

Carlos Sandroni

Feitiço Decente

Transformações do samba no
Rio de Janeiro (1917-1933)



3. De malandro a compositor

Vimos acima, ao falar do livro de Orestes Barbosa, que o autor considerava o samba expressão viva de um personagem da vida carioca: o malandro. Este se define em primeiro lugar por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem-comportada.

Orestes não era o único a associar samba e malandros, ao contrário. No período que nos interessa aqui, o final dos anos 1920 e início dos 1930, tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções.

Mas as características que definem este personagem não eram exatamente novas. É mais realista concebê-lo como último (?) avatar de uma linhagem que vinha pelo menos do século XIX. Eis porque começaremos nossa abordagem do malandro por uma visita às suas encarnações anteriores, com o que, espero, sua compreensão será facilitada.

* * *

Em 1830, Gabriel Fernandes Trindade publicou um lundu para voz e piano intitulado “Graças aos céus”, cuja letra dizia:

Graças aos céus de vadios
As ruas limpas estão
Deles a casa está cheia,
A casa da correção

(Refrão:)

Já foi-se o tempo de mendigar,
Fora vadios, vão trabalhar

II

Sr. Chefe da policia,
Eis a nossa gratidão
Por mandares os vadios
À casa da correção

(Refrão)

III

Sede exato, pois Senhor
Em tal deliberação,
Que muita gente merece
A casa da correção.

Na letra deste lundu já aparece um personagem importante na galeria da canção popular brasileira, que em diferentes épocas será conhecido por nomes diferentes, mas que guardará sempre uma característica fundamental, ou seja, a esquivança em relação ao mundo do trabalho. A posição que tal personagem ocupa no interior do discurso da canção popular também varia. No caso citado, ele é chamado de “vadio”, e aparece como elemento de discurso alheio: não é ele quem detém a palavra, ao contrário, o texto é enunciado por um não vadio, ou mesmo um antivadio, que aparentemente se regozija do fato de que todos os vadios tenham sido recolhidos à prisão. Numa primeira leitura, o texto teria pois um teor moralista, contrariando frontalmente a veia satírica dos lundus examinada em capítulo precedente.

A última estrofe, no entanto, traz um elemento que põe em cheque uma leitura em primeiro grau deste lundu. Se é verdade que todos os vadios já estão recolhidos à casa de correção, qual o sentido de pedir ao chefe de polícia que seja exato em sua deliberação? Ao dizer que “muita gente merece a casa de correção”, o lundu sugere inequivocamente que não é apenas dos vadios *stricto sensu* que se fala, mas também de outros tantos aproveitadores do trabalho alheio. Deste ponto de vista, se voltarmos à primeira estrofe, veremos que sua construção é ambígua o suficiente para deixar também em suspenso de qual “casa” se trata: “deles a casa está cheia”, se diz, para só depois especificar, possivelmente com uma piscadela do intérprete: “a casa da correção”...

Essa segunda leitura do texto, onde o moralismo se converte em sátira, e o presumido antivadio, se não em vadio duma vez, ao menos em simpatizante declarado da vadiagem, teria sido sem dúvida reforçada pela interpretação gestual e cênica adequada. Mas ela também se coaduna perfeitamente com o gênero musical escolhido que, como vimos, expressa frequentemente na sua comicidade uma simpatia (mesmo que complacente) em relação aos deserdados da sociedade (ali os escravos, aqui os vadios, duas faces de uma sociedade onde o trabalho não é meio de vida, mas opressão violenta).

Em outros momentos, no entanto, é expressa sem duplos sentidos essa simpatia mútua entre a música popular e o vadio — a qual tem lugar sob o olhar vigilante do chefe de polícia, ao mesmo tempo que desperta a fascinação de um público cujas posses lhe permitiam ter um piano e comprar partituras. “Quem passa a vida a tocar viola e beber cachaça não pode fazer senão desordens”: essa frase aparece num romance de 1885, na boca de um coronel.¹ No quadro da cultura brasileira, a lógica é irretocável — os antecedentes são a viola e a cachaça, e o consequente, as desordens. O vínculo entre os dois primeiros é de tal ordem que nenhum deles pode ser substituído sem prejuízo da inteligibilidade: não funcionaria, por exemplo, “tocar *piano* e beber cachaça”, ou “tocar viola e beber *champanhe*”. A viola e a cachaça, o instrumento e a bebida populares, é que são os ícones do vadio, cuja recusa do trabalho numa sociedade escravagista equivale a uma incitação à desordem.

Importante encarnação do vadio foi o capadócio, que recebe uma boa descrição neste romance de 1875:

Resta-nos esboçar outro tipo de que já falamos algures; o cantor e tocador de viola dos batuques — o capadócio —. O capadócio, como o nome indica, vivia em santo ócio, tinha vida folgada e férias perpétuas; era de ordinário valentão e espadachim; afora essas

qualidades tinha outras prendas que o tornavam complemento natural e necessário dos folguedos de que falamos. Tocava mais ou menos perfeitamente viola, guitarra e bandolim, era magistral no lundu, no fado, a que chamamos rasgado e nas cantigas correspondentes cantava ao desafio, improvisava ...²

O autor acrescentava em seguida que esses capadócios “viviam em bródios intermináveis”, porque “os convites eram tantos e tão instantes que só havia a dificuldade da escolha”. Encontramos outra descrição do capadócio nas *Memórias de um sargento de milícias*:

Havia um endiabrado e importante patusco que era o tipo perfeito do capadócio daquele tempo, sobre quem há muitos meses andava o major [Vidigal, o chefe de polícia] de olhos abertos ... Gozava de reputação de homem muito divertido, e não havia festa de qualquer gênero para a qual não fosse convidado. Em satisfazer estes convites gastava todo o seu tempo Tocava viola e cantava muito bem modinhas, dançava o fado com grande perfeição.³

Assim, o capadócio associa as desordens (“valentão e espadachim”, “endiabrado patusco”) à viola; quanto à cachaça, mesmo se não é mencionada explicitamente, está implícita na alusão às festas intermináveis. A fartura dos convites (“só havia a dificuldade da escolha”) é evidente sintoma da popularidade do capadócio, possivelmente mesmo junto a pessoas de melhor situação econômica (“festas de qualquer gênero”). Tema que reaparece muito mais tarde, nos anos 1930, na biografia de Noel Rosa: “Noel se aproxima. Tira do bolso um punhado de papéis. São cartões, impressos, recortes, folhas soltas que ele vai lendo e separando. — Sabem o que eu tenho aqui? Uma porção de convites para festas. No Centro, no Grajaú, na Tijuca.”⁴ A diferença é que, como veremos a seguir, na época de Noel já avançara o processo de separação entre viola, cachaça e desordens: a música popular se profissionalizava. Na época de Noel, também, já não se falava em capadócio. O novo nome do “vadio” era: malandro.

A mais antiga alusão impressa que conheço à malandragem já tem relação com a música popular: trata-se da coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, publicada em 1904, que se intitulava *O trovador da malandragem*.⁵ Mas é no final dos anos 1920 que ela aparece como um tema recorrente nas letras de samba, popularizando o personagem do malandro e tornando-o quase um sinônimo de sambista. Quando o jornal *O Mundo Sportivo* promove em 1932 a primeira competição oficial das escolas de samba, é assim que anuncia o evento: “... os príncipes da melodia do malandro, as ‘altas patentes’ do samba concorrerão ao grande campeonato. ... O público que conhece o malandro pelo disco ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia na boca do próprio malandro” etc.⁶ O samba é definido pois como a “melodia do malandro”, como a expressão musical — ou a “alma sonora” — deste personagem, exatamente como no livro de Orestes Barbosa que citamos atrás. Outra reportagem, esta publicada em 1933 no *Diário Carioca*, afirmava: “O morro é a catedral do samba. É lá, na simplicidade pitoresca das ribanceiras maltratadas que os seus fiéis — os malandros — vão fazer suas preces fervorosas nas horas de aflição e de desdita.”⁷

O momento em que se instaura essa identidade entre sambista e malandro é, como já terá notado o leitor, o mesmo em que ocorreu a mudança estilística que nos ocupa. Cláudia Matos já havia notado isso ao escrever que “a noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 1920 nas criações do pessoal do Estácio”.⁸

Matos também nota que “a existência de um grupo de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver à custa dos outros (dos ‘otários’), usando de expedientes mais ou menos ilícitos, não é exclusiva das décadas de 1930 e 1940, nem do Rio de Janeiro, nem mesmo das classes populares”.⁹ Assim, pois, equivalentes do malandro e do capadócio brasileiros são o *milonguero* portenho, o *negro curro* cubano ou o *guapo* andaluz¹⁰ — todos personagens que compartilham certas características de rejeição ao trabalho, de delinquência e de uma “ética” particular. Por outro lado, a singularidade do malandro — e sua importância no contexto do presente trabalho — viria de sua associação ao samba, e precisamente, ao samba na sua versão moderna. O que tentarei mostrar no restante deste capítulo é, em primeiro lugar, que tal associação não era apenas externa, mas aparecia no próprio texto dos sambas; e, em segundo lugar, que vista assim, de dentro, ela se revela problemática: ao contrário do que pensava Barbosa e do que parecia pensar o público em geral, o samba-malandro era também um samba em conflito com a malandragem.¹¹ De todo modo, veremos que não se pode dissociar o novo *élan* tomado pelo samba nos anos 1930 da sua temática malandra, que foi decisiva na caracterização do estilo novo.

* * *

Começaremos pela análise de um grupo de oito sambas gravados entre 1927 e 1931 por Francisco Alves (com exceção de um, gravado por Mário Reis). O primeiro deles já foi mencionado: trata-se de um samba assinado por Sinhô, conhecido como “Ora vejam só”, que foi o grande sucesso do carnaval de 1927. Seu estribilho dizia:

Ora vejam só
A mulher que eu arranjei!
Ela me faz carinhos até demais
Chorando, ela me pede:
“Meu benzinho,
Deixa a malandragem se és capaz.”¹²

Este samba é referido por Vagalume, que transcreve a letra; mas o título que lhe dá, e repete quatro vezes em duas páginas, como se fosse o único que conhecesse, é “A malandragem”.¹³ Ora, o primeiro samba de um compositor do Estácio a ser gravado tinha exatamente o mesmo título. Era de Bide e foi lançado no início de 1928 (também por Francisco Alves).¹⁴

As conexões deste samba assinado por Sinhô com a turma do Estácio não se limitam à sua

data, temática e título, mas atingem também a disputa em torno da autoria: como vimos, Heitor dos Prazeres, que nessa época tinha o apelido de “Lino do Estácio” por viver naquele bairro, afirmava ter composto o estribilho, acrescentando um terceiro título à história: “Deixa a malandragem se és capaz.”¹⁵

Já sabemos que esta não foi a única disputa autoral entre Sinhô e Heitor dos Prazeres. Em 1927, Francisco Alves grava um maxixe assinado por Sinhô e Bastos Tigre, cujo título era “Cassino maxixe”. A composição não faz sucesso. Sinhô faz novos versos, muda o título e o gênero: o samba “Gosto que me enrosco”, assinado somente por Sinhô, será gravado por Mário Reis com grande sucesso no ano seguinte.¹⁶ E, ainda uma vez, Heitor dos Prazeres reivindicará a autoria de uma parte do samba, a primeira na gravação de Mário Reis.¹⁷ Essa reivindicação de autoria parece ser bem fundada: o biógrafo de Sinhô, Edigar de Alencar, afirma mesmo que este teria pago uma parte dos direitos autorais devidos a Heitor dos Prazeres pelo samba.¹⁸ A *EMB* também registra a parceria.¹⁹ Eis o trecho da letra que seria de Heitor dos Prazeres:

Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus me livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia.

A “orgia”, aqui como em inúmeros outros sambas do Estácio, é um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida apreciado pelo malandro. “Orgia”, neste contexto, é quase sinônimo de malandragem — trata-se sempre de um estilo de vida, considerado no primeiro caso do ponto de vista do objeto, e no segundo do ponto de vista do sujeito:

A malandragem
Eu vou deixar
Eu não quero outra vez a orgia.

é o início do samba de Bide mencionado acima.

