vou responder
 Então eu escuto
 Eu só vou falar
 Na hora de falar
 Então eu escuto¹²⁷*

(João Ricardo & Luli/*Fala*)

4.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A ESCUTA DE FONOGRAMAS

Não existem dados sobre o momento em que o poeta modernista Mário de Andrade adquiriu uma vitrola. O que se sabe é que durante os anos de 1920, Mário incorporou ao seu cotidiano o hábito de colecionar e ouvir discos, chegando a considerá-los a grande invenção daqueles dias (ANDRADE, 2004b, p.269).

Mário usava a expressão "música mecânica" para se referir à música dos discos e acreditava que esse meio era uma possibilidade para a ampliação do conhecimento musical, vislumbrando dessa forma o potencial educativo da indústria fonográfica.

¹²⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bAdlGZSaQRg>> Acesso em: 27 mar. 2013.

Hoje em dia já é possível a gente falar que gosta de fonógrafos e discos sem que os professores de música se riam. Não é mais possível que eles debiquem uma produção musical pela perfeição, sem abrir concorrência com os concertos e com a música individual, é manifestação musical perfeitamente legítima e agradável de arte. Certas vitrolas ortofônicas e certos discos Victor de gravação elétrica já conseguem uma verdade tal que vale a pena a gente escutar arte assim da melhor. Principalmente nesta terra em que a manifestação boa mesmo só aparece de quando em quando (ANDRADE, 2004d, p.67).¹²⁸

Ele via também na música de disco um poderoso instrumento para a pesquisa sobre a música popular, interessado que esteve durante bom tempo de sua vida em buscar sutilezas da tradição vocal como alimento para a elaboração de uma música nacional.¹²⁹

Nossa música popular é um instrumento prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A regização manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez.

Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe (ANDRADE, 2004d, p.264).¹³⁰

¹²⁸ Publicado originalmente no Diário Nacional, coluna Arte, São Paulo, 11 mar. 1928.

¹²⁹ Veja-se, por exemplo, as preocupações manifestadas em seu estudo *A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos*, omunicada no Congresso nacional de língua cantada, em 1937 (ANDRADE, 2003).

¹³⁰ Publicado originalmente no Diário Nacional, coluna Arte, São Paulo, 24 fev. 1928.

Além dessa possibilidade levantada pelo escritor modernista, que demonstra sua simpatia e adesão à era do disco, ele costumava exaltar as qualidades da "música mecânica" como objeto de fruição doméstica.

O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar. A função específica dele é transportar pra dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal. É objeto de estudo e de prazer musical, mas, isolado, ele determina o ambiente de estudo ou de prazer pra dentro de casa: casa de estudo ou família (ANDRADE, 2004c, p.273).¹³¹

Um dos episódios mais instigantes, no entanto, no que se refere à prática de escuta do escritor Mário de Andrade, diz respeito a um ritual repetido regularmente pelas manhãs, em sua casa, durante os anos 1920 e 1930. Ele costumava colocar discos para tocar em uma vitrola de corda, para ouvir enquanto se barbeava. O disco tocava e ele ia "ruminando as impressões que logo registraria escrevendo, à mão, nas capas de cartolina" (TINHORÃO, 2004, p.10).

As impressões registradas por Mário de Andrade contemplavam, entre os 544 discos de sua coleção, somente a produção nacional popular – urbana e folclórica, em um total de 161 discos escutados. Ele substituiu o invólucro desses discos, com as propagandas das fábricas, por cartolina lisa, para facilitar o trabalho de fichamento. Frequentemente, as anotações feitas nessas novas capas desdobravam-se em críticas ou ensaios publicados (TONI, 2004a, p.14).

Tendo como referência as escutas matinais de Mário de Andrade, gostaria de refletir sobre o conceito de *escuta responsiva*, no sentido de esclarecer sobre o viés teórico que será adotado na abordagem de vozes malandras em fonogramas de samba, no próximo tópico.

Em oposição à concepção de linguagem estruturalista, a semiótica de Augusto Ponzio e de seu grupo, está pautada no princípio bakhtiniano de alteridade¹³²; uma de suas principais categorias é a escuta responsiva

¹³¹ Publicado originalmente no Diário Nacional, coluna Quartas musicais, São Paulo, 29 jan. 1930.

¹³² Conforme Augusto Ponzio, "a revolução de Bakhtin caracteriza-se por haver mudado o ponto de referência da fenomenologia, que já não se coloca no horizonte do *Eu*, mas no horizonte do *Outro*." (PONZIO, 2009, p.11) E ainda: "a contribuição fundamental de Bakhtin reside na investigação das condições de possibilidade para subverter a ideologia da identidade – condições de possibilidade no sentido filosófico -, que, poderíamos dizer, no plano transcendental, podem permitir entrever e justificar uma lógica diferente, que se baseia na alteridade" (p.12).

que se dá no processo único, interativo e indissociável, entre autor-ouvinte. Ao considerar o ato de escutar enunciados na sua irrepetibilidade¹³³, dando ênfase à palavra dialógica do autor e à atividade do ouvinte, a semiótica de Ponzio possui vocação para fundamentar abordagens direcionadas à escuta de fonogramas, já que mesmo sendo essa escuta mediada, continua operando como enunciado. E essa é a principal justificativa para que esse conceito de escuta conste no presente trabalho.

Dando continuidade às discussões promovidas pelo Círculo de Bakhtin, a produção de Ponzio abarca os mais variados modelos de signo, considerando relações e intersecções semióticas. Para o autor italiano, a escuta responsiva do enunciado, decorrência do calar humano, deve ser um condicionante metodológico para uma teoria geral do signo. Por isso, a semiótica geral de Ponzio é conhecida como *semiótica da escuta*.

A diferença entre o silêncio e o calar é que o primeiro está ligado às grandezas físicas do som e às unidades abstratas da língua como sistema – como em Saussure. O calar, ou o mutismo¹³⁴, atitude especificamente humana, oferece condições "para a compreensão do sentido de cada enunciação na sua irrepetibilidade e, portanto, a condição de resposta a ela, tal qual é, nesta sua singularidade e irrepetibilidade." Essa questão é um dos pontos centrais da semiótica da escuta (PONZIO; CALEFATO; PETRILLI, 2007, p.28). Nesse sentido, a *escuta* de Ponzio se opõe à *performance*, ou *vocalidade*, de Paul Zumthor.

Pensemos nas escutas matinais de Mário de Andrade. O fonograma tocando é o motivo de um calar. Esse calar possibilitava a Mário uma escuta produtora de diálogos com outras escutas vivenciadas pelo poeta; emergem questões que lhes são pertinentes naquele momento irrepetível da escuta – por exemplo, as sutilezas da tradição vocal, como a nasalização, na elaboração de uma música nacional. Da escuta *Eu vou girá*, um jongo de Mota da Mota, Mário escreveu: "Disco de primeira ordem. Notar a nasalização do solista em *Eu vô girá*. Em ambos a adaptação foi perfeita, não descaracterizou nada." (ANDRADE, 2004a, p.141). Sua preocupação sobre a influência do estrangeirismo nas composições surge na escuta de *Cena carioca: Pregões*, interpretada por Francisco Alves e Orquestra Copacabana. "A Cena carioca foi inspirada

¹³³ Para Bakhtin, a frase pode ser recortada em vários elementos linguísticos; uma frase repetida é sempre a mesma frase. O enunciado se coloca no plano da completude sígnica; um enunciado nunca pode ser repetido, cada nova repetição pressupõe uma compreensão responsiva diferente (PONZIO, 2009, p.95).