Os dois estribilhos reivindicados por Heitor dos Prazeres possuem um tema comum: a presença de uma mulher que recusa o modo de vida adotado pelo protagonista. Num caso, pede que deixe a malandragem, e, no outro, o despreza porque vive na orgia. Só muda a tática, lamentosa no primeiro (“chorando, ela me pede: ‘meu benzinho’ etc.”), desprezo puro e simples no segundo. Mas a incompatibilidade entre “mulher” e “orgia” fica em ambos estabelecida.

Tal incompatibilidade é um tema recorrente, que permite situar estes dois sambas dentro de um grupo típico do universo do Estácio. Ao mesmo grupo pertence “Não é isso que eu procuro” (Silva-Alves 1928), cujo refrão diz:

Eu juro que hoje em dia
Mulher sendo da orgia
Não quero mais.

Aqui a incompatibilidade entre os dois termos também existe, mas sob forma diferente. A conjunção hipotética entre mulher e orgia é rejeitada pelo homem, tal como, nos exemplos anteriores, este dizia que a mulher rejeitava a conjunção dele com a orgia. A simetria é reforçada pela presença da expressão “hoje em dia”, pois se em “Gosto que me enrosco” se dizia que “as mulheres de hoje em dia desprezam o homem só por causa da orgia”, em “Não é isso que eu procuro” o protagonista é um homem *de hoje em dia* que despreza a mulher por causa da orgia.

Finalmente, em “Se você jurar” (Silva-Bastos-Alves 1931), ouve-se também no refrão:

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar.

Por “regenerar-se”, entenda-se: deixar a malandragem. Aqui, ou bem o protagonista obtém a jura de amor da mulher e deixa a orgia, ou bem considera fingida a atitude feminina e abandona a ilusão amorosa, perseverando na vida dissoluta. Em todos os casos, a conjunção do protagonista masculino com a mulher implica no abandono — por parte de um ou de outro, pouco importa — da orgia; e vice-versa, a conjunção de qualquer dos dois com a orgia implica o abandono da união amorosa.

Cabe considerar ainda a sequência do refrão de “A malandragem” (BideAlves 1928), de que já citei os três primeiros versos:

... Mulher do meu bem querer
Esta vida não tem mais valia.

O protagonista começara afirmando que ia deixar a malandragem; dois versos mais tarde percebemos que está em conjunção com uma mulher, e é por isso que não dá mais valor à vida na orgia.

Um segundo grupo de sambas trata de outra incompatibilidade: a que opõe malandragem e trabalho. O exemplo mais direto é “O que será de mim” (Silva-Bastos-Alves 1931):

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há.

Este samba ocupa posição complementar à de outro dos mesmos autores e ano, “Nem é bom falar”:

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz
De não resistir
Nem é bom falar
Se a orgia se acabar.

O protagonista diz que é capaz de morrer se a orgia se acabar, mas não diz por que ela acabaria. No samba anterior, inversamente, não diz o que lhe aconteceria se fosse obrigado a trabalhar, mas deixa claro que é essa a eventualidade que espregueia sua vida na malandragem. Ambos os sambas tratam da ameaça fatal à orgia; mas o primeiro só menciona sua causa, e o segundo só sua consequência. A parte que falta em cada um é substituída por uma negação: no primeiro caso, “não sei o que será [de mim]”, no segundo, “nem é bom falar”. Tal negação constitui nos dois casos o próprio título do samba. É como se o enunciado inteiro fosse demasiado assustador para ser contido em um só samba.

Finalmente, vou recorrer a um samba de Gradim, que era da Mangueira, cujos compositores, como os de outros morros do Rio de Janeiro, sofreram como vimos muita influência de Ismael Silva e seus amigos. Trata-se de “Nem assim”, onde o protagonista finalmente abandona a malandragem, mas para arrepende-se no momento seguinte:

Ai, minha vida
Oh Deus, tenha pena de mim
Deixei a maldita malandragem
Para ver se endireitava
Mas, nem assim.

No refrão deste samba, a malandragem aparece em seu aspecto negativo, que é suprimido nos outros casos do mesmo grupo. Ela é mesmo amaldiçoada e em parte responsabilizada pela má situação do protagonista (“ai, tenha pena de mim”), levando-o a abandoná-la e a aderir ao trabalho. Ao contrário de “Nem é bom falar” e “O que será de mim”, onde tal adesão era apresentada como fruto de uma fatalidade, aqui existe uma dimensão de escolha racional: o protagonista faz uma experiência “para ver se endireita”, isto é, melhora de vida. O “nem assim” do título diz que nem mesmo essa medida extrema deu resultado. Nas segundas partes, como se pode suspeitar, ele anuncia sua volta atrás:

Vou voltar à vida antiga
Pra tornar a ser feliz.

A decepção com o mundo do trabalho transfigura a situação anterior, e a malandragem, de “maldita”, passa a ser fonte de felicidade.

Uma vez apresentados os oito sambas em dois grupos separados, vejamos o que constitui sua unidade. Esta não se encontra tanto no fato de que todos falem de malandragem e/ou orgia: meu ponto de vista é que nos sambas do Estácio a malandragem é mais do que uma palavra, é propriamente uma temática, pois se articula a uma rede de questões. A temática malandra que encontramos nos dois grupos de sambas analisados é, de fato, a do *fim da malandragem*, tal como enunciado por um sujeito lírico que *se identifica com ela*. Em quatro dos oito sambas estudados

“Ora vejam só”, “A malandragem”, “Se você jurar”, “Nem assim”), a ação do protagonista é literalmente “deixar a malandragem”, ou a orgia no caso do terceiro. Ação que alguém exige que ele empreenda (“Ora vejam só”), que ele mostra a intenção de empreender (“A malandragem”), que gostaria de empreender caso se cumpra determinada condição (“Se você jurar”), e que finalmente empreende de fato, mesmo ao preço do arrependimento (“Nem assim”). Esses quatro sambas são portanto variantes sintagmáticas do paradigma “vou deixar a malandragem”.

Nos outros, como espero ter mostrado, embora a expressão “deixar a malandragem” não compareça literalmente, a presença do mesmo paradigma pode ser facilmente deduzida. Nos dois sambas do grupo relativo ao trabalho, as hipóteses em torno das quais o refrão é construído são “se eu precisar ir pro batente” (“O que será de mim”) e “se a orgia se acabar” (“Nem é bom falar”), que são traduções de “se eu (for obrigado a) deixar a malandragem”. Os dois sambas que restam (“Gosto que me enrosco” e “Não é isso que eu procuro”) pertencem ao grupo relativo ao amor, e sua simetria ficou demonstrada acima. Neles, ora é o homem ora a mulher que são desprezados pelo seu par, por ser da orgia, isto é, por não ter deixado a malandragem, como parece ser a exigência dos tempos de “hoje em dia”.

* * *

Nos parágrafos anteriores ficaram estabelecidos, ao mesmo tempo, a importância da temática da malandragem no estilo novo e o caráter problemático dessa temática, que é ao mesmo tempo a do abandono da malandragem. Podemos examinar agora o papel que tal temática desempenhou, se é que desempenhou algum, entre os sambistas do estilo antigo. Começemos por Sinhô.

“Ora vejam só” e “Gosto que me enrosco” são dois dos sambas de maior sucesso de Sinhô, e falam de malandragem, mas a argumentação desenvolvida acima trouxe novos argumentos para sustentar a reivindicação de autoria por parte de Heitor dos Prazeres quanto a eles. Por isso deles não se tratará aqui. Mas Sinhô também menciona a palavra em outros sambas, entre os quais o mais conhecido é “A Favela vai abaixo”:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão

...

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos constantemente na capela
Para que Deus nunca deixe de olhar

Para nós da malandragem e do morro da Favela.²⁰

Como se vê, não há aí nenhum dos ingredientes típicos da temática malandra tal como a defini. Nada mais distante dos sambas do Estácio que as alusões às saudades do torrão e às promessas na capela. Além do mais, o protagonista e sua cabocla pertencem ambos à malandragem, sem que ocorra a nenhum dos dois protestar ou desprezar o parceiro. Na verdade, os malandros só entram neste samba porque, segundo um lugar-comum da época, os morros do

Rio de Janeiro eram habitados por eles.

Outro exemplo é “Ave de rapina”, gravado por Francisco Alves em 1930. Uma das segunda partes diz:

Tenho certeza
Que o mundo vai te ensinar
A malandragem
Não tarda muito a acabar.

Como nos sambas do Estácio, o fim da malandragem é anunciado; à diferença daqueles, o sujeito do texto se regozija com isto. Mas há um detalhe interessante a notar. Este samba já havia sido lançado no carnaval de 1924, mas então não se falava em malandragem. A estrofe correspondente dizia:

Formaste pulo
Como a onça mais ligeira
Fizeste capa
Da nossa pura bandeira.²¹

Quando ele é retomado por Francisco Alves em 1930, a moda da malandragem sugere a substituição, quem sabe se iniciativa do próprio cantor, que andava como vimos às voltas com o tema.

Também há menções à malandragem em “Alta madrugada”, “cena cômica” gravada em 1930, e à orgia em “Que vale a nota sem o carinho da mulher”, samba de 1928; mas trata-se em ambos de menções isoladas, que me dispense de citar. Mais interessante é o caso de “Fala macacada” (1930), que põe em cena a batucada, jogo de destreza a que já fizemos alusão:

Refrão:

Leva, leva, se tens perna pra levar
Não há malandro que possa me derrubar (bis)

Segundas:

I
Eu sou é bamba
Ô macacada
Eu sou do samba
E também da batucada

II
Sou carioca
Da velha guarda
Não uso arma
Tenho fê numa pedrada.

Na batucada, um contendor fica parado e o outro tenta derrubá-lo com um golpe de perna chamado de pernada. É a isso que alude o refrão. O segundo verso é a resposta do contendor que espera o golpe, jactando-se de que ninguém pode derrubá-lo. No último verso da segunda estrofe, “pedrada” está por “pernada”, palavra que aliás acabou transformando-se, principalmente no Rio de Janeiro, na própria designação do jogo.²² A alusão demasiado direta teria sido censurada, provavelmente pelo próprio Sinhô.

O samba não se enquadra no paradigma descrito acima, mas é bom notar que a pernada era o esporte predileto dos malandros cariocas dos anos 1930. Como já conhecemos os hábitos de Sinhô, avento a hipótese de que este samba tenha origem num verdadeiro refrão de batucada, o que parece verossímil quando se o compara com os que são citados pelos pesquisadores.²³

Vemos portanto que Sinhô, no final da década de 30, se apropria em parte do vocabulário que viria a caracterizar o novo estilo, sem que possa ser confundido com ele. Aliás, fará questão de se demarcar dele numa entrevista dada em 1930:

A evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora se observa, devemos chamar evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-las, fogem por completo ao ritmo do samba. ... E lá vem sempre a mesma coisa. “Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem.” “A malandragem eu deixei.”²⁴

Nessa entrevista, Sinhô observa exatamente o que estou tentando mostrar: a ligação entre a mudança estilística (na qual, como ele nota, a mudança rítmica é decisiva) e a temática malandra. Aliás, o samba citado acima, “Fala macacada”, também pode ser lido como um desafio aos recém-chegados por parte de um “carioca da velha guarda”, de um “bamba”, a cantar, confiante: “não há malandro que possa me derrubar”.

Em Donga, outro representante do estilo antigo, encontramos um exemplo de samba com referência à malandragem: trata-se de “Foram-se os malandros”, gravado por Francisco Alves em fevereiro de 1928.²⁵ Ele se divide em duas partes nitidamente diferentes. O refrão é uma quadra que me leva a suspeitar de nova apropriação de temas folclóricos por parte de Donga:

Minha casa foi abaixo
Meu cachorro se perdeu
A mulher que eu mais amava
De desgosto já morreu.

As segundas, em vez de dar sequência às queixas ou explicar as razões dessas desgraças, mudam de ângulo, assumindo uma posição exterior ao personagem que sofre, que agora é designado malandro:

Os malandros da Favela
Não tem mais onde morar
Foram uns pra Cascadura

Outros para Circular.

Este samba, como o já citado “A Favela vai abaixo”, de Sinhô, considera que os habitantes do morro da Favela, cuja “casa foi abaixo”, eram os malandros.^a Mas os de outros morros também:

Os malandros de Mangueira
Que vivem da jogatina
São metidos a valentões
Mas vão ter a mesma sina.

Aqui começa a se expressar certa antipatia em relação aos malandros que torna-se indiscutível na última estrofe:

Mas eu hei de me rir muito
Quando a Justiça for lá
Hei de ver muitos malandros
A escorrer, a se mudar.

A ótica na qual Donga vê os malandros neste samba é evidentemente negativa. O mesmo se dá com João da Baiana em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Lá, ele afirma que se recusou a viajar à Europa em 1922 com o conjunto “Os oito batutas” para não trocar a segurança de seu emprego por uma aventura incerta — o que parece uma atitude antimalandra. Com efeito, o entrevistador pergunta em seguida: “Quer dizer que este negócio de sambista malandro não é com você?”, e João responde sem hesitar: “Claro que não!”²⁶

Mas há um detalhe curioso. Esse emprego que João da Baiana não queria perder era o de fiscal da estiva, conforme se lê na mesma entrevista.²⁷ Ora, segundo o depoimento de Moreira da Silva recolhido por Cláudia Matos, a fiscalização da estiva, trabalho onde não se “pega no pesado”, seria justamente um exemplo de “profissão de malandro”!²⁸ Vê-se assim que o perfil “objetivo” de João da Baiana coincide perfeitamente com o dos malandros: mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista, preso “várias vezes por tocar pandeiro”,²⁹ ganhando a vida sem “pegar no pesado”. Apesar disso, ele, como seus companheiros de geração, não escolheu a etiqueta do malandro como pertinente à sua definição identitária. Assim se evidencia que a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente.

^a Como se sabe, a palavra *favela* se transformaria depois em nome genérico. As habitações pobres que ali se erguiam teriam sido derrubadas em 1927, ensejando os comentários dos dois sambas.

4. O feitiço decente

Como já foi dito, a adoção da malandragem como definição identitária pela geração de sambistas que criou e desenvolveu o novo estilo não se fez sem conflitos. O primeiro deles foi analisado antes: vimos que a temática malandra, num grupo significativo de sambas, era ao mesmo tempo a do abandono da malandragem. O outro conflito a que quero me referir — e que nos ocupará um pouco mais longamente — encontrou sua expressão num debate, através de letras de sambas, entre Noel Rosa e Wilson Batista.

Em 1933, Batista compôs o samba “Lenço no pescoço”, que começa por uma descrição física da figura do malandro:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
De ser tão vadio.¹

Aqui o malandro é visto em sua indumentária e atitude corporal típicas: chapéu de lado, tamanco, lenço, navalha e a famosa ginga, a maneira de andar bamboleando o corpo e arrastando os pés. Notemos, em primeiro lugar, que essa descrição corresponde fielmente à descrição do capadócio que encontramos no já citado romance *O cortiço*: trata-se do personagem de Firmo, que já no final do século XIX usava o “chapéu de lado” (“chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda”), o “lenço no pescoço” (“e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado”) e a “navalha no bolso” (“e então o mulato ... erguera o braço direito, onde se viu cintilar a lâmina de uma navalha”).² Apesar de todos estes pontos comuns, Firmo é definido como capadócio, e não como malandro.³ Vê-se assim mais uma vez que a definição de malandro passa por algo além da simples coleção de traços exteriores. Mas voltemos a “Lenço no pescoço”:

Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção.

O malandro, como o capadócio, tem na música um dos seus ingredientes necessários. A inclinação natural para a malandragem é avaliada pelo gosto pelo samba, já desde criança. Ora, se de Firmo se diz que “nasceu no Rio de Janeiro”, da música que faz se dirá que “é baiana”.⁴ De fato, talvez o único traço que faltava para caracterizar o capadócio como malandro fosse

efetivamente o emblema sonoro irrecusavelmente carioca que lhe será dado com a mudança estilística que é nosso tema. Assim, a qualificação do malandro como um personagem distinto na cultura carioca vai passar por uma nova qualificação do próprio samba: a criação do novo estilo, identificado num primeiro momento ao bairro do Estácio de Sá.

Falei de um conflito, detonado por este samba, entre seu autor e Noel Rosa, em torno da questão da malandragem como definição identitária. É que Batista faz seu personagem exibir ostensivamente os sinais exteriores de sua identidade: ele provoca, desafia e espalha aos quatro ventos seu orgulho de ser como é. Noel, por seu turno, revela em alguns de seus sambas preferência por estratégia mais discreta. O principal destes sambas é “Feitiço da Vila” (1934), talvez seu samba mais famoso.^a Trata-se de uma homenagem a Vila Isabel, bairro onde nasceu e viveu seu compositor, na zona norte do Rio de Janeiro, e às qualidades do samba ali praticado:

A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente, que prende a gente.⁵

O samba é aqui diretamente identificado a um feitiço. Esta palavra é usada no Brasil também para designar as oferendas deixadas nas encruzilhadas com finalidades mágicas, geralmente no quadro das religiões afro-brasileiras. Essas oferendas constavam muitas vezes de comida (“farofa”), velas e moedas (“vintém”). A alusão ao “nome de princesa” refere-se à princesa Isabel, filha do imperador Pedro II, a qual assinou o decreto que extinguiu a escravidão no país em 1888 (um ano antes da Proclamação da República).

“Feitiço da Vila” postula pois uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a *Princesa* Isabel. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão. Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba.

Vejamos mais de perto as transformações que, segundo Noel, a Vila efetuou no samba. Continuando a ser sempre um feitiço, ele passaria a estar desprovido dos sinais exteriores deste: a farofa, a vela e o vintém. A ser um feitiço mais espiritualizado, como um remédio homeopático, em que a ausência física da substância eficiente pode representar um incremento de sua presença energética, destilada, purificada e por isso muito mais potente. O feitiço ganharia assim em força o que perde em aparência, em concretude. Sem vela, farofa ou vintém, é feitiço em estado puro, feitiço sutilíssimo, dificultando até aos virtuais enfeitados porem-se em guarda contra ele. O que é este feitiço senão a própria música?

E é assim que o samba se transforma: feitiço, porém decente. A palavra “decente” denota principalmente aceitação social; a chancela da Princesa nos informa que não há nada errado em

gostar de samba, nada que não possa ser assumido na sala de visitas das melhores famílias. Mas toda essa transformação que Noel vê no samba não altera, segundo ele, sua essência enfeitiçante: sua capacidade de “prender a gente”. Esta frase final da estrofe funciona como antítese da ideia inicial que propusemos (o paralelo entre a Vila e Isabel, a Redentora). A doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta: decente, porém feitiço.

Essas observações apontam para o problema mais amplo das relações entre a chamada “cultura negra” e a cultura dominante brasileira. O fim da escravidão tem consequências óbvias nestas relações: momento da igualdade jurídica de negros e brancos como cidadãos, como povo indiferenciado, e logo mais como membros de uma República. Já sua consequência na música, com algumas décadas de atraso, é o surgimento da “música popular”, que neste sentido não se opõe apenas a “música folclórica” mas também a “música negra”. De fato, ela tem como exigência a destruição das fronteiras, a começar pelas internas ao próprio país. Isto pode ser observado em outro trecho de “Feitiço da Vila”:

Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café,
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba.

O bacharel — no Brasil, um símbolo da cultura letrada, branca, europeia. O bamba — seu equivalente na cultura mestiça carioca. A Vila aparece como o espaço utópico de confraternização dos dois, espaço que é logo projetado para o conjunto do país: o samba é apenas um “produto” a mais, mais uma riqueza que se soma ao leite e ao café, principais produções dos estados de Minas e São Paulo. Ele defende seu direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional. Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma. Ao mesmo tempo, suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto.

A ideia de um feitiço decente é paradoxal no quadro da cultura brasileira. Paradoxos similares aparecem com frequência nos sambas de Noel. Já falamos de outro no próprio “Feitiço da Vila”, o que propõe a confraternização do bamba e do bacharel. Nos próximos parágrafos, examinarei outros casos assim, que nos permitirão compreender melhor a divergência de Noel Rosa com o samba “Lenço no peçoço”.

Começemos por uma entrevista dada em 1935:

A princípio, o samba ... era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao peçoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana.⁶

Os signos do malandro em sua indumentária são aqui, por um lado, contrapostos aos signos da elegância (fraque e luva branca); e, por outro, postos em paralelo com signos geográficos: o

morro equivale ao lenço no pescoço, e Copacabana aos trajes elegantes. Já falei e à frente voltarei a falar da indumentária, mas aqui vamos nos deter um pouco no aspecto geográfico da questão.

Os morros do Rio foram, desde o início do século XX, ocupados por uma população de baixa renda que fugia dos alugueis cada vez mais caros dos bairros tradicionais. Desprovidos dos serviços básicos (água, luz, esgoto), pouco frequentados pela polícia, sem escolas, igrejas ou postos de saúde, eles cresceram como comunidades à parte, olhadas com desconfiança. Embora teoricamente fizessem parte da cidade, pois se encontravam dentro dela, faltava-lhes tudo aquilo que a definia positivamente, a começar por ruas calçadas e casas de alvenaria. Eles foram, desde os anos 1920, lugares privilegiados do samba. Vagalume, em seu livro de 1933, *Na roda do samba*, dedica toda uma segunda parte (p.139-233) à “vida nos morros”: o do Querosene, o da Mangueira, o de São Carlos, o do Salgueiro, o da Favela (este o de ocupação mais antiga, cujo nome tornou-se um designativo genérico).

“Copacabana”, ao contrário, era na época uma parte “chique” do Rio, com poucas casas, de famílias ricas. O bairro também é mencionado no samba “O ‘x’ do problema” (1936), e o sentido é aproximadamente o mesmo:

Você tem vontade
Que eu abandone o Largo do Estácio
Pra ser a rainha em um grande palácio
E dar um banquete uma vez por semana
Nasci no Estácio
Não posso mudar minha massa de sangue
Você pode crer que palmeira do Manguê
Não cresce na areia de Copacabana.

O canal do Manguê, ao lado do bairro do Estácio, era também a zona de baixo meretrício. Copacabana, onde a gente rica tinha seus grandes palácios e dava seus banquetes semanais, aqui é oposta àqueles, como acima era oposta ao morro. O que o Estácio — que aliás confinava e se confundia com o morro de São Carlos — tinha em comum com o “morro” era a presença do samba. No texto deste samba, Noel quer realçar a diferença e mesmo a incompatibilidade entre os dois bairros, representantes metonímicos de dois modos de vida: o burguês e o malandro.

Na entrevista citada acima, ao contrário, o que ele quer ressaltar é a capacidade de circulação do samba, personificado na figura do malandro que sai do morro, muda de roupa (como as circunstâncias exigem) e vai a Copacabana, o que não implica, está claro, em abandonar o Largo do Estácio.

A mesma ideia se expressa no samba “Cem mil réis” (1936), cujo título evoca a soma de dinheiro necessária para comprar um *soirée* (isto é, um vestido elegante, para frequentar as *soirées* da sociedade) e um tamborim. A pessoa em questão circula à vontade por ambos os tipos de ambiente, mas precisa comportar-se da maneira adequada a cada um:

Não custa nada
Preencher formalidade:

Tamborim pra batucada

Soirée pra sociedade.⁷

Mas a formulação clássica, não só no autor que nos ocupa, mas nas letras de samba em geral — e mesmo na cultura carioca — da oposição que apareceu até aqui como *morro* e *Estácio* versus *Copacabana*, está expressa em outro samba, dos mais famosos de Noel, cujo título evoca mais um paradoxo, pois ali se trata de um samba em “Feitio de oração” (1933):

O samba, na realidade

Não vem do morro, nem lá da cidade.

O “morro” e a “cidade”: esta oposição reaparece em incontáveis outros sambas, antes e depois de “Feitio de oração”, desde o já citado “A Favela vai abaixo” (Sinhô, 1927) até “O morro não tem vez” (Jobim e Vinicius, 1963). Ela aparece também na famosa manchete com a qual o jornal *O Mundo Sportivo* anunciava em 1932 a realização do primeiro concurso oficial de escolas de samba — “A alma sonora dos morros descera para a cidade”.