¹³⁴ A utilização do termo "calar" ou do termo "mutismo" varia conforme a tradução do texto de Bakhtin.

pelo *Vendedor de Amendoim* ianque-cubano que se tornou popular também aqui. Mas afora certos tiques de orquestração a invenção é nossa, inspirada nos cantos dos vendedores ambulantes cariocas" (ANDRADE, 2004a., p.165).

Esses diálogos entre a nova escuta e as escutas anteriores produzem uma nova escuta de Mário, nesse caso, as anotações nas capas de cartolina. Muitas escutas, porém, não mobilizaram anotações nas capas, o que não significa que não foram responsivas; apenas não se materializaram tão instantaneamente. Algumas foram localizadas posteriormente, em depoimentos ou na literatura musical do escritor. É o caso da escuta dos sambas *Ai que saudades da Amélia*¹³⁵ e *Praça Onze*¹³⁶ cuja resposta se deu mais adiante, já na época de sua estadia no Rio de Janeiro, em 1942, quando sua disponibilidade para a música popular brasileira já tinha se alterado bastante. Ele escreveu em uma carta escrita para Moacir Wernek de Castro.

[...] Gostei, sim, muitíssimo do "Amélia", é das coisas mais cariocas que se pode imaginar. Mas o "Vão acabar com a Praça Onze" me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito "Guardaio vosso pandeiro, guardaí!" é das coisas mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência, mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder aguentar. Tomei um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do "progresso" dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, "Guardaí o vosso pandeiros guardaí!" com lágrimas nos olhos (ANDRADE, 2004e, p.299).

Esse depoimento de Mário, para mim, não se caracteriza como uma crítica, mas como uma escuta. Novas escutas de Mário produziram outras respostas. Respostas que serão novas escutas, para ele, para outros, e assim sucessivamente. Difícil, sim, é ouvir o samba *Praça Onze* da mesma forma após escutarmos a escuta de Mário de Andrade.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Vd82LJhrrs4>> Acesso em: 27 mar. 2013.

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IwhhXeGzNec>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Repare-se que o termo escuta não está restrito a conteúdos sonoros. No entanto, como a fala (e a música) são ideias consideradas fulcrais no pensamento bakhtiniano e ponziano, a palavra prevalece como uma referência metodológica, substituindo, por exemplo, o termo leitura.

Uma das questões que torna a música latente nessa concepção de linguagem é o fato de que ela, como a linguagem oral, é dirigida ao ouvido: ambas as linguagens se dirigem ao ouvido como órgão do sentido da audição, seja no ato de ouvir, simplesmente sensual, seja na sua superação, denominada escuta responsiva (LOMUTO; PONZIO, 2003, p.123).

Em *Tesi per il futuro anteriore della semiótica*, obra escrita por Ponzio em co-autoria com Cosimo Caputo e Susan Petrilli, a afirmação acima é potencializada. A música não só recebe o status de linguagem como passa a ter uma função seminal na concepção desta que o grupo batizou de "semiótica do futuro". Em várias teses expostas, a música aparece dando o tom da reflexão, engendrando propostas. Uma das principais teses sugere a desconstrução da semiótica geral, até então centrada no aspecto verbal, e de sua reconstrução na perspectiva do signo que, em sua opinião, mostra-se mais refratário à descrição verbal: o signo musical (CAPUTO; PETRILLI; PONZIO, 2006).

É necessário verificar, desde o começo, a possibilidade de uma *semiótica da música*, em que "da música" seja um "genitivo subjetivo" e não um "genitivo objetivo", ou seja, não uma semiótica que tenha como objeto ao qual se aplica a música, mas uma semiótica que tenha a música como seu ponto de vista. Uma semiótica que em vez do *querer ouvir* (prática do interrogatório policial, da comissão de exame, do confessionário e da sessão de psicanálise) assuma a atitude da *escuta*. Não a "escuta aplicada" (Barthes, Havas), o querer ouvir, o forçar a dizer, mas a *escuta respondente* (PONZIO; CALEFATO; PETRILLI, 2007, p.12-13).

Não se trata, assim, de uma proposta que comporta o ato crítico no sentido tradicional, embora possa conter ações avaliativas. *Escuta* de fonogramas não é sinônimo de *crítica* de fonogramas.

A escuta não é exterior à palavra, *uma concessão, uma iniciativa de quem a recebe*, uma escolha, um ato de respeito diante dela. A escuta é um *elemento*

constitutivo da palavra. A escuta é, portanto, *a arte da palavra*, o seu fazer, o seu ofício, a sua atitude, a sua prerrogativa, o seu modo peculiar de ser. O pior mal que pode acontecer à palavra é a ausência de escuta, a ausência de interlocutor – não o *calar*, que ao contrário é justamente a condição da escuta, mas o *silêncio* (PONZIO, 2011, p.8).

Dessa forma, podemos dizer que a escuta faz parte do fonograma. E quando eu proponho que o trato do corpus desse trabalho tenha como base o conceito de escuta, assumo minha posição de quem escuta e, também, de quem fala para que outros escutem. É o meu lugar na rede dialógica da linguagem. A escuta nasce de enunciados que provocam o calar, o calar é a escuta responsiva, nem sempre geradora de novos enunciados imediatos; quando os gera, no entanto, origina também novas escutas. Uma escuta é lugar de diálogo, no sentido do Círculo de Bakhtin.

O *diálogo* constitui-se como uma interação viva entre discursos, um diálogo interno, que não se limita à forma composicional do diálogo estrito (face a face), pois é bem mais amplo, diversificado e complexo. Nessa perspectiva, Bakhtin critica abordagens que se voltam simplesmente para o diálogo estrito e ignoram o principal: a constituição dialógica da linguagem, que penetra em toda a estrutura discursiva. A dialogicidade interna estabelece permanente relação de interação, relações de sentido com discursos outros (consonância, discordância, reiteração, confronto etc.); responde a já-ditos, antecipa respostas, assim como suscita respostas. (O diálogo, desse modo, faz parte de todo enunciado (romance, artigo acadêmico, notícia jornalística etc.) (FLORES *et al.*, 2009, p.81).

Compartilhar escutas por meio de enunciados significa, assim, produzir novas escutas. Nessa experiência de escuta, proposta nesse trabalho, é extremamente desejável que os ouvintes gerem novos enunciados.

Caminhar pela Rua Jorge Veiga significa propor o conceito de escuta responsiva para a abordagem de fonogramas. Nesse momento o foco da escuta é a ideia de malandragem que ginga nas vozes de Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e Jorge Veiga.