Se o samba “não vem do morro, nem da cidade”, é porque existe um lugar que não é nem uma coisa nem outra, ou é as duas ao mesmo tempo; um lugar onde finalmente essa oposição, tão óbvia — infelizmente — para os cariocas de 1933 como para os de hoje, deixa de fazer sentido. Este lugar é por um lado a Vila, não a Vila real mas a utópica que Noel inventa na letra e na música de seus sambas (e, no mesmo gesto, torna também real, ao menos na medida em que a história lhe permite). Mas é também, como explica depois o mesmo “Feitio de oração”, o coração do compositor:

... o samba, então,
nasce do coração.⁸

Noel joga com o lugar-comum que faz da música a expressão direta dos sentimentos. Assim fazendo, lembra que o resultado do trabalho do sambista (em cujo peito também bate um coração) é, em última análise, “música”: algo a que finalmente a cultura contemporânea dá um estatuto similar ao de uma sinfonia, estando ambos devidamente representados no dicionário *New Grove*.⁹

Ao mesmo tempo, convém não esquecer que Noel fala aí em causa própria, contra a ideia dominante que via no samba um fenômeno exclusivo do morro, pois ele mesmo não era de lá. Era, já sabemos, de Vila Isabel, um bairro da planície, “predominantemente de classe média, pequeno-burguês, preocupado com a ascensão social, as convenções, as regras”¹⁰, e além disso, era de uma família que tinha recursos para pagar-lhe os estudos no São Bento, um colégio religioso de excelente reputação, e fazê-lo chegar à faculdade de medicina, a mesma carreira de seus bisavô, avô e tio¹¹. Ou seja: era da parte de Vila Isabel que estava mais afastada do morro, do ponto de vista da situação social.

Sendo assim, optar pelo samba contra a medicina, algo que teria sido impensável uma geração antes, mesmo em 1930 causa decepção à família e espanto aos colegas de Noel. Na

época, possuir um diploma universitário era algo de muito valorizado no Brasil. Seus detentores eram os já mencionados “bacharéis”, ou “doutores”. Mas ele não foi o único na mesma situação a decidir-se assim, como sublinha em uma entrevista: “Quando se fala em ser doutor em samba [este era o apelido do cantor Mário Reis, formado em direito], não se diz uma frase vã. Não faltam médicos e advogados para elevar o samba. Ai estão os doutores Joubert de Carvalho, Ary Barroso, Olegário Marianno e muitos outros.”¹²

Esta atração que o samba passa a exercer sobre pessoas que por sua posição social estavam até então destinadas a ser, na melhor das hipóteses, meras ouvintes dele, é comentada por Noel em outra entrevista:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística ... A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. ... O gosto do público foi-se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. ... É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo.¹³

A evolução do samba, a que ele se refere, confunde-se com a evolução das duas partes envolvidas: o público, cujo gosto se aprimora, e os poetas, que se libertam do feitiço do academismo. O movimento do próprio samba — de “rudimentar voz do morro” a “expressão artística” — revela-se assim expressão de um movimento da sociedade em torno dele, uma circulação feita de influências recíprocas, as quais não se produzem diretamente mas por intermédio daquele catalisador.

A reciprocidade de intelectuais e povo ainda é reforçada pela escolha das metáforas “feitiço” e “escravizados”. Exatamente como um ano e meio antes, em “Feitiço da Vila”, Noel falara do samba como “feitiço” que se torna decente pelo contato da princesa Isabel, dita a redentora por ter assinado a lei que extinguiu a escravidão no Brasil, aqui é o samba que liberta os poetas do feitiço que os escravizava.

* * *

Voltemos à divergência de Noel Rosa com “Lenço no pescoço” em sua avaliação do papel da malandragem como identidade do sambista. Se, em sua utopia, a circulação entre o Estácio e Copacabana deve ser de mão dupla e aquela entre o morro e a cidade, livre e desimpedida; se o bacharel não teria medo do bamba (que como vimos é outro nome do malandro), e a identidade deste último não devia ser afirmada como uma provocação mas como um feitiço sutil — não é de espantar que não tenha gostado do samba de Wilson Batista. Neste, o malandro prefere a

etiqueta de “vadio” à de compositor profissional, e não porta apenas chapéu, tamanco e lenço, mas também uma navalha pronta a se dirigir contra o primeiro bacharel que cruzar seu caminho.

De fato, Noel não gostou e não perdeu tempo, escrevendo logo um samba que era uma resposta, ponto por ponto, a Wilson Batista. Chama-se “Rapaz folgado” (1933):¹⁴

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha
Que te atrapalha
Com chapéu de lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção¹⁵
Eu já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado.

Os biógrafos de Noel, Máximo e Didier, têm dificuldade em encaixar esta letra na vida de Noel, que sempre demonstrou grande amizade pelos malandros e conviveu com eles. A maneira que encontram de resolver o problema é fazer da composição um ataque pessoal a Wilson Batista.¹⁶ No entanto, a letra do samba de Noel é claramente genérica quando acusa — não o malandro, como ele toma o cuidado de precisar, mas — a *palavra* malandro de derrotismo. A mesma ideia é repetida no samba “Se a sorte me ajudar” (1934), com Germano Augusto, ele mesmo um malandro:

A palavra “malandragem”
Só nos trouxe desvantagem
E você não vai dizer que não.

Só nos trouxe desvantagem, a quem? Aos próprios malandros, está claro! Para Máximo e Didier, ver em Noel um crítico da malandragem equivaleria a ver nele um moralista, um adepto dos valores burgueses aos quais a vida malandra escapava;¹⁷ mas é justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como compositores. Seus biógrafos aliás dão todos os elementos para que se compreenda o alcance geral (e altamente coerente) dos versos de “Rapaz folgado”. Eles enumeram, por exemplo, as inúmeras parcerias que Noel propõe a malandros, em que faz as segundas partes, transformando o que do ponto de vista da

música popular eram meros refrãos em sambas em perfeito estado de aproveitamento pela indústria do disco. Falam também dos retoques que dava às produções daqueles, com seu acordo, no que os próprios envolvidos chamavam de “correções”.¹⁸

O que Noel Rosa faz é pois mostrar um caminho que, evidentemente, não foi ele quem inventou: um caminho que apenas se abria diante de uma gente que gostava de samba e não tinha muitas opções de sobrevivência além da precária vida na orgia. O caminho, enfim, que ia do malandro ao compositor. Noel faz isso, como ele mesmo diz, “dando papel e lápis”, isto é, estimulando o registro do samba, nos dois sentidos concomitantes: registro escrito que retira o samba da esfera da oralidade pura, que transforma os improvisos em “segundas” definitivas; e registro autoral, que transforma o tirador de samba em virtual colega de Beethoven.

Falta apenas notar que, apesar do que diz Noel, a palavra “malandragem” — e, mais uma vez, é de fato da *palavra* que se trata — trouxe ao menos uma vantagem. Quero me referir à vantagem mais óbvia de todas, que é a de ter sido uma palavra da moda, que contribuiu para o sucesso comercial dos sambas de Ismael Silva, Bide e os outros. O próprio Sinhô tirou vantagens desta moda, graças em parte aos refrãos de “Lino do Estácio” — o mesmo Sinhô que, estando já profissionalizado como compositor desde o início da década de 1920, em suas próprias produções não usava uma verdadeira temática malandra. Das 17 músicas dele editadas pela Casa Wehrs entre 1926 e 1928, “Ora vejam só” e “Gosto que me enrosco” foram de longe as que mais venderam: as duas juntas representam 11.089 exemplares, contra 11.259 das outras 15 somadas!¹⁹

De fato, talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças à qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais. Essa ideia ilumina a questão por outro ângulo: ela explica por que o abandono da malandragem se expressou, nos sambas do Estácio, através de uma temática malandra.

* * *

Voltemos mais uma vez à polêmica com Wilson Batista, que está sendo o fio condutor nesse percurso pelos sambas de Noel Rosa. Vimos que este se insurge em “Rapaz folgado” contra os sinais exteriores da malandragem: o chapéu, o tamanco, a navalha, o lenço no pescoço. Ora, percebe-se que, aqui, estes objetos estão para o malandro exatamente como a farofa, a vela e o vintém estavam para o feitiço, no “Feitiço da Vila”. Em ambos os casos, os objetos são o que chamei de signos exteriores de uma identidade; e em ambos os casos Noel propõe sua supressão, para que em seu lugar apareça o samba. O feitiço, tornado decente por sua transformação em samba, e o malandro tornado sambista pela intermediação de papel e lápis, são evidentes transformações da mesma ideia, e ela se realiza nos dois casos pela supressão de objetos que remetem a uma determinada identidade.

Mas, nunca é demais repetir, a identidade ela mesma não é suprimida, é investida na música: “O malandro não desapareceu. Transformou-se, simplesmente, com a sua cabrocha, pra tapear a polícia.”²⁰ Ora, a música também se exprime através de objetos. O próximo passo é pois

tentar encontrar entre os objetos da música — por exemplo, os instrumentos — os que permitam construir a série que corresponde, para o caso do samba, às séries do feitiço: farofa, vela, vintém; e do malandro: chapéu, tamanco, lenço.

Vamos fazê-lo começando mais uma vez por Noel Rosa. Numa entrevista publicada em 1935, perguntado sobre a existência de instrumentos “próprios para o samba”, ele diz: “Apareceram agora, não se achando ainda popularizados. A cuíca que ronca. O tamborim repicando em torno do centro que faz a barrica ...”²¹ “Barrica” é uma maneira antiga de denominar o tambor grave hoje conhecido como surdo. Ela aparece ainda em 1948, no samba “Adeus América”, de Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques, onde são mencionados os mesmos três instrumentos que lembrara Noel. A letra fala de um brasileiro que vive nos Estados Unidos mas, sob a pressão da saudade, decide retornar à sua terra, dizendo:

Eu vou voltar prá cuíca
Bater na barrica
Tocar tamborim.²²

Na entrevista citada acima, Noel Rosa dizia que a cuíca não estava popularizada no Rio de Janeiro do início dos anos 1930. A julgar pela reportagem publicada no jornal *O Mundo Sportivo* em 1932, por ocasião do primeiro desfile oficial das escolas de samba, ele tinha razão: “Terá o público oportunidade de ouvir vários instrumentos mal conhecidos pela maioria da cidade. É o caso, por exemplo, da cuíca, cujo som se destaca de todos pois é único e inconfundível.”²³ Ainda em 1933, dizia *O Globo*, que promovera o segundo desfile: “Estamos satisfeitos por termos proporcionado à cidade o espetáculo mais estranho do ano.”²⁴ É de supor que para tal estranheza colaborassem os instrumentos aos quais o público em geral não estava habituado.

De fato, em todas as referências a instrumentos no samba, anteriores a fins da década de 1920, não apenas a cuíca como também o surdo (ou barrica) e o tamborim brilham pela sua ausência. No livro já citado de Vagalume não se fala de surdo, o tamborim só é mencionado uma vez, no meio de uma enumeração,²⁵ e da cuíca é dito que “já não satisfaz nem condiz com a harmonia do samba-chulado”.²⁶ Nas descrições de sambas folclóricos que citamos antes, incluindo os da casa de Tia Ciata e da festa da Penha no início do século XX, não há sombra de menção a cuíca e surdo, e raras a tamborim.²⁷

O acompanhamento rítmico mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas. Este grupo aparece em passagens que já citamos de Melo e de Raul Pompeia, entre outras. Por outro lado, se se examina a formação instrumental dos grupos profissionais criados por Pixinguinha, Donga e João da Baiana, constata-se que a seção rítmica também não inclui cuícas nem tamborins. Nos Oito Batutas, durante a década de 1920, temos ganzá, pandeiro e reco-reco,²⁸ no grupo da Velha Guarda, criado já nos anos 1950, pandeiro, prato-e-faca e afochê.²⁹ O pandeiro é constante, e a diversidade dos outros quatro instrumentos mencionados é apenas aparente, pois reco-reco e prato-e-faca se substituem, como duas versões de um idiofone raspado, enquanto ganzá e afochê ocupam alternativamente a

posição de idiofone chacoalhado.^b

O que chama a atenção na entrevista de Noel citada acima é que, perguntado sobre os instrumentos próprios para o samba, não menciona pandeiro ou prato-e-faca, que são talvez os dois mais citados na literatura do samba folclórico anterior a 1917 e do samba popular estilo antigo. Em vez disso, fala como se o samba não tivesse até então instrumentos próprios — e, ao fazê-lo, antecipa os pesquisadores discutidos anteriormente, segundo os quais a diferença entre o estilo antigo e o novo era que o primeiro se baseava nos instrumentos “da orquestra” (europeus), ao passo que o segundo se baseava nos instrumentos “de percussão” (africanos ou brasileiros). A meu ver esta negação deliberada de pandeiro etc. como instrumento do samba está ligada, ao menos no caso de Noel, à afirmação do novo paradigma que surgia — o pandeiro de fato ainda era usado, como é até hoje; mas um samba sem pelo menos um instrumento da série cuíca, surdo e tamborim simplesmente já não era mais samba.

Por outro lado, entre os cronistas do samba há muitas referências à invenção, ou introdução, no samba, *por sambistas ligados ao Estácio*, dos instrumentos que viriam a ser considerados os mais característicos do estilo novo: “O criador do tamborim foi o Bide e o Bernardo, desde garotinhos andavam com tamborim, inventaram isso. E quem introduziu o surdo no samba foi o Bide.”³⁰ Quanto à cuíca, sua introdução “na percussão das escolas [de samba]” é atribuída a João Mina, “do morro de São Carlos”³¹ (que é como vimos o morro que confina com o Estácio).

Cuíca, surdo e tamborim aparecem mais uma vez juntos na letra do clássico samba de Ismael Silva, “Antonico” (1950). Esta letra formula um pedido de auxílio dirigido a alguém — o Antonico do título — que, supõe-se, está em condições de interceder em favor de outro personagem, nomeado Nestor. Este é definido de duas maneiras — negativamente, pela situação difícil em que se encontra:

Está vivendo em grande dificuldade
Ele está mesmo dançando na corda bamba.

E positivamente, pelas qualidades que fazem com que mereça o apoio de Antonico:

Ele é aquele
Que na escola de samba
Toca cuíca, toca surdo e tamborim.³²

A definição “negativa” de Nestor emprega o verbo *estar*, que, como se sabe, em português denota situações acidentais, temporárias; mas a definição “positiva” emprega o verbo *ser*, que denota características permanentes, *identidades*. Assim, à pergunta “quem é Nestor?”, o samba responde “é aquele que toca cuíca etc.”. Os três instrumentos funcionam como penhores do reconhecimento de Nestor como sambista singular — pois, como diz a letra mais à frente,

No samba,
Ninguém faz o que ele faz.

Já se aventou a hipótese de que “Nestor” fosse uma representação do próprio Ismael.³³ Seja como for, o texto postula a equivalência entre um e outro, quando diz, em seu último verso: “Faça por ele como se fosse por mim.” Ora, Ismael Silva, como o leitor já terá notado, assumiu na história do samba uma dimensão quase mítica como o grande compositor do grupo do Estácio, que tanto tem nos ocupado. Quando ele próprio se autodefine (através de seu *alter ego* Nestor) como aquele que toca cuíca, surdo e tamborim, temos boas razões para ver aí mais uma indicação do valor emblemático assumido pelos três instrumentos no estilo novo.

Assim, penso ser legítimo atribuir a estes três instrumentos o papel de signos identitários, dando a cuíca, surdo e tamborim o lugar de equivalentes sintáticos de farofa, vela e vintém e de chapéu, tamanco e lenço. Ao mesmo tempo, é preciso ter em conta que eles não são escolhidos como tais por seus vínculos práticos com o feitiço, como no primeiro caso, nem com a indumentária do malandro, como no segundo, mas por serem objetos musicais. Isto determina um outro plano, no qual eles substituem, como vimos, pandeiro, prato-e-faca e ganzá. Esta dupla substituição pode ser ilustrada por um esquema, onde se vê que os três objetos em questão encontram-se no ponto exato do cruzamento de música e identidade:

Identidade:

farofa, vela, vintém

:

chapéu, tamanco, lenço

:

Música: pandeiro, prato-e-faca, ganzá : cuíca, surdo, tamborim

* * *

Em “Rapaz folgado”, Noel dizia:

Da polícia quero que escapes

Fazendo samba-canção...

Não era apenas a polícia que ameaçava os malandros amigos de Noel. No íntimo, este devia torcer para que, graças ao samba, eles também escapassem de outras ameaças, tão ou mais temíveis. Muitos não escaparam. Canuto, por exemplo, morador do morro do Salgueiro, seu parceiro em “Esquecer e perdoar” (1931), morreria de tuberculose em 1932, com menos de 30 anos. Outro habitante do Salgueiro, na verdade um dos líderes de lá, foi Antenor Gargalhada, parceiro de Noel em “Eu agora fiquei mal” (1931), morto de tuberculose em 1941. Ernani Silva, parceiro de Noel em “Primeiro amor” (1932), “tem dois vícios: samba e baralho”, morrendo aos 28 anos, atirado do alto do morro da Favela por adversários desconfiados. Gradim, autor do já mencionado “Nem assim”, fez com Noel “Sorrindo sempre” (1932), e também morrerá “moço com os pulmões estragados”.³⁴

O pessoal do Estácio não ficou atrás. Rubem Barcelos, irmão de Bide e creditado por alguns como o primeiro a fazer sambas no estilo novo, morreu de tuberculose aos 23 anos. Nilton Bastos,

parceiro de Ismael Silva em alguns dos sambas analisados atrás, também morreu da mesma doença aos 32 anos. Mano Edgar morreu assassinado aos 31 anos durante uma briga de jogo.³⁵ Brancura e Baiaco também morreram cedo, o primeiro aos 27 anos, louco, o segundo aos 22, de úlcera.³⁶

Todas essas mortes precoces certamente foram vistas pelos inimigos dos malandros como efeitos funestos da associação inevitável entre viola, cachaça e desordens. Mas a profissionalização em curso na música popular contribuía para desfazer em parte tal associação, sobretudo no que diz respeito às desordens. Entre os sambistas do estilo antigo, que no início dos anos 1920 já desfrutavam de uma posição profissional relativamente boa, o único que morreu de tuberculose foi Sinhô, aos 42 anos. Pixinguinha, João da Baiana, Donga e Caninha chegaram inteiros à casa dos 70 anos, com cachaça e tudo.

Ismael Silva foi um representante do estilo novo que escapou. Mas passou por maus pedaços. Esteve dois anos e meio na prisão por tentativa de homicídio entre 1935 e 1937.³⁷ Houve porém pelo menos uma ocasião em que o samba salvou Ismael de uma enrascada com a polícia. O caso se passou na ilha de Paquetá, que fica a uma hora de barca do Rio,

onde morava o policial, também compositor, Roberto Martins, para quem o comissário local, Policarpo, telefonou: — *Dá um pulo até aqui, Roberto. Prendi por trapaça no jogo um crioulinho muito magro que se diz compositor. Ele jura que te conhece. — Como se chama? — Ismael Silva. — Ismael? Não pode ser, Poli. Mas, se for, é o autor de...* E Roberto Martins se pôs a cantar ao telefone alguns sambas de Ismael, “Se você jurar”, “Para me livrar do mal”, “Não há”, “Nem é bom falar”, “Novo amor”, “Adeus”. Quando acabou, o comissário estava perplexo: — *Mas tudo isso é dele? É melhor mesmo você vir, Roberto.* Roberto Martins foi. Da porta gradeada do xadrez, viu Ismael lá dentro ... — *Mas você não tem necessidade disso, Ismael! É um grande compositor! Em todo caso, vamos fazer uma coisa: você toma a primeira barca e fica tudo entre nós.*³⁸

Tornar-se “um grande compositor”, em vez de um “crioulinho muito magro que trapaceia no jogo”, é a via pela qual Ismael Silva se torna “alguém”. E ele se torna ao mesmo tempo um sujeito capaz de lançar mão de uma atitude clássica no Brasil, o “você sabe com quem está falando?”, que mereceu um belo estudo do antropólogo Roberto DaMatta.

Trata-se de locução empregada em situações nas quais a posição de alguém, considerada superior, prevalece sobre o cumprimento da lei. Embora possivelmente em todos os países pessoas poderosas eventualmente lancem mão de seu prestígio para tentar transgredir a lei, de acordo com DaMatta esta prática assume no Brasil tais proporções que é possível pensá-la como um verdadeiro rito. É exatamente deste rito que Ismael lança mão, pois sendo preso por trapaça não alega inocência mas sim a condição de compositor e amigo de policial, o que de resto se mostra muito mais eficiente.

Seu caso se enquadra em um dos tipos examinados por DaMatta, que o chama de “revelação da identidade social”:

... O momento culminante da situação é constituído pela apresentação enfática de uma outra

identidade social que — em geral — tem pertinência e pode até ser essencial, mas em outro domínio social. ... [A revelação mencionada] faz com que a figura abstrata com quem se está interagindo passe a ser um ser humano completo, concreto, com poder e prestígio, beleza e graça, e sobretudo relações com pessoas poderosas que estão, como gostamos de dizer, “lá em cima”. Passa-se, então, de “cidadão brasileiro” ou de “indivíduo”, papéis sociais universalizantes que nessas situações não dão qualquer direito, a alguém que é “realmente alguém”, deputado, advogado, oficial das forças armadas, secretário de Estado etc.³⁹

A análise de DaMatta põe a nu o caráter profundamente hierarquizado da sociedade brasileira, em que certas posições sociais possibilitam relativa indiferença às leis. Cabe apenas ressaltar que, no “você sabe com quem está falando?” de Ismael Silva, não há certeza da impunidade garantida pela posição de poder, mas uma tentativa de escapar à punição iminente. A diferença, porém, é apenas de grau.

Mas o que interessa aqui é sobretudo constatar a surpreendente chegada do compositor de sambas a uma situação de relativo prestígio, que o capacita a lançar mão do recurso em questão. Trata-se de uma novidade, mesmo levando em conta a argumentação de Vianna, que mostra como já desde antes os laços pessoais garantiram em muitos casos a imunidade dos sambistas.⁴⁰ Em tais casos, o único elemento de impunidade era o apadrinhamento. Mas no caso de Ismael a reivindicação principal é ser compositor; ser amigo de policial é a secundária. Este não atua tanto como padrinho mas como testemunha da real identidade, que é a de ser autor dos sucessos populares mencionados. Quando Roberto Martins faz a lista das composições de Ismael, é como se estivesse explicando para o comissário Policarpo quão importante era a pessoa que prendera, é como se fizesse a lista de suas medalhas.

É claro que se tal recurso resolve momentaneamente a situação de Ismael, ele não faz mais do que confirmar os mecanismos sociais vigentes. O prestígio recém-adquirido possibilita que “fique tudo entre nós”: a lei só vale para os anônimos.^c

O jogo que Ismael praticava era o “jogo da chapinha”. Há uma boa descrição deste jogo no samba “Jogo proibido”:⁴¹

Não quero outra vida
Senão jogar chapinha
(Da cerveja Cascatinha)
Navalha no bolso
Lenço no pescoço
Chapéu de palhinha
...
Esta ganha esta perde
Na voltinha que eu dou
E o otário não sabe
Onde a bolinha ficou.

Transcrevo a explicação de Cláudia Matos:

[o jogo] consistia no manejo de três tampinhas de garrafa, havendo sob uma delas uma bolinha de miolo de pão. O malandro trocava rapidamente as bolinhas de lugar e o apostador otário tentava adivinhar sob qual delas estava a bolinha, mas quase sempre perdia, pois no manuseio ágil das chapinhas o malandro fazia passar a bolinha para baixo da unha.⁴²

Note-se que os versos 4 e 5 retomam literalmente a descrição do malandro feita por Wilson Batista em “Lenço no pescoço”. De fato, este samba acrescenta um retoque àquela descrição, já que a prática do jogo não constava ali.

Há uma passagem da vida de Noel Rosa que se relaciona diretamente com o jogo da chapinha. Na adolescência, teria levado uma surra de um jogador, que se recusara a pagar a aposta quando Noel descobriu a bolinha embaixo da unha.⁴³ Esse episódio é ilustrativo da relação de Noel com os malandros. Noel não é um deles, está claro. E também não é um otário, pois é esperto o suficiente para desarmar as artimanhas dos malandros. O jogador com quem teve a alteração podia ser o próprio Ismael Silva, ou qualquer outro sambistamalandro. Máximo e Didier mostram muito bem que ele se torna amigo de inúmeros malandros, que revela como que uma fascinação por seu modo de vida (provavelmente a mesma fascinação que o levou a ficar horas observando o jogador de chapinha, até aprender seu truque). Mas espero ter mostrado que Noel percebeu os limites da condição malandra, e que estimulou os que a viviam a transformar-se em compositores profissionais. Tal como o delegado Roberto Martins, ele poderia ter dito a Ismael Silva: “*Você não precisa disso, você é um grande compositor.*”

Como todos sabem, Noel Rosa morreu em 1937, aos 26 anos de idade, de tuberculose.