4.2 RUA JORGE VEIGA: PARA UMA ESCUTA DE VOZES MALANDRAS DO SAMBA

Outra característica do cantor [Jorge Veiga] foi sua luta de vida inteira, tentando mudar o nome da rua Honório, onde morava, para Rua Jorge Veiga. "Afiml, quem foi Honório? Jorge Veiga todos conhecem", foi seu maior e inútil argumento.

(História do Samba, 1997, p.233)

Comecemos por Joel Nascimento. O bandolinista e compositor é brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1937.



Figura 14 - Joel Nascimento – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://elizabethdiariodamusica.blogspot.com.br/2011/05/joel-nascimento.html>>. Acesso em: 26 mar. 2013

Joel tocou cavaquinho, piano e acordeom; sua vida musical tomou o rumo das rodas de choro no final da década de 1960, quando ele passou a executar o instrumento que o tornaria famoso, o bandolim. Em 1974, interpretou como solista a Suíte Retratos¹³⁷, obra orquestral composta pelo maestro Radamés Gnattali para o músico Jacob do Bandolim¹³⁸ executar. A obra homenageia quatro compositores importantes na história do choro: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Cada movimento da suíte foi dedicado, por Radamés, a um desses quatro compositores.

A interpretação da transcrição da peça para conjunto de choro deu origem em 1979 à Camerata Carioca, grupo composto por Joel Nascimento, Raphael Rabello, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva e Luiz Otávio Braga e que, sob as bênçãos de Radamés, renovou a linguagem do gênero no Rio de Janeiro. Depois desse acontecimento, Joel tornou-se um dos músicos preferidos do maestro.



Figura 15 - Camerata Carioca com Radamés Gnattali – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Camerata+Carioca>>. Acesso em: 26 mar. 2013

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Camerata+Carioca>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹³⁸ Jacob do Bandolim era o apelido de Jacob Bitencourt. Carioca, nasceu em 1918 e morreu em 1969 no Rio de Janeiro.

Certa ocasião, em uma conversa informal, Joel mencionou que sempre procurou imitar com seu instrumento um procedimento vocal de Jorge Veiga; um cantor de "sambas malandros, anedóticos, recheados de gíria", dono de uma "voz anasalada que soava como um trombone de vara"¹³⁹.

Após investigar algumas interpretações do instrumentista e do cantor, vejo que o procedimento a que se referia Joel, utilizado em suas interpretações instrumentais, e executado ostensivamente por Jorge, é um ornamento melódico usualmente reconhecido como apojatura.

APOJATURA (s.f.) – Nota ou notas de ornamento colocadas superior ou inferiormente, antes da nota principal ou de apoio, com a qual dividem a duração. Dependendo da época e do estilo em que foram escritas as apojaturas têm interpretações diferentes. Para evitar ambiguidade, compositores contemporâneos preferem escrever a forma de executá-las. O termo é derivado do italiano *appoggiare*, apoiar, sustentar (ANDRADE, 1999, p.21).

No samba Cabo Laurindo, de Haroldo Lobo e Wilson Batista, gravado por Jorge Veiga pela primeira vez em 1945, o cantor executa diversas apojaturas com sua voz, provavelmente como um recurso intencional de interpretação.

Laurindo voltou
 Coberto de glória,
 Trazendo garboso no peito
 A Cruz da Vitória.
 Oi! Salgueiro, Mangueira,
 Estácio, Matriz estão agindo
 Para homenagear
 O bravo cabo Laurindo!

As duas divisas que ele ganhou, mereceu.
 Conheço os princípios
 Que Laurindo sempre defendeu.
 Amigo da verdade,

¹³⁹ A descrição de Jorge Veiga é do crítico Tárík de Souza e consta no encarte da coleção Mestres da MPB: Jorge Veiga e Cyro Monteiro.

Defensor da igualdade.
 Dizem que lá no morro
 Vai haver transformação.
 Camarada Laurindo,
 Estamos à sua disposição!¹⁴⁰

(Haroldo Lobo & Wilson Batista/*Cabo Laurindo*)

Não foi à toa que escolhi o samba *Cabo Laurindo*, de Haroldo Lobo e Wilson Baptista para que nele fossem conferidas as apojeturas de Jorge Veiga. Esse é um dos sambas de uma série dedicada a um personagem, o Laurindo; a série foi iniciada por Herivelto Martins no carnaval de 1943. No primeiro samba da sequência, intitulado *Laurindo*, o personagem sobe o morro para comemorar o fato de que a destruição da Praça Onze, anunciada pelas autoridades, ou seja, o fim de um tradicional palco de desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, não acontecera. É bom lembrar que a destruição da Praça Onze foi tema de um samba de autoria de Herivelto Martins e Grande Otelo.

Laurindo sobe o morro gritando
 Não acabou a Praça Onze, não acabou
 Vamos esquentar nossos tamborins
 Procura a porta-bandeira
 E põe a turma em fileira
 E marca ensaio pra quarta-feira¹⁴¹

(Herivelto Martins/*Laurindo*)

Wilson Baptista, em um novo samba intitulado *Lá vem Mangueira*, gravado também em 1943, traz o personagem como diretor de bateria da escola de samba Mangueira. Desta vez, Laurindo deixa suas atividades carnavalescas e parte para defender o Brasil na Segunda Guerra Mundial. Laurindo se torna herói.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HEZQ_a8Z0ag>. Acesso em: 27 mar. 2013.

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2OQsk1NnGvk>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

Lá vem Mangueira
 Outra vez descendo o morro com harmonia
 Lá vem Mangueira
 Sem Laurindo na frente da bateria
 Perguntei
 Conceição, o que aconteceu?
 Laurindo foi pro front, este ano não desceu ¹⁴²
 (Haroldo Lobo, Jorge Castro e Wilson Baptista/*Lá vem Mangueira*)

Em *Cabo Laurindo*, o samba que sucede a série em 1945, os compositores Haroldo Lobo e Wilson Batista, como ouvimos, tratam de dar um final feliz para a participação de Laurindo na guerra.

Mas a história não para por aí: no samba *Comício em Mangueira*, de Wilson Baptista e Germano Augusto, lançado também em 1945, o cabo discursa para os componentes da escola de samba. A canção tem um tom dramático, fato que levou muitos a acreditarem na existência real do herói.

Houve um comício em mangueira
 E o cabo laurindo falou
 Toda escola de samba aplaudiu, ô
 Toda escola de samba chorou
 Eu não sou heroi
 Era comovente a sua voz
 Heróis, são aqueles]
 Que tombaram por nós] bis

Houve missa campal
 Bandeira à meio pau
 Toda escola de samba rezou
 Laurindo então lembrou os nomes
 Dos batuqueiros que tombaram
 Mangueira tomou parte na vitória
 Mangueira, mais uma vez na história¹⁴³

(Wilson Batista & Geraldo Augusto/*Comício em Mangueira*)

¹⁴² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qCIZxeCJUo>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_VMJyVGJZlw>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Finalmente, Wilson Baptista pensa em matar o impostor Laurindo num crime passional, mas esse samba nunca chegou a ser composto.