^a É o mais gravado, para falar em termos objetivos. Máximo e Didier recensam 76 gravações! A única música de Noel mais gravada que “Feitiço da Vila”, de acordo com o exaustivo levantamento feito por estes autores (*Noel Rosa*, p.497-516), é “As Pastorinhas”, que não é samba mas marcha-rancho.

^b O desaparecimento de menções às palmas — que nos testemunhos mais antigos eram sempre atribuídas aos participantes — indica a passagem de uma situação em que o samba era feito numa roda, constituída por “musicantes” segundo a expressão de Rouget em *La musique et la transe*, a outra, em que ele é feito por músicos profissionais diante de um público.

^c O uso da condição de sambista como escudo diante da polícia tem ilustração mais recente na capa de um disco de Bezerra da Silva, onde ele é mostrado detido por policiais sob a legenda “Se não fosse o samba...”. O sambista em questão é, com seu quase homônimo Moreira da Silva, um dos últimos a cultivar ativamente a imagem de malandro.

30. Citado por Moura, *Tia Ciata*, p.152.
31. Vagalume, op.cit., p.131-2.
32. Cabral, *ABC*, p.227-8.
33. Sodré, op.cit., p.34-5. Troquei os termos empregados por Sodré, pois ele fala de passagem do transitivo ao intransitivo, o que não se verifica.
34. Matos, em *Acertei no milhar*, faz uma boa análise da parceria como “modo de produção por excelência do samba popular” (p.75-6).
35. Máximo e Didier, op.cit., p.198.
36. Ibid., p.203.
37. Ibid., p.204.
38. Ibid., p.256.
39. Ibid., p.325.
40. Ibid., p.258 e 411.
41. Ibid., p.259.
42. Ibid., p.275.
43. Ibid., p.205.
44. Ibid., p.167.
45. Esta expressão é empregada por Noel em uma entrevista citada por Máximo e Didier, op.cit., p.198.
46. Valença, op.cit., p.16.
47. Cabral, *As escolas de samba*, p.34.
48. Candeia e Isnard, *Escola de samba*, p.47.
49. Cabral, *ABC*, p.14.
50. Máximo e Didier, op.cit., p.202.
51. Costa, *Salgueiro, academia do samba*, p.43.

3. De malandro a compositor

1. Galpi (Galdino Fernandes Pinheiro), *O flor*, citado por Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*, p.181.
2. J.M. Velho da Silva, *Gabriela, crônica dos tempos coloniais*, citado por Tinhorão, op.cit., p.173.
3. M.A. de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, p.130.
4. Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p.249.
5. *EMB*, verbete “Neves, Eduardo das”, p.532.
6. Citado por Matos, *Acertei no milhar*, p.42.
7. Citado por Cabral, *As escolas de samba*, p.66.
8. Matos, op.cit., p.39.
9. Ibid., p.77-8.
10. Sobre os dois últimos, veja-se Iznaga, *Transculturación en Fernando Ortiz*, p.101-3.
11. A definição de samba-malandro aqui desenvolvida vai diferir um pouco da de Cláudia Matos, sobretudo porque o presente trabalho se detém na fase inicial, enquanto a dela dedica-se sobretudo aos sambas dos anos 1940.

12. A letra inteira está em Vasconcelos, *A nova música*, p.212.
13. Vagalume, *Na roda do samba*, p.59-60.
14. A *EMB*, verbete “Bide”, p.95, diz que a gravação é de 1927. A *DB-78rpm* dá como data de lançamento fevereiro de 1928, posterior portanto ao lançamento de “Me faz carinhos”, de Ismael Silva, lançado em janeiro do mesmo ano.
15. Entrevista de Heitor dos Prazeres publicada por Sodré em *Samba*, p.69. Também Vasconcelos, op.cit., p.212.
16. As duas letras estão transcritas em Máximo e Didier, op.cit., p.245. Os dados referentes às gravações de “Cassino maxixe” e “Gosto que me enresco” estão em Vasconcelos, op.cit., p.226 e 228.
17. Entrevista a Sodré, op.cit., p.70.
18. Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, p.71.
19. *EMB*, Apêndices, p.992.
20. Composta em 1927 segundo a *EMB* (p.982), e Vasconcelos, *A nova música*, p.213-4; lançada em disco em 1928 segundo a *DB-78rpm*, Odeon 10.096-A.
21. Citado em Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, p.43.
22. Carneiro, citado por Cascudo, *DFB*, verbete “Pernada”, p.598-9.
23. Por exemplo, Silva e Oliveira Filho, *Cartola*, p.33-5.
24. Cabral, *As escolas de samba*, p.35.
25. *DB-78rpm* Odeon 10.134-A.
26. Donga et al., *As vozes desassombradas*, p.63.
27. Idem.
28. Matos, op.cit., p.77. Moreira da Silva é um dos cantores de samba que mais cultivou a imagem de malandro.
29. Donga et al., op.cit., p.62.

4. O feitiço decente

1. A letra completa está em Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p.291.
2. Azevedo, *O cortiço*, p.70 e 125.
3. *Ibid.*, p.70.
4. *Ibid.*, p.71 e 80.
5. A letra completa está em Máximo e Didier, op.cit., p.329-30.
6. Máximo e Didier, op.cit., p.357.
7. A letra completa está em Máximo e Didier, op.cit., p.407.
8. A letra completa de “Feitio de oração” está em Máximo e Didier, op.cit., p.267-8
9. *New Grove*, verbete “Samba”, vol.16, p.447-8; e “Symphony”, vol.18, p.438-67.
10. Máximo e Didier, op.cit., p.39.
11. *Ibid.*, p.165.
12. *Ibid.*, p.357.
13. *Ibid.*, p.246.
14. Datado por Máximo e Didier. A *EMB* dá 1938, quando Noel morreu em 1937. A letra é dada pelos mesmos autores na p.292 de sua obra citada.

15. Cláudia Matos, em *Acersei no milhar* (p.55) acha que aqui se faz referência ao subgênero “samba-canção”, que de acordo com a *EMB*, p.684 se singulariza por seu “ritmo mole” e seu caráter “romântico e sentimental”. Mas a expressão aparece aqui em resposta direta ao samba de Wilson Batista, que, como o leitor recordará, dizia: “Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção”. Ora, no tempo em que Wilson Batista (1913-68) era criança, o subgênero “samba-canção” nem existia (ele se difunde a partir de 1928, segundo a mesma fonte). A expressão deve ser entendida aqui no seu sentido lato, isto é, “samba-canção” para diferenciar de “samba-evento”, de samba como sinônimo de função popular, que foi o sentido primeiro da palavra e ainda estava muito presente nos anos 1930 como atesta por exemplo a letra de “Com que roupa?” (Noel Rosa, 1930). O samba-canção, neste sentido, é o samba que tem autor, é a parte cantada que se separa da festa coletiva com a qual estava no início confundido.

16. Máximo e Didier, op.cit., p.292.

17. Idem.

18. Ibid., p.295.

19. Segundo Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, p.122.

20. Entrevista concedida por Noel Rosa em 1935, citada por Máximo e Didier, op.cit., p.357.

21. Idem.

22. Gravado entre outros por João Gilberto, *...Live at the 19th Montreux Jazz Festival*.

23. Citado por Rodrigues, *Samba negro*, p.34-5.

24. Sérgio Cabral, “Prefácio” a Candeia e Isnard, *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*, p.IX.

25. Vagalume, *Na roda do samba*, p.126.

26. Idem. Lembre-se que “samba-chulado”, para Vagalume, é sinônimo de samba carioca.

27. João da Baiana, em *As vozes desassombradas*, p.59, menciona o uso do tamborim já em fins do século passado.

28. *EMB*, verbete Oito Batutas, p.565.

29. Silva e Oliveira Filho, *Filho de Ogum bexiguento*, p.110 (e foto corespondente na página 64).

30. Depoimento de Bucy Moreira em Moura, *Tia Ciata*, p.153. “Bernardo” é outro dos sambistas do Estácio, menos conhecido que outros mas como tal homenageado por Paulo da Portela no samba “Coleção de passarinhos” (como registram Silva e Oliveira Filho, *Cartola*, p.67). Ver também a entrevista de Bide a Cabral, *As escolas de samba*, p.30.

31. Máximo e Didier, op.cit., p.325. E também Cabral, *As escolas de samba*, p.92.

32. A letra completa está em Soares, op.cit., p.71-2. “Antonico” foi lançado por Alcides Gerardi, disco Odeon 12993-B, Rio de Janeiro, 1950.

33. Ibid., p.71-3.

34. Informações colhidas em Máximo e Didier, op.cit., cap.20, p.195-207.

35. Informações colhidas na *EMB*, nos verbetes respectivos.

36. Estas datas estão nos verbetes respectivos da *EMB*; as causas das mortes são mencionadas no depoimento de Bide a Sérgio Cabral, *As escolas de samba*, p.32.

37. Soares, op.cit., p.23.

38. Máximo e Didier, op.cit., p.368.

39. DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis*, p.166-7.

40. Vianna, *O mistério do samba*, p.114 e passim.
41. De Tancredo Silva, Davi Silva e Ribeiro da Cunha, gravado por Moreira da Silva em 1936. Citado por Cláudia Matos, *Acertei no milhar*, p.200 e 202.
42. *Ibid.*, p.202.
43. Máximo e Didier, *op.cit.*, p.84-5.

5. Pelo gramofone

1. Tinhorão, *Música popular brasileira*, p.343.
2. Ver Tinhorão, *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*, p.15-30. O nome “Odeon”, a partir de meados da década de 20, não designava mais uma marca comercializada pela Casa Edison, mas a própria companhia europeia que viera instalar-se também no Brasil.
3. Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p.62.
4. *Ibid.*, p.69.
5. Donga et al., *As vozes desassombradas*, p.81.
6. Deve-se notar no entanto que na partitura publicada de “Pelo telefone”, a melodia da introdução foi escrita com outro ritmo, o mesmo ritmo em que ela aparece tocada por Pixinguinha na gravação feita em 1940 para o disco *Native brazilian music*.
7. Andrade, “O samba rural paulista”, p.156.
8. Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, p.56.
9. Andrade, *Os cocos*, p.482-5.
10. Esta letra é dada por Alencar em *Nosso Sinhô do samba*, p.31, com algumas diferenças em relação à gravação original. Uma delas se deve talvez a escrúpulos do biógrafo, que substitui o “roubar” do verso 6 por “sambar”.
11. Dada integralmente por Alencar, *op.cit.*, p.33.
12. Alencar, *op.cit.*, p.30.
13. *Ibid.*, p.31.
14. Sebastião Nunes Batista, *Poética popular do nordeste*, p.26.
15. *Idem*.
16. Sobre Caninha, ver o esboço biográfico de Sérgio Cabral, “Um pioneiro do samba”, em *ABC de Sérgio Cabral*, p.196-203.
17. Vagalume, *Na roda do samba*, p.79.
18. Lopes, *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, p.95.
19. *Ibid.*, p.38.
20. Ver por exemplo Waddey, “Viola de samba e samba de viola”, parte II, p.256, e Itiberê, “Ernesto Nazaré na música brasileira”, p.315. Waterman discute a mesma questão, do ponto de vista da música afro-americana em geral em “African influence in the music of the Americas”.
21. Itiberê, “Ernesto Nazaré na música brasileira”, p.315.
22. Carpentier, *La música en Cuba*, p.55-6, grifos do autor.
23. Mukuna, *Contribuição bantu na música popular brasileira*, p.83. Mukuna remete a dois exemplos musicais, dados nas páginas 85-7 de seu livro, onde o ciclo rítmico em questão está escrito em 16/8, e a melodia em 2/4. Isto faz com que um ciclo rítmico do tamborim corresponda a quatro compassos do canto. Ora, minhas observações apontam para proporção de dois para

um, e não de quatro para um, o que me leva a olhar com muita desconfiança para essas transcrições de Mukuna.

24. Como se sabe, ambos os tipos de versos são chamados de heptassílabos na métrica portuguesa.

25. Este novo tipo de variação se situa num nível diferente do que foi estudado antes, pois depende do número de sílabas da frase, isto é, das opções poéticas do autor, e não da intenção de variar o ritmo.

26. Esta afirmação se baseia na escuta dos três volumes da excelente compilação *Sinhô*, citada na nota precedente, que contém 66 gravações do período 1927-31.

27. Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p.410.

28. Infelizmente, não obtive a gravação do samba em questão, “É bom parar”.

29. No encarte do disco *Radamés Gnattali sexteto* (1975).

30. Uma história semelhante, e igualmente questionável, é contada por Sérgio Cabral, segundo a qual o primeiro arranjo “a mostrar os naipes de instrumentos de sopro tocando no ritmo de samba” foi o de “Aquarela do Brasil”, em 1939 (Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, p.182).

31. A amostra foi recolhida ao acaso, no disco *Fina estampa*, de Caetano Veloso (1994).

Conclusão

1. Remeto o leitor à ótima análise que fez desta marchinha Walnice Nogueira Galvão, em *Le carnaval de Rio*, p.191-4.

2. Ver por exemplo Ana Maria Rodrigues, *Samba negro, espoliação branca*, Nei Lopes, *O samba na realidade*, J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular e História social da música brasileira*.

3. Comunicação pessoal de Ralph Waddey; comunicação pessoal de Marco Antônio Lavigne.

Anexo • Vídeo infeliz

1. Sandroni, p.169-85.

2. Ali Kamel, “Caetano e Obama”, *O Globo*, 10 jun 2008, p.7.

3. Máximo e Didier, *Noel Rosa*, p. 371.

4. Eduardo Silva, *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

5. Bryan McCann, *Hello, hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham, Duke University Press, 2005.

6. B. McCann, “Noel Rosa’s nationalistic logic”, *Luso-Brazilian Review*, vol.38, n.1, 2001, p.1-16.

7. Yvonne Maggie, *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1992.

8. E.E. Evans-Pritchard, *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*, Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

9. Sandroni, *Feitiço decente*, p. 179-82.

10. Stefania Capone, *A busca da África no candomblé*, Rio de Janeiro, Contracapa/Pallas, 2004.

1. Estudos sobre a música brasileira

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*, 2 vols., Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1965.
- _____. *Nosso Sinhô do samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- ALMEIDA, Renato de. “A influência da música negra no Brasil”, *Revista de Etnografia*, IV/2 (1965), Porto, p.325-31.
- _____. *História da música brasileira*, Rio de Janeiro, F. Brigueit, 1942.
- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- ALVARENGA, Oney da. “A influência negra na música brasileira”, *Boletim Latino-America no de Música*, VI/1 (1946), p.357-407.
- _____. *Música popular brasileira*, São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*, São Paulo, Martins, 1964. *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins, 1972.
- _____. *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Martins, 1975.
- _____. *Música, doce música*, São Paulo, Martins, 1976.
- _____. *Os cocos*, São Paulo, Duas Cidades, 1984.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*, São Paulo, Martins, 1987.
- _____. “Originalidade do maxixe”, *Ilustração Musical*, ano I, nº2 (1930), p.45.
- _____. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, *RBM*, X (1944), p.17-39.
- ANDRADE MURICY. “Ernesto Nazareth (1863-1963)”, *Cadernos Brasileiros*, V/3, 1963, p.36- 50.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi, 1963. *Rapsódia brasileira*, Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1994.
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labour in the Timing of Everyday Life*, tese de doutorado, Urbana (Illinois), 1992.
- ARAÚJO, Samuel, e GUERREIRO, Antônio. “O samba cigano: um estudo histórico-etnográfico das práticas de música e dança dos ciganos *calom* do Rio de Janeiro”, *Música popular en América Latina*, atas do II Congresso Latino Americano da IASPM, editado por Rodrigo Torres, Santiago do Chile, 1999, p.233-9.
- AYRES DE ANDRADE. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, 2 vols., Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e Cultura, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. “Duas crônicas e meia”, *Revista USP*, 4 (dezembro/janeiro e fevereiro/1990), p.73-8.
- BARBOSA, Orestes. *Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BATISTA SIQUEIRA. *Três vultos históricos da música brasileira*, Rio de Janeiro, D. Araújo, 1969.

- _____. *Ernesto Nazaré na música brasileira*, Rio de Janeiro, Aurora, 1967.
- _____. *Origem do termo “samba”*, São Paulo, IBDC, 1978.
- BEHAGUE, Gérard. *Popular Music Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, circa 1870-1920*, tese de doutorado, Ann Arbor, Michigan, 1966.
- _____. “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) M ss. 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas”, *Anuário do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical*, vol.IV, 1968.
- _____. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*, Detroit, Information Coordinators, 1971.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Austin, Institute of Latin American Studies, 1994.
- BEVILACQUA, Otávio. “Necrológio de Ernesto Nazareth”, *RBM*, I/I, mar 1934, p.59-60.
- BRAGA, Luís Otávio. *O violão brasileiro*, Rio de Janeiro, Escola de Música Brasileira, 1988
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990. *No tempo de Ari Barroso*, Lumiar, Rio de Janeiro, s/d (1993).
- _____. *As escolas de samba*, Rio de Janeiro, Fontana, 1974. (Nova edição: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996). *ABC*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba — árvore que esqueceu a raiz*, Rio de Janeiro, Lidador, 1978.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- CAURIO, Rita (org.). *Brasil musical*, Rio de Janeiro, Art Bureau, 1988.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca — dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*, Milano, Fratelli Riccioni, 1926.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. “Tradição e música contemporânea”, in *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos* (org. Dulce Martins Lamas), Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Musicologia, 1985, p.79-86.
- _____. *150 anos de música no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- _____. “Survivance et développement des diverses traditions européennes dans le continent américain”, in *Report of the International Musicological Society Eighth Congress*, vol.I, ‘Papers’, Kassel, Bärenreiter, 1961.
- DIDIER, Carlos. “O samba que veio do Estácio”, *O Catacumba*, I, 1, nov/dez 1984, Rio de Janeiro, Fundação RioArte, p.3.
- _____. “A formação do samba: de Donga e Sinhô à turma do Estácio”, texto inédito da palestra proferida na Casa de Ruy Barbosa, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1996.
- DODERER, Gerhard. *Modinhas luso-brasileiras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- DONGA, PIXINGUINHA e JOÃO DA BAIANA. *As vozes desassombradas do museu*, Rio de Janeiro, MIS, 1970.
- DREYFUS, Dominique. Comunicação pessoal. Pesquisas inéditas sobre a etimologia da palavra “samba”.
- ENEIDA. *História do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.

- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*, Carlos Wehrs, Rio de Janeiro, 1934.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Le carnaval de Rio*, Paris, Chandeigne, 2000.
- IANNI, Otávio. “O samba de terreiro em Itu”, *Revista de História*, 26, 1956, p.403-26.
- ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazaré na música brasileira”, *Boletim Latino-Americano de Música*, VI/1, 1946, p.309-21.
- JOTA EFEGÊ. *Maxixe, a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974. *Figuras e coisas da música popular*, 2 vols., Rio de Janeiro, Funarte, 1978-9. KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*, Porto Alegre, Movimento, 1977.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- LAVIGNE, Marco Antônio. Comunicação pessoal. Gravações de candomblé de angola feitas na Baixada Fluminense nos anos 1980.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Da conceituação do lundu*, São Paulo, 1953.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, Rio de Janeiro, Pallas, 1992. *O samba na realidade*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu*, tradução não publicada, de Raul Oliveira, da tese de doutorado *Die Musik im candomblé nagô-ketu*, Hamburgo, Verlag der Musikalienhandlung, 1990.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MAXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa — uma biografia*, Brasília, UnB, 1990. MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil*, Salvador, Tipografia São Joaquim, 1908.
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*, Porto Alegre, Globo, 1952.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo, Global, s/d.
- MUNIZ JR., J. *Do batuque à escola de samba*, São Paulo, Símbolo, 1976.
- NASCIMENTO, A.A. “A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth”, tese de mestrado, São Paulo, ECA-USP, 1990.
- NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. “Le Noir dans la musique brésilienne”, in *La contribution de l’Afrique à la civilisation brésilienne*, s/d, Ministério das Relações Exteriores. PEREIRA DA COSTA. *Folclore pernambucano*, separata da Revista do Instituto Histórico, Rio de Janeiro, 1908.
- REIS PEQUENO, Mercedes. “Impressão musical no Brasil”, artigo na *EMB*, p.352-63.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*, São Paulo, Hucitec, 1984.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil*, Rio de Janeiro, INACEN, 1988. *Aracy Cortes, linda flor*, Rio de Janeiro, Funarte, 1984. SANDRONI, Carlos. “O feitiço decente”, *Opus*, II/2, jun 1990, p.21-8.
- _____. “Mudanças de padrão rítmico no samba carioca”, *Trans — revista transcultural de música* (publicação virtual), 2, 1995, www2.uji.es/trans/trans2
- _____. “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estácio”, *Cahiers de Musiques*

Traditionnelles, 10, 1997, p.153-68.

_____. “Le tresillo”, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 13, 2000, p.55-64.

_____. “Arranji um fraseado: ritmo melódico nos bambas do Estácio”, in MATOS, C.N., TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F.T. (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2001.

SANT’ANNA Néry, F.J. de. *Folk-lore brésilien*, Paris, Perrin et Cie., 1889.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

SILVA, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*, ‘mémoire’, Paris, EPHE, 1975.

“1917: Questão social e carnaval”, *Informativo Funarte*, março 1983.

_____. “‘Pelo telefone’ e a história do samba”, *Revista Cultura*, ano VIII, 28, jan-jun 1978.

SILVA, Marília T. Barboza da, e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola — os tempos idos*, Rio de Janeiro, Funarte, 1989.

. *Filho de Ogum bexiguento*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

SILVA, Marília T. Barboza da, e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

SOARES, Maria Tereza Mello. *São Ismael do Estácio*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, teatro e cinema*, Petrópolis, Vozes, 1972. *Música popular de índios, negros e mestiços*, Petrópolis, Vozes, 1972.

_____. *Os negros em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1988.

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

_____. *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Caminho, 1990.

_____. > *Pequena história da música popular*, São Paulo, Art, 1991.

_____. *A música popular no romance brasileiro*, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1992.

_____. *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1994.

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

VALENÇA, Suetônio e VALENÇA, Raquel. *Serra, serrinha, serrano: o império do samba*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*, Rio de Janeiro, Sant’Anna, 1977.

_____. *A nova música da República Velha*, Rio de Janeiro, 1985.

_____. “Tem cigano no samba”, *Piracema*, 1/1, 1993, p.105-9.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Zahar/UF RJ, 1995.

WADDEY, Ralph. “Samba de viola and viola de samba”, parte I, *Latin American Music Review*, 1/2, outono-inverno 1980, p.196-212; parte II, idem, 2/2, outono/inverno 1981, p.252-79.

_____. Comunicação pessoal. Gravações de samba de viola feitas no Recôncavo Baiano no início dos anos 1980.

2. Outros estudos

AHARÓNIAN, Coriún. “Factores de identidad musical”, *VI Encontro Nacional da ANPPOM — Anais*, ANPPOM, Rio de Janeiro, 1993.

AROM, Simha. “Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionnelles

- d'Afrique Centrale”, *Analyse Musicale*, 10, jan 1988, 1988, p.16-22. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985.
- BEHAGUE, Gérard. *Music in Latin America: An Introduction*, Prentice Hall History of Music Series, 1979.
- _____. “Tango”, artigo no *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, p.563-5.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle/Londres, University of Washington Press, 1973.
- CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*, Havana, Letras Cubanas, 1979.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63 (1969), p.75-95.
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 1993.
- GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*, 3 vols., Buenos Aires, Beta, 1961.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1995. *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos, 1988.
- IZNAGA, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*, Havana, Editorial de Ciencias Sociales, 1989.
- JAHN, Janheinz. *Muntu — l'homme Africain et la culture néo-Africaine*, Paris, Seuil, 1961.
- JONES, A.M. *Studies in African music*, 2 vols., Londres, Oxford University Press, 1959.
- KARTOMI, Margareth J. “The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts”. *Ethnomusicology*, XXV/2, mai 1982, p.227-49. KOLINSKI, Mieczyslaw “Review of *Studies in African Music* by A.M.Jones”, *The Musical Quarterly*, XLVI/1, jan 1960, p.105-10.
- _____. “A cross-cultural approach to rhythmic patterns”, *Ethnomusicology*, XVII/3, set 1973, p.494-506.
- LANDA, Enrique Camara. “Escandalos y condenas: la recepción del tango en Italia”. Comunicação apresentada no II Encontro de Etnomusicólogos Íbero-Americanos, Barcelona, 1995.
- LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Havana, Letras Cubanas, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- MARTIN, Denis Constant. “Filiation or innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of afro-american music's origins”, *Black Music Research Journal*, II/1, 1991, p.19-38.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.
- MINKOWSKI, Solomon Glades. *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*, Havana, Letras Cubanas, 1988.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- NKETIA, J.H.K. *The Music of Africa*, Londres, Victor Gollanz, 1975.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- NINA RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945.