Interessa aqui pensar que *Cabo Laurindo*, composição que exalta as virtudes do herói de guerra, que percorre uma série de composições intertextuais, conta uma história falsa, uma saga para ouvintes "otários" que acreditaram na existência de Laurindo. O tom de exaltação e homenagem, quando sabemos que o conteúdo é irreal, torna-se irônico. O que, por sinal, é uma das consequências frequentes, no plano do sentido, ocorridas quando "sambizamos"¹⁴⁴ canções com determinados conteúdos sérios. O texto torna-se irônico, a escuta se altera, mesmo se tratando do mesmo fonograma.

O músico e professor José Miguel Wisnik sugere em um ensaio intitulado *Algumas questões de música e política no Brasil* (2004, p.197) um exercício de "sambização" na experiência de inverter as divisões rítmicas de dois temas musicais muito parecidos, melodicamente, na primeira frase de ambos: o samba de Noel Rosa *Com que Roupa*¹⁴⁵ e o *Hino Nacional Brasileiro*, "Agora vou mudar minha conduta" e "Ouviram do Ipiranga às margens plácidas". Se você fizer essa experiência, provavelmente vai chegar a conclusões parecidas com as de Wisnik: quando cantada em ritmo de hino, *Com que roupa?* ganha um acento marcial e corporativo, perdendo o caráter de fala individual e irônica do cidadão precário, o sujeito do samba, que afirma entre negaceios sincopados a sua disposição irrisória de se afirmar na vida, tornando-se uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação (WISNIK, 2004, p.202). Ou seja, cantada em ritmo de hino, a canção *Com que roupa?* tende a ser percebida como uma voz menos individual e mais coletiva, menos risível e mais séria, menos cotidiana e mais histórica. Menos malandra.

Por outro lado, Wisnik sugere que cantar o *Hino Nacional Brasileiro* em ritmo de samba, também resulta em uma mudança de sentido, ele perderia o caráter épico e assumiria um tom de samba-enredo, gênero que tem origem justamente na junção entre a tradição da malandragem e o discurso cívico. Cantado em ritmo de samba, o Hino Nacional tende a ser menos coletivo e mais individual, menos sério e mais risível, menos dramático e mais irônico, menos histórico e mais cotidiano. Mais malandro.

¹⁴⁴ "Sambizar" é um verbo utilizado pelo maestro e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Roberto Gnattali para o exercício de alterar divisões rítmicas, transformando-as em samba.

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rETSGoLBjkk>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Tudo isso explica, em parte, o fato do Hino Nacional ser protegido por lei, "tanto mais severamente quanto mais autoritário for o regime" (WISNIK, 2004, p.204).

Lembro que, no período da ditadura militar brasileira, o currículo escolar reservava um espaço para uma disciplina chamada "Educação Moral e Cívica". Aprendi nessa disciplina, por exemplo, a forma oficial de se dobrar a bandeira nacional e a proibição sobre o uso da bandeira como veste.

Art. 24. É ainda proibido o uso da Bandeira Nacional [...] b) como ornamento ou roupa, nas casas de diversão ou em qualquer ato que não se revista de caráter oficial;

Quanto à execução do Hino Nacional Brasileiro, era expressamente vedado cantar ou tocar divergindo do modo prescrito em lei: uma semínima igual a 120 no metrônomo, na tonalidade de si bemol, o canto sempre em uníssono.

Isso tudo me fez lembrar, também, do movimento das *Diretas Já*, ocorrido nos anos de 1983 e 1984. Um movimento civil que reivindicava eleições presidenciais em que o povo pudesse votar diretamente para eleger o Presidente da República. A principal figura artística, presente na maioria dos palanques armados nas praças em função desse movimento, era a cantora popular Fafá de Belém. Em todas essas ocasiões ela cantava o *Hino Nacional Brasileiro*¹⁴⁶ de forma livre, não marcial, interpretando-o intensamente, romanticamente, como uma canção. Sem o menor cuidado com sutilezas da letra e da melodia.

E é bastante significativo o fato de que o símbolo de um movimento de caráter democrático, pós-ditadura militar seja o *Hino Nacional Brasileiro*, com a estrutura rítmica original alterada livremente. Exemplo daquela redução estrutural dos dados externos de que nos fala Antonio Candido em sua dialética da malandragem: a vida social assimilada pela arte.

Mas voltemos à questão das apojaturas, verificando o seu uso frequente na interpretação de Joel Nascimento na polca *Coralina*¹⁴⁷, do compositor Albertino Pimentel. Penso que esse era o procedimento

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mlqfgJdEPec>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁴⁷ Disponível em: <[http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Joel+Nascimento+Coralina+\(Albertino+Pimentel\)](http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Joel+Nascimento+Coralina+(Albertino+Pimentel))>. Acesso em: 26 mar. 2013.

buscado por Joel quando percebo essa afinidade estética com a voz de Jorge Veiga: o uso constante de apojaturas.

Verificando a interpretação do samba *Risoleta* interpretado por Luiz Barbosa, encontrei o mesmo procedimento; Dilermando Pinheiro e Cyro Monteiro também utilizam, notadamente, a apojatura em diversos pontos como recurso vocal nos sambas *Beija-me* e *Se acaso você chegasse*.¹⁴⁸

Outros procedimentos, como o riso durante o canto, também se repetem nas atuações desses cantores. Consta que, em 1932, contratado pela Rádio Tupi, Jorge Veiga começou a se apresentar no *Programa Paulo Gracindo*. Foi esse ator que criou para Veiga o slogan, que o acompanharia pelo resto da vida, "O caricaturista do samba" (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997). Sabemos que a caricatura é um desenho com linhas que exageram traços originais do modelo, com a finalidade de torná-lo risível. Cantar sorrindo é um recurso que causa grande diferença no resultado vocal, a ponto de percebermos, somente pela escuta, que o cantor está sorrindo durante a interpretação.

Seu Libório tem três vizinhas
Manon, Margot e Fru-fru
Saem todas as tardinhas
Carregando o seu Lulu
Ninguém sabe o que elas fazem
Porém todo mundo diz
Que Seu Libório é quem manda
Ah!, Como o Libório é feliz

A Manon é mais lourinha
Que boneca de Paris
A Margot é queimadinha
Pelo sol do meu país
A Fru-fru tem um sinalzinho
Na pontinha do nariz
O Seu Libório é quem manda
Ai, Como o Libório é feliz

¹⁴⁸ Os sambas *Risoleta*, *Beija-me* e *Se acaso você chegasse* foram disponibilizados para escuta no capítulo 2 deste trabalho.

Usam todas um V-8
 Que lhes deu um coronel
 Têm vestidos de altos preços
 E perfumes a granel
 Vivem assim felizes contentes
 Com o que o destino lhes deu
 O Seu Libório é quem manda
 Ai, o Seu Libório sou eu

(João de Barro & Alberto Ribeiro/*Seu Libório*)

O riso e a malandragem possuem muitas afinidades estéticas. Há uma cena da participação de Luiz Barbosa no filme *Alô alô carnaval*, de 1936¹⁴⁹, na qual ele aparece cantando *Seu Libório*, acompanhando-se com o seu chapéu de palha. Barbosa mantém o riso durante praticamente toda a interpretação do samba de João de Barro e Alberto Ribeiro; a voz é alterada pelo semblante, o resultado sonoro também é risível. E se o vídeo nos permite constatar o procedimento, a concentração somente no áudio irá demonstrar como é possível "ouvir" o gesto vocal de Luiz Barbosa.

Muitas vezes o samba malandro chega a sofrer a intervenção de um gracejo oralizado durante a interpretação, é o que acontece, por exemplo, em *Estatutos da gafeira*, interpretado por Jorge Veiga.¹⁵⁰ Esse gracejo chega ao seu auge com a formalização do samba de breque, iniciado por Luiz Barbosa e praticado por Jorge Veiga na interpretação de *Acertei no milhar*¹⁵¹, de Geraldo Pereira e Wilson Batista.

- Etelvina, minha filha!
 - Que há, Jorginho?
 - Acertei no milhar
 Ganhei 500 contos
 Não vou mais trabalhar
 E me dê toda a roupa velha aos pobres
 E a mobília podemos quebrar
 Isto é pra já
 Passe pra cá

¹⁴⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KJGew8phNT8>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

¹⁵⁰ O samba *Estatutos da gafeira* foi disponibilizado para escuta no capítulo 2.

¹⁵¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1kv8CnWhx0E>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

Etelvina
 Vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De marquês, Dom Jorge Veiga, de Visconde
 Um professor de francês, mon amour
 Eu vou trocar seu nome
 Pra madame Pompadour
 Até que enfim agora eu sou feliz
 Vou percorrer Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein?
 - Oh, que inferno!
 Eu vou pô-los num colégio interno
 Telefongone pro Mané do armazém
 Porque não quero ficar
 Devendo nada a ninguém
 E vou comprar um avião azul
 Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
 Etelvina me chamou
 Está na hora do basquente
 Etelvina me acordou
 Foi um sonho, minha gente¹⁵²

(Wilson Batista/*Acertei no milhar*)

Durante a interpretação, no momento dos breques, acontecem improvisos falados. A fala, no entanto, não é uma fala corriqueira, cotidiana, mas uma fala ritmada que corresponde ao pulso e dialoga com a estrutura rítmica do samba.

O samba de breque é o gênero mais marcante no universo do samba malandro. Sua característica estrutural remete à um procedimento da malandragem: a capacidade para ocupar os espaços, se adaptando às brechas da sociedade. O breque é uma pausa na execução instrumental para ser preenchido pela voz malandra; não é um silêncio, mas um momento musical de escuta do malandro, em que o pulso continua a regular a música; o malandro improvisa, mas sabe quando a música vai voltar. Porque não se trata não se trata de um espaço aleatório, mas

¹⁵² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1kv8CnWhx0E>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

de um lugar para a voz malandra se "ajeitar". Um lugar limitado, um território concedido temporariamente ao malandro cantor.

Voltemos, novamente, ao escorregadio procedimento malandro denominado – por enquanto – apojatura. Definir essa conduta musical, executada ostensivamente nas atuações das quatro vozes malandras aqui escutadas e na execução instrumental de Joel Nascimento como apojatura poderia ser suficiente; eu poderia parar por aqui uma vez que localizei o processo melódico que estava buscando e o relacionei com o termo sistematizado em um dicionário musical. E minha conclusão seria: a apojatura é um procedimento da estética da malandragem. O caso é que minha escuta traça outro caminho.

A gravação que ouvimos da polca Coralina foi comentada pelo músico Pedro Amorim¹⁵³, em encarte da coleção Princípios do Choro (2002), com as seguintes palavras: "Nesta interpretação, temos a sutileza e a boa malandragem da Penha. Dá-lhe Joel!"

Se Joel Nascimento é considerado nessa interpretação um intérprete malandro; se as apojaturas executadas por Jorge Veiga – e pelas outras vozes malandras – foi o motivo que levou Joel a mencioná-lo como uma de suas principais referências musicais; se as apojaturas, entre outras características, levaram esses cantores a serem reconhecidos como intérpretes malandros, é importante refletirmos um pouco mais sobre esse ornamento musical, no contexto da cultura malandra.

Jorge Veiga era um pintor de paredes pobre, que costumava cantar durante seus afazeres, e que ingressou na carreira artística cantando no rádio, com a ajuda de um de seus patrões. Certamente os traços malandros de suas interpretações foram desenvolvidos de forma intuitiva. Jorge Veiga, como a grande maioria dos cantores populares da época, não aprendeu a cantar em escola de música, o uso da apojatura certamente teve origem na vida, na prática imitativa, no tino musical. Tampouco Joel Nascimento, que passou por uma escola musical mais sistemática, reconheceu e se referiu à sonoridade malandra de Jorge Veiga que procurou imitar como apojatura.

Como explicar a associação de um ornamento musical às impressões desses dois músicos com conteúdos da cultura malandra? Que relação é possível de ser estabelecida entre a sonoridade produzida por uma nota que aparece na melodia como um obstáculo, um deslize

¹⁵³ Pedro Amorim é um bandolinista de choro carioca, professor da Escola Portátil de Música (EPM).

melódico, uma passagem sonora rápida, com a função de valorizar a nota de apoio principal que vem em seguida, o destino melódico?

Para mim, a voz de Jorge Veiga e a execução instrumental de Joel Nascimento assimilaram a conduta social do malandro. A capacidade de indução, o engodo, a ginga que permite ao corpo do malandro mencionar um movimento para executar outro. A apojatura sonoriza o comportamento dissimulado. Essa assimilação, que transita do plano da vida para o plano da arte, é a malandragem estética. Na malandragem estética a apojatura imprime na interpretação um conteúdo axiológico que remete à toda a história do malandro e da malandragem no Brasil.

A passagem breve por um som para atingir outro é a formalização musical de aspectos encontrados no universo do malandro, tal como o conhecemos na vida, na cognição e na arte. Sobre esse universo o dicionário musical pouco tem a dizer, ele está muito mais próximo, por exemplo, das imagens abaixo, cristalizadoras do mesmo aspecto encontrado nas "apojaturas" de Jorge e Joel:



Figura 16 - Drible de Garrincha – Autoria desconhecida

Fonte: Disponível em: <<http://www.omelhordefortaleza.net/index.php/2012/01/20/mane-garrincha-29-anos-sem-o-anjo-das- pernas-tortas/>>. Acesso em: 27 mar. 2013

As imagens do drible do jogador Garrincha mostram um movimento corporal que lembra um negaceio, quase uma dança que potencializa o efeito do chute a gol, mas que tem um fim em si próprio. Uma finalidade estética.