- RAMOS, Arthur. *Folclore negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935.
- ROSSETI BATISTA, Marta (org.). *Brasil, 1º tempo modernista — 1917-29*, São Paulo, IEB, 1972.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1958.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.
- SALAZAR, Adolfo. “Spanish folk music”, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Oscar Thompson (org.), Londres, J.M.Dent & Sons, 1946, p.580-3.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaima*, São Paulo, Vértice, 1988.
- STORM ROBERTS, John. *Black Music of Two Worlds*, Tivoli (NY), Original Music, 1972.
- TAGG, Philip “‘Black music’, ‘Afro-american music’ and ‘European music’”, *Popular Music*, 8/3, 1989, p.285-98.
- VEGA, Carlos. *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de La Nación, 1952.

- _____. *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Ricordi, 1936.
- _____. “The classical guitar in early Buenos Aires”, *Guitar Review*, 10, Nova York, 1949, p.103-6.
- _____. “Las especies homónimas y afines de ‘Los orígenes del tango argentino’”, *Revista Musical Chilena*, 101, 1967, p.49-65.
- WATERMAN, Richard. “African influence on the music of the Americas”, in *Acculturation in the Americas*, Sol Tax (org.), Nova York, Cooper Square, 1967, p.207-18.

3. Obras literárias

- ALENCAR, José de. *Til*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*, Lisboa, Europa América, 1974.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*, São Paulo, FTD, 1993.
- CALDAS BARBOSA, Domingos. *Viola de Lereno*, 2 vols., Rio de Janeiro, INL, 1944.
- FRANÇA JÚNIOR. *Folhetins*, Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.
- LOUZADA, Wilson (org.). *Antologia do carnaval*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. *Obras completas*, vol.II, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1962.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- TOLENTINO, Nicolau. *Sátiras*, Lisboa, Seara Nova, 1969.

4. Obras de referência

- Aurélio (Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa)*, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- BASSO, Alberto (org.). *Enciclopedia storica della musica*, Torino, Tipografia Sociale Torinese, 1966.
- _____. *Dizionario della musica*, idem, 1971.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*, 2 vol., Lisboa, Cosmos, 1958.
- COELHO MACHADO, Raphael *Dicionário musical*, Rio de Janeiro, 1842.

DB-78rpm (Discografia brasileira 78rpm), Jairo Severiano et alii. Rio de Janeiro, Funarte, 1984, 5 vols.

DFB (Dicionário do folclore brasileiro), Luís da Câmara Cascudo, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1962.

DMB (Dicionário musical brasileiro), Mário de Andrade, São Paulo, Edusp, 1989. *EMB (Enciclopédia da música brasileira — erudita, folclórica, popular)*, Marco Antônio

Marcondes (org.), São Paulo, Art, 1977, 2 vols.

HONNEGER, Marc. *Dictionnaire de la musique — science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, 2 vols.

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*, edição francesa organizada por André Schaeffner, Paris, Payot, 1931.

SADIE, Stanley (org.). *The new Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 1980, 20 vols.

FONTES MUSICAIS

1) Partituras

a) Lundus

Anônimo. “Quem é pobre não tem vícios” (c.1850). BNRJ L-I-18.

Anônimo. “Marília, meu doce bem” (c.1860). BNRJ F-III-31.

Carvalho, Francisco de. “O mugunzá” (letra de Bernardo Lisboa, 1892). BNRJ BG-IV-61.

Coelho, M.J. “Sinhô Juca” (letra de J. D’Aboim, anterior a 1869). BNRJ M-I-16. Costa Júnior.

“O homem” (letra de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, 1887). BNRJ BG-IV-12.

Dorison (sobre tema de “o curioso B.B.”). “Gentis, você já viu já?” (1853). BNRJ F-III-29.

Mesquita, H. A. de. “Os beijos de frade” (letra de E.D. Villas Boas, 1856). Reproduzido por Batista Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira*, p.39-40. Noronha, Francisco de Sá.

“Lundu das moças” (1851) BNRJ D-I-22.

Pagani, R. “Capenga não forma” (letra de Ed. Villas Boas, c.1867). BNRJ M-II-68.

Pimentel, Albertino. “O engrossa” (letra de Moreira Sampaio, 1899). BNRJ M-II-58.

Ramos, Januário da Silva. “Lundu das beatas” (c.1862). BNRJ M-II-68.

Silva, Candido Inácio da. “Lá no Largo da Sé” (1834). BNRJ F-III-33.

Telles, Padre. “Querem ver esta menina” (c.1850). BNRJ L-I-33.

b) Polcas e polcas-lundu

Arvellos, J.S. “Se eu pedir você me dá?” (c.1865). BNRJ A-I-12.

Barbosa, José Soares. “O que é da chave?” (c.1872). BNRJ C-I-13.

Idem, “O senhor padre-vigário” (c.1880). BNRJ F-II-6.

Cruz, Calixto X. da. “Polka de estylo brasileiro” (s/d). BNRJ M-I-34.

Cunha, João Elias. “Zizinha” (c.1865). BNRJ M-I-62.

Leite, Virgínio A. Pereira. “Vesgo não namora” (c.1870). BNRJ B-I-75.

Maia, J.O. “Sai, poeira!” (c.1866). BNRJ C-I-5.

Mesquita, H. A. de. “A bahiana” (c.1870). BNRJ N-VIII-9.
Pinto, Porfírio José d’Oliveira. “Socega, nhonhô!” (c.1872). BNRJ C-I-31.
Rocha, Antonio Hilarião da. “O que é da tranca?” (c.1873). BNRJ F-II-20.
Varney, L. “Amor molhado” (1887). BNRJ N-V-46.

c) Outros gêneros.

Gomes Cardim. “Joanna do Arco, tango” (c.1865). BNRJ M-I-40.

Maria, Manoel Joaquim. “Cateretê da paródia Orpheo na roça” (letra de F.C. Vasques, 1868).
Reproduzido por Batista Siqueira, *Origem do termo “samba”*, p.134-5.

2) Gravações nas quais se basearam as transcrições

Na lista que se segue, as iniciais “AV” e “JS” indicam que a gravação foi obtida na coleção de Ary Vasconcelos ou Jairo Severiano. Todas as gravações citadas foram editadas no Rio de Janeiro, salvo nos casos indicados.

a) 1917-1921

“Pelo telefone” (Donga-Mauro de Almeida), cantado por Bahiano, Casa Edison-Odeon 121.322, janeiro 1917. Reeditada em CD na compilação *Historia del carnaval de Brasil 1902-1950*, vol.I, Suíça, Ubatuqui Records, 1992.

“O veado à meia-noite” (Donga), cantado por Bahiano, Casa Edison-Odeon 121.443, 1918, AV.

“O malhador” (Donga-Mauro de Almeida), cantado por Bahiano, Casa Edison-Odeon 121.442, 1918, AV.

“Quem vem atrás fecha a porta” (“Me leve, seu Rafael”) (Caninha), cantado por Bahiano e Isaltina, Casa Edison-Odeon 121.729, 1920, AV.

“Esta nega ‘qué’ me ‘dá’” (Caninha), cantado por Bahiano, Casa Edison-Odeon 121.968, 1920, AV.

“Confessa, meu bem”! (Sinhô), cantado por Eduardo das Neves, Casa Edison-Odeon 121.528, 1919, AV.

“Deixe desse costume” (Sinhô), cantado por Eduardo da Neves, Casa Edison-Odeon 121.529, 1919, AV.

“Quem são eles?” (Sinhô), cantado por Bahiano, Casa Edison-Odeon 121.445, 1918, AV.

b) 1927-1933

“Ora vejam só!” (Sinhô-Heitor dos Prazeres), cantado por F. Alves, Odeon 123273, janeiro de 1927, reeditado na compilação *Sinhô*, vol.III, Revivendo, Curitiba, 1995. “A malandragem” (Bide-Francisco Alves), cantado por F. Alves, Odeon 10.113-B, fevereiro de 1928, JS.

“Não é isso que eu procuro” (Ismael Silva-Francisco Alves), cantado por F. Alves, Odeon 10.251-B, setembro de 1928, JS.

“Gosto que me enrosco” (Sinhô-Heitor dos Prazeres), cantado por Mário Reis, Odeon 10.278-B, novembro de 1928, reeditado na compilação *Sinhô*, vol.III, Revivendo, Curitiba, 1995.

“És ingrata, mulher” (Lolô Verba), cantado por F. Alves, Odeon 10.535-A, janeiro de 1930,

JS.

“Nem é bom falar” (Ismael Silva-Nilton-Bastos-Francisco Alves), cantado por F. Alves, Odeon 10.745-A, janeiro de 1931, JS.

“Se você jurar” (Ismael Silva-Nilton Bastos-Francisco Alves), cantado por F. Alves e Mário Reis, 1931, reeditado em CD na compilação *Historia del carnaval de Brasil 1902-1950*, vol.I, Ubatuqui Records, 1992.

“O que será de mim” (Ismael Silva-Nilton Bastos-Francisco Alves), cantado por F. Alves e Mário Reis, Odeon 10.780-B, abril de 1931, JS.

“Nem assim” (Gradim), cantado por F. Alves e Mário Reis, Odeon 10.824-A, 1931, JS.

“Oh! Dora!” (Orlando Vieira), cantado por F. Alves, Odeon 10.871-B, 1931, JS.

“Para me livrar do mal” (Ismael Silva-Noel Rosa), cantado por F. Alves, Odeon 10.922-B, 1932, JS.

c) depois de 1933

“Duas horas da manhã” (Nelson Cavaquinho-Ari Monteiro), cantado por Paulinho da Viola, reeditado em CD na compilação *Nelson Cavaquinho — Quando eu me chamar saudade*, EMI, 1991.

“O bem e o mal” (Nelson Cavaquinho-Guilherme de Brito), cantado por Nelson Cavaquinho, reeditado em CD na compilação *Nelson Cavaquinho — Quando eu me chamar saudade*, idem.

“Se você jurar” (Ismael Silva-N. Bastos-F.Alves), cantado por Teca Calazans, CD *O samba dos bambas*, Buda Musique (França), 1994.

“Leva meu samba” (Araulfo Alves), cantado por Araulfo Alves, reedição em CD da gravação original de 1941, *História del carnaval de Brasil 1902-1952*, vol.I, Suíça, Ubatuqui Records, 1992.

“Pelo telefone” (Donga-Mauro de Almeida), cantado por Zé da Zilda no LP *Native Brazilian Music*, reedição feita em 1987 pelo Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro) dos discos 78rpm da Columbia norte-americana, contendo gravações feitas em 1940 por Stokowsky no Rio de Janeiro.

“Pelo telefone” (Donga-Mauro de Almeida), cantado por Martinho da Vila no disco *Origens*, RCA-Victor, 1973.

“Se você jurar” (Ismael Silva-N. Bastos-F. Alves), cantado por Ismael Silva no LP *O samba na voz do sambista — Ismael Silva*, Sinter, 1955.

“Sei lá, Mangueira” (Paulinho da Viola-Herminio Bello de Carvalho), cantado por Elisete Cardoso no LP *A bossa eterna de Elisete e Ciro*, vol.2, Rio de Janeiro, gravadora Copacabana, 1969.

“Sobrado dourado” (tradicional), cantado pelo conjunto A Voz do Morro, LP *Rosa de ouro*, 1965.

Copyright © 2001, Carlos Sandroni
e-mail: carlos.sandroni@gmail.com
Copyright desta edição © 2012
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel. (21) 2529-4750 / fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br
www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Capa: Sérgio Campante

Ilustração da capa: “Brasília – Samba”, S.B., Biblioteca Nacional.
Foto de Ismael Silva, cortesia *Manchete*.

Apoio: Instituto Moreira Salles
Acesse o site do IMS para ouvir as gravações das músicas citadas no livro
www.ims.com.br

Edição digital: maio 2013
ISBN: 978-85-378-1022-4