Ninguém sabia que Garrincha era o profissional mais amador que o futebol poderia produzir. E que, para ele, a alegria do futebol não estava em fazer gols. Nem em vencer a partida. Nem mesmo em ganhar o *bicho*, que era o prêmio em dinheiro pela vitória. Gols, vitórias, bichos, tudo isso eram coisas mesquinhas da civilização.

E a civilização não era o elemento de Garrincha. A graça estava em driblar, apenas driblar (CASTRO, 1995, p.64).

Sobre esse universo da estética da malandragem no futebol, e que também levaram Garrincha a ser reconhecido como um jogador malandro, vale mencionar a cobrança de pênalti "com paradinha", que engana o goleiro, levando-o a se lançar para o lado oposto ao da bola. São imagens que ilustram a assimilação da malandragem pela estética e da estética pelo esporte, justificando o título de "futebol arte" ao futebol praticado no Brasil em suas fases áureas. Vale lembrar que o pênalti com paradinha foi proibido no Brasil em 2010. Bonito de se ver, eticamente questionável.

A atuação vocal audível dos cantores malandros, seja a apojatura – ou negaceio vocal –; o riso – ou deboche; as verbalizações em espaços definidos no samba de breque – ou o aproveitamento das brechas; esses procedimentos remetem à práticas exercidas no universo da malandragem. Reduzidas à procedimento vocal e, em última instância, a som, elas permanecerão registradas em fonogramas, provocando novas escutas em cada nova oportunidade de execução.

CONCLUSÃO

*Cai no chão
Um corpo maltrapilho
Velho chorando
Malandro do morro era seu filho*

*Lá no morro
De amor o sangue corre
moça chorando
Que o verdadeiro amor sempre é o que morre*

*Menino quando morre vira anjo
Mulher vira um flor no céu
Pinhos chorando
Malandro quando morre
Vira samba¹⁵⁴*

(Chico Buarque/*Malandro quando morre*)

É importante refazer, brevemente, o trajeto traçado até a Rua Jorge Veiga.

A teoria literária retoma, na contemporaneidade, a possibilidade da canção ser enxergada como literatura. A canção medieval é uma referência importante na retomada do estatuto literário da canção, mas entre a canção medieval e a canção contemporânea existe uma diferença fundamental, a possibilidade de registro e difusão de sons oferecidas à segunda. É preciso repensar o que define o gênero canção na contemporaneidade, o que estabiliza e o que desestabiliza esse gênero. É preciso entender que o samba é um gênero de canção popular que nasceu juntamente com a fonografia, o que lhe concede algumas especificidades. Uma delas é o acesso a registros sonoros que documentam toda a sua história. Nesse sentido, o conceito de performance, nos termos de Paul Zumthor é inspirador mas não suficiente para tratar da produção sambística.

O nascimento do samba também coincide com o processo de adaptação de negros libertos e de seus descendentes ao espaço urbano na cidade do Rio de Janeiro. O samba é uma música de origem mestiça; muitos mestiços herdaram a prática da capoeira como mecanismo de resistência. O único espaço urbano possível para a busca de trabalho

¹⁵⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZLciQUfZF8I>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

para um Rio super populoso era o ambiente noturno, de entretenimento, onde misturaram-se a prática do samba, da capoeira e da malandragem, que pode ser definida, nesse momento histórico, como uma complexa busca pela sobrevivência em espaço adverso.

O samba desenvolveu-se nesse ambiente, impregnando-se de sutilezas do universo malandro. Na década de 1930, o samba malandro chega ao seu auge. É o momento em que estão atuando nas rádios as vozes malandras, representadas nesse trabalho por Luiz Barbosa, Dilermando Pinheiro, Cyro Monteiro e Jorge Veiga. Suas interpretações são a malandragem reduzida a procedimentos vocais. Malandragem que se ouve.

Escutar essas vozes demanda um instrumental teórico receptivo às produções da cultura popular que ainda não se encontram nos livros, nas bibliotecas, nas universidades. Penso que o conceito de *escuta* que fundamenta o capítulo 4, é um referencial pertinente para essa proposta.

Minha escrita, certamente, reflete as dificuldades do trabalho com o objeto escolhido. Dificuldade para encontrar fontes sonoras, dificuldade para normatizá-las, dificuldade para encontrar bibliografias recentes, dificuldade para encontrar modelos de trabalhos acadêmicos que lidem com objetos similares. Contudo, se os enunciados, de acordo com o referencial bakhtiniano, têm a capacidade de revelar conteúdos axiológicos, penso que a leitura – ou escuta – de meu texto revelará também ao leitor-ouvinte extrema simpatia e respeito por essa produção estética alegre que se fez em ambiente adverso na primeira metade do século XX; procurei escrever um texto sobre a canção popular brasileira, sobre o samba e sobre a malandragem utilizando como referência a própria canção popular brasileira, o samba e a malandragem.

José Miguel Wisnik fala em seu livro *Veneno Remédio* (2008) sobre essa dinâmica da produção intelectual brasileira, que ora pende para a negatização da cultura mestiça e malandra ora para a sua positivação. Ora veneno, ora remédio. Penso que é preciso que sejam desenvolvidos estudos envolvendo diálogos entre a ética e a estética para que possamos entender melhor a produção da cultura malandra, elucidando principalmente a dúvida sobre a necessidade de procedimentos éticos duvidosos para a realização de uma estética malandra dentro de uma sociedade. É o que eu gostaria de, um dia, saber responder. Por enquanto, não sei.

Então eu escuto.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. O "Crioulo Dudu": participação política e identidade nas histórias de um músico cantor (1890-1920). **Revista Topoi**, v.11, n.20, p.92-113, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi20/topoi20_07artigo7.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ateliê, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

_____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica, Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; Costa Rica; Santiago: ALLCA XX, 1997.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos. **Revista Projeto História**, São Paulo, n.26, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10536>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

_____. Catálogo. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004a. p.73-260.

- _____. Cinema sincronizado. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004b. p.269-70.
- _____. Cinema sincronizado e fonografia. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004c. p.71-274.
- _____. Discos e fonógrafos. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004d. p.267-268.
- _____. O fonógrafo. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004e. p.263-265.
- _____. Trecho de carta de Mário de Andrade a Moacir Werneck de Castro. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004f. p.299-300.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANTELO, Raul. Liminar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, n. 4, 1998.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. Tese (Doutorado) - USP, São Paulo, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. O autor e o herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006'.

BARROS, José D'Assunção Barros. A gaia ciência dos trovadores medievais. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v.41, n.1 e 2, p.83-110, abr./out. 2007.

BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

BORDIEAU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BUENO, André. A dialética e a malandragem. **Revista Letras**, Curitiba, n.74, p.47-69, jan./abr. 2008.

CABRAL, Sergio. Getulio Vargas e a música popular brasileira. In: **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6.ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CAPUTO, Cosimo; PETRILLI, Suzan; PONZIO Augusto Ponzio. **Tesi per il futuro anteriore della semiótica**: il programa di ricerca della Scuola di Bari-Lecce. Milano: Mimesis, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios).

_____. Literatura comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, n.4, 1998.

CASTRO, Ruy. **Estrela Solitária**. Um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRO ROCHA, João Cezar. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, 29 fev. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>> Acesso em: 26 mar. 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2005. p.267-273.

_____. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2008.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa H.; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**, n.23, p.36-61, ago. 2003.

DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: _____. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981. p.24-63.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DANTAS, Vinícius. **Bibliografia de Antonio Candido**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLI, Luiz Henrique. **Guia de rock em CD**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DELARI JR, Achilles. **Consciência e linguagem em Vigotski:** aproximações ao debate sobre subjetividade. 2000. Dissertação (Mestrado) - Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000. 224p.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/dilermando-pinheiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. **Revista Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v.12, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2010000200008>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

DURST, Rogério. **Madame Satã**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIAS, Rodrigo. Os desafinados do samba: na cadência do estado novo. **Revista Nossa História**, v.1, n.4, fev. 2004.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

EPAMINONDAS, Antônio. **Brasil brasileiro**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais:** uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo:** as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene; FINATTO, Maria José Bocorny; BARBISAN, Leci Borges. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 43.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: _____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p.27-31.

GONZÁLEZ, Mário M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOTTO, Roberto. **Malandragem revisitada**. Campinas: Pontes, 1988.

HISTÓRIA DO SAMBA. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LETRIA, José Jorge. **A canção como prática social**. Cacém: Edições Ró, 1981.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOMUTO, Michele; PONZIO, Augusto. **Semiotica della musica: introduzione al linguaggio musicale**. Bari:Edizione B.A. Graphis, 2003.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras – Revista de Crítica Literária e de Cultura**, n.17, jul. 2007.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros medievais galego-portugueses**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

_____. Canção popular e performance vocal. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudiaNeivadeMatos.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, 6., 2004, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/vincidemoraes.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: a criação de uma prosaística. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

_____. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular: problemas e perspectivas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, **Anais...** p.841-844. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/2_doctos/Marcos%20Napolitano%20O%20fonograma.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.13, p.135-150, jul./dez. 2006.

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

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. **Revista Sonora**, Campinas, v.1, n.2, [s.d.].

NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Lendo música**: 10 ensaios sobre dez canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NORONHA, Luiz. **Malandros**: notícias de um submundo distante. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Encontro de palavras**. São Carlos: Pedro & João, 2011.

PONZIO, Augusto; CALEFATO, Patrizia; PETRILLI, Suzan. **Fundamentos de filosofia da linguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991. v.2.

ROCHA, Gilmar. **O rei da Lapa**: Madame Satã e a malandragem carioca. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.10, n.19, 2006a.

_____. "Navalha não corta seda": Estética e *performance* no vestuário do malandro. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v.20. p.121-142, 2006b.

RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

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

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.1. p.21-35.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Malandro? Qual malandro? In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria M.; EISENBERG, Jose (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.23-38.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.10, n.29, p.49-63, out. 1995.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: ARINOS, Afonso *et al.* **Esboço de figura**: Homenagem a Antônio Cândido. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p.133-154.

SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 2002. v.1: 1901-1957.

_____. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.4, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria M.; EISENBERG, Jose (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.3. p.39-50.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro: Grifo; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

STARLING, Heloisa. Malandro? Qual malandro? In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria M.; EISENBERG, Jose (Org.). *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.3. p.36-38.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Pequena história da música popular da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art, 1986.

_____. Apresentação. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004. p.9-11.

_____. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004a.

_____. Eu victrolo, tu victrolas, ele victrola. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC, 2004b.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIGOTSKI, Lev S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WASSERMAN, Maria Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)**. 2002. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2002.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia brasileira**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Cultura e sociedade:** de Coleridge a Orwell. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, Jose Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira:** música. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Sem receita:** ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Veneno remédio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da vida privada no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v.3. p.49-130.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Referências Fonográficas

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. O bonde de São Januário. Intérprete: Cyro Monteiro. In: **Os grandes sambas da história.** Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.10. Faixa 11.

ALVES, Ataulfo; LAGO, Mário. Ai que saudade da Amélia. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.17. Faixa 12.

BAHIA, Xisto. Isto é bom. Intérprete: Eduardo das Neves. In: **A Casa Edison e seu tempo**. Ilustrações musicais. CD 1. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. Faixa 10.

BARROSO, Ari. Aquarela do Brasil. Intérprete: Francisco Alves. Arranjo: Radamés Gnattali. In: **Folha Raízes da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010. v.9.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Sílvio Caldas. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.10. Faixa 5.

BATISTA, Wilson; PEREIRA, Geraldo. Acertei no milhar. Intérprete: Moreira da Silva. In: **A arte de Moreira da Silva**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. Faixa 1.

BELCHIOR. Como nossos pais. In: **Alucinação**, Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 33 rpm.

BLANCO, Billy. Estatutos da gafieira. Intérprete: Jorge Veiga. Rio de Janeiro: Copacabana, 1971. Faixa 1. 33 rpm.

BUARQUE, Chico. O malandro n.º 2. Intérprete: João Nogueira. In: **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1979. 33 rpm.

_____. Malandro quando morre. Intérprete: Maria Lúcia. In: **Os grandes sambas da história**. CANTIGA de capoeira. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSm28D2LkL0>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

JORGE, Frank. Nunca diga. In: **Carteira nacional de apaixonado**. Porto Alegre: Barulhinho, 1999. Faixa 2.

KETI, Zé. A voz do morro. Intérprete: Zé Keti. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.11. Faixa 7.

LOBO, Haroldo; BATISTA, Wilson. Cabo Laurindo. Intérprete: Jorge Veiga. In: **Mestres da MPB**. Jorge Veiga e Cyro Monteiro. Rio de Janeiro: Continental, 2005. Faixa 1.

LOBO, Haroldo; CASTRO, Jorge; BATISTA, Wilson. Lá vem Mangueira. Intérprete: Deo. Rio de Janeiro: Continental, 1943.

MARQUES, Raul; BERNARDINO, Moacyr. Risoleta. Intérprete: Luiz Barbosa. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.7. Faixa 9.

MARTINS, Herivelto. Laurindo. Intérprete: Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Odeon, 1944. 78 rpm.

MARTINS, Herivelto; OTELO, Grande. Praça Onze. Intérprete: Castro Barbosa com Trio de Ouro e Regional de Benedito Lacerda. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.9. Faixa 6.

MARTINS, Roberto; ROSSI, Mário. Beija-me. Intérprete: Dilermando Pinheiro. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1977. Faixa 9. 33 rpm.

MESTRES DA MPB – JORGE VEIGA E CYRO MONTEIRO. Rio de Janeiro: Gravadora Continental, 1995.

NEVES, Eduardo das. A conquista do ar. Intérprete: Eduardo das Neves. In: **A Casa Edison e seu tempo**. Ilustrações musicais. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. 1 CD. Faixa 2.

PIMENTEL, Albertino. Coralina. Intérprete: Joel Nascimento. In: **Princípios do Choro**. Rio de Janeiro: Acari Records, 2002. v.2. Faixa 2.

RODRIGUES, Lupicínio. Se acaso você chegasse. Intérprete: Cyro Monteiro. In: **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. v.1. Faixa 10.

ROSA, Noel. Mulato bamba. Intérprete: Mário Reis. In: **Folha Raízes da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010. v.1.

RUSSO, Renato. Faroeste caboclo. Intérprete: Legião Urbana. In: **Que país é este?** Rio de Janeiro: Som Livre, 1987.

_____. Metal conta as nuvens. Intérprete: Legião Urbana. In: **V**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1991.

TATIT, Luiz; WISNIK, José Miguel. Mestres cantores. Intérpretes: José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. In: **José Miguel Wisnik**. São Paulo: Camerati, 1992. Faixa 15.

DVD

DISNEY, Walt. Alô, amigos. Brasil: Disney DVD.

Sites Consultados

[http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Joel+Nascimento+Coralina+\(Albertino+Pimentel\)](http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Joel+Nascimento+Coralina+(Albertino+Pimentel))

<http://letras.mus.br/belchior/923225/>

<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/CiroMonteiro.htm>

<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/DilermandoPinheiro.htm>

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20041006p4725.htm>

<http://www.lastfm.com.br/music/Camerata+Carioca>

<http://www.youtube.com/watch?v=1kv8CnWhx0E>

<http://www.youtube.com/watch?v=2OQsk1NnGvk>

<http://www.youtube.com/watch?v=3iU06Z6bToE>

http://www.youtube.com/watch?v=4_tE0agEcDA

<http://www.youtube.com/watch?v=8QOkB4ArkN0>

<http://www.youtube.com/watch?v=8TtGUxrG5Sg>

<http://www.youtube.com/watch?v=9-HNBVjok7E>

<http://www.youtube.com/watch?v=Afe9x8F0Gj4>

<http://www.youtube.com/watch?v=dS9PXq3Fxxww>

http://www.youtube.com/watch?v=HEZQ_a8Z0ag

<http://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY>

<http://www.youtube.com/watch?v=IwhhXeGzNec>

<http://www.youtube.com/watch?v=KJGew8phNT8>

<http://www.youtube.com/watch?v=mIqfgJdEPec>

http://www.youtube.com/watch?v=mxYAaBQ_KXY

<http://www.youtube.com/watch?v=pDA2VXwe5Fo>

<http://www.youtube.com/watch?v=pJpouWUTtLI>

<http://www.youtube.com/watch?v=qCIZxeCJUUo>

<http://www.youtube.com/watch?v=rETSGoLBjjk>

<http://www.youtube.com/watch?v=s4PY4-csjsw>

<http://www.youtube.com/watch?v=taxbxsUbq6s>

<http://www.youtube.com/watch?v=tduIrd9Qd2k>

<http://www.youtube.com/watch?v=V1al2ERgFW8>

<http://www.youtube.com/watch?v=Vd82LJhrrs4>

<http://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>

<http://www.youtube.com/watch?v=w7kV8NtFGmo>

<http://www.youtube.com/watch?v=Z2q7KS7L8rI>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZLciQUfZF8I>

www.youtube.com/watch?v=FPJ61GqOfCA

<http://www.radio.uol.com.br/#/busca/musica/trovador>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZLciQUfZF8I>

<http://youtube.com/watch?v=vWwgrjjIMXA>

<http://www.youtube.com/watch?v=aM-WIzJ-wVk>

http://www.youtube.com/watch?v=_vV44b2HiQo

<http://www.youtube.com/watch?v=6vw4gx8n8s8>

<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/13/12>

<http://www.youtube.com/watch?v=w1B6Uj2tCTg>

<http://www.youtube.com/watch?v=aKKyrF2iYcA>

<http://www.myspace.com/zepelintra/photos/16235848>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZO5uaEo1dVI>

<http://www.youtube.com/watch?v=bAdlGZSaQRg>

http://www.youtube.com/watch?v=_VMJyVGJZlw

<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/eduardo-das-neves.html>

<http://cifrantiga.wordpress.com/2008/01/07/a-conquista-do-ar-santos-dumont-2/>

<http://blogbobdylan.blogspot.com.br/2008/04/o-velho-trovador-e-o-contador-de.html>

<http://multipapos.blogspot.com.br/2008/06/outras-fotos-de-madame-sat.html>

<http://simaopessoa.blogspot.com.br/2010/07/causos-de-bambas-jorge-veiga.html>

www.faroestecaboclo.com.br/2011/02/08/faroeste-caboclo-por-arthur-dapieve/

<http://elizabethdiariodamusica.blogspot.com.br/2011/05/joel-nascimento.html>

<http://passeandopelocotidiano.blogspot.com.br/2011/10/ritmos-do-brasil-samba-de-breque.html>

<http://deepbrazil.com/2011/12/29/the-best-of-deep-brazil-in-2011/>

<http://www.omelhordefortaleza.net/index.php/2012/01/20/mane-garrincha-29-anos-sem-o-anjo-das-penas-tortas/>

<http://conhecendoospersonagens.blogspot.com.br/2012/09/alo-amigos.html>

<http://www.sinembargo.mx/16-09-2012/368089>

Faixas do CD

1. *Homenagem ao malandro* (Chico Buarque)
2. *Nunca diga* (Frank Jorge)
3. *O trovador* (Dona Ivone Lara)
4. *Ai flores, ai flores do verde pino* (D. Dinis)
5. *Blowin' in the Wind* (Bob Dylan)
6. *Love Song – Pois naci nunca vi amor* (Nuno Fernandes Torneol – Adaptação Legião Urbana)
7. *A voz do morro* (Zé Ketí)
8. *Mestres cantores* (Luiz Tatit / José Miguel Wisnik)
9. *Minha nega na janela* (Germano Matias / Doca)
10. *A conquista do ar* (Eduardo das Neves)
11. *Lenço no pescoço* (Wilson Batista)
12. *Isto é bom* (Xisto Bahia)
13. *Pelo telefone* (Donga / Mauro de Almeida)
14. *Risoleta* (Raul Marques e Moacyr Bernardino)
15. *Beija-me* (Roberto Martins e Mário Rossi)
16. *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues)
17. *Estatutos da gafeira* (Billy Blanco)
18. *Cantiga de capoeira* (Anônimo)
19. *Mulato Bamba* (Noel Rosa)

20. *O bonde São Januário* (Ataulfo Alves & Wilson Batista)
21. *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso)
22. *O malandro n.º 2* (Chico Buarque)
23. *Fala* (João Ricardo & Luli)
24. *Cabo Laurindo* (Haroldo Lobo & Wilson Batista)
25. *Laurindo* (Herivelto Martins)
26. *Lá vem Mangueira* (Haroldo Lobo, Jorge Castro e Wilson Baptista)
27. *Comício em Mangueira* (Wilson Batista & Geraldo Augusto)
28. *Hino Nacional Brasileiro* (Francisco Manuel da Silva & Joaquim Osório Duque Estrada)
29. *Coralina* (Albertino Pimentel)
30. *Acertei no milhar* (Geraldo Pereira & Wilson Batista)