



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO SAMBA
E A TRAJETÓRIA DE NOEL ROSA

Salvador
2014

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

**A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO SAMBA
E A TRAJETÓRIA DE NOEL ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Salvador
2014

P436 Pereira, Humberto Santos
 A constituição do campo do samba e a trajetória de Noel Rosa /
 Humberto Santos Pereira. – Salvador, 2014.
 224f. FORMTEXT
 Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura
 Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de
 Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
 1. Samba. 2. Música popular – Brasil. 3. Malandros e vadios.
 4. Vagabundos. 5. Rosa, Noel, 1910-1979. I. Moura, Milton Araújo.
 II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências
 Humanas. III. Título.

CDD: 781.63

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

**A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO SAMBA
E A TRAJETÓRIA DE NOEL ROSA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em abril de 2014.

Banca Examinadora

MILTON ARAÚJO MOURA – ORIENTADOR _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

ARIVALDO DE LIMA ALVES _____
Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília, UNB, Brasil.
Universidade do Estado da Bahia.

CARLOS ALBERTO BONFIM _____
Doutor em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

CLÓVIS ROBERTO ZIMMERMANN _____
Doutor em Sociologia pela Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Alemanha.
Universidade Federal da Bahia.

GILMÁRIO MOREIRA BRITO _____
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, Brasil.
Universidade do Estado da Bahia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Derisvaldo e Edna Pereira.

A Wanja e Tatiana Luciano.

Ao meu orientador Milton Moura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia.

Aos professores Arivaldo de Lima Alves, Carlos Alberto Bonfim, Clóvis Zimmermann e Gilmário Brito, pelas contribuições.

E a todos aqueles que estiveram comigo e me deram força.

PEREIRA, Humberto Santos. **A constituição do campo do samba e a trajetória de Noel Rosa**. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

Constrói-se uma interpretação do processo de formação e consolidação do samba, na primeira metade do século XX, enquanto um campo, de acordo com a teoria de Pierre Bourdieu.

Tendo sido originariamente sinônimo de festa improvisada, o samba é racionalizado e transformado em produto para se adequar às dinâmicas da indústria cultural. A partir desse ponto, vai se consolidando enquanto um campo no qual seus agentes disputam a legitimação.

O sucesso do samba possibilitou a sua expansão, promovendo uma migração de outros artistas e públicos para esta arena. As disputas por capitais promoveram uma intensa disputa no interior do campo do samba, o que ocorreu principalmente a partir de diversas propostas de samba concorrendo entre si pela imposição do princípio legitimador nesta arena.

A trajetória de Noel Rosa se coloca como um caso notável deste processo. Noel era um músico branco de classe média que entrou no campo do samba e buscou se legitimar de diversas formas. Desenvolveu uma estratégia multifacetada, na qual elogiava o malandro em determinados momentos e o atacava em outros. Na maior parte do tempo, tentou impor o rapaz folgado como alternativa ao malandro para possibilitar sua legitimação neste campo. O rapaz folgado era o malandro contido e inofensivo cujo perfil coincidiu com as propostas vitoriosas no campo do samba, que permitiram a nacionalização deste campo por volta dos anos 1940.

Palavras-chave: Campo. Samba. Música. Noel Rosa. Malandro.

PEREIRA, Humberto Santos. **The constitution of the field of samba and Noel Rosa's path.** 2014. 224p. Thesis (Doctorate in Social Sciences) – Philosophy and Human Sciences School, Federal University of Bahia, Salvador.

ABSTRACT

The Thesis builds an interpretation of the process of formation and consolidation of samba in the first half of XXth century as a field, according to Pierre Bourdieu's theory.

Originally taken as a synonym of improvised party, the samba is rationalised and converted in a product to adapt itself to the dynamics of cultural industry. Then, it consolidates itself as a field in which the agents enter in a struggle for legitimation.

The success of samba made possible its growth, promoting the coming of other artists and audience to this field. The search of capital promoted a intense dispute in the environment of samba as a field. This occurred mainly from diverse conceptions of samba in a struggle among themselves for the imposition of the legitimation principle in this field.

Noel Rosa's path its specially noticeable in this process. He was a middle class white musician that got into samba field looking to legitimate himself in many ways. He developed a multifaceted strategy through which he would sometimes complement the *malandro* and also attack him in other situations. Most of the time he tried to impose the *rapaz folgado* as an alternative to the *malandro* to make it possible his legitimating in this field. This *rapaz folgado* was the suppressed and harmless *malandro* whose profile coincided with the successful proposals in the world of samba that allowed the nationalization of its field in the 40s.

Keywords: Field. Samba. Music. Noel Rosa. Malandro.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EUA	Estados Unidos da América
MPB	Música Popular Brasileira
PETROBRÁS	Petróleo Brasileiro S. A.
UDN	União Democrática Nacional

Sumário

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O CAMPO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL.....	21
2.1	O CONFLITO ENTRE A MÚSICA POPULAR E A MÚSICA ERUDITA....	21
2.2	A FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL.....	25
2.2.1	A proposta de Mário de Andrade.....	28
2.2.1.1	Campo da música erudita, campo da música popular no Brasil e Mário de Andrade.....	31
2.2.1.2	A MPB e Mário de Andrade.....	33
2.2.2	Almirante e a invenção da tradição do samba.....	35
3	FORMAÇÃO DO CAMPO DO SAMBA.....	39
3.1	O SAMBA ENQUANTO GÊNERO MUSICAL.....	39
3.2	PROBLEMAS DA IDEIA DE GÊNERO MUSICAL.....	40
3.3	O ESTUDO DO SAMBA A PARTIR DO CONCEITO DE CAMPO.....	44
3.4	O SAMBA COMO EXPRESSÃO DA COLETIVIDADE.....	48
3.5	O SAMBA COMO FESTA IMPROVISADA.....	50
3.6	O PROCESSO DE RACIONALIZAÇÃO DO SAMBA E SUA ENTRADA NA INDÚSTRIA CULTURAL.....	53
3.7	TECNOLOGIA E INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL.....	56
3.8	O INÍCIO DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO SAMBA.....	57
3.9	SAMBA E OS MEDIADORES CULTURAIS.....	59
3.10	A CIRCULARIDADE CULTURAL DO SAMBA ENTRE O EQUILÍBRIO DOS CONTRÁRIOS E CORDIALIDADE.....	61
3.11	OS LIMITES DA NOÇÃO DE CIRCULARIDADE CULTURAL.....	63
3.12	MIGRAÇÃO DE OUTROS PÚBLICOS PARA O CAMPO DO SAMBA....	66
3.13	PROBLEMATIZANDO O LUGAR SOCIAL DO SAMBA.....	67
4	CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DO SAMBA.....	70
4.1	O VAGABUNDO.....	70
4.2	TRABALHO ENQUANTO ESTIGMA NO BRASIL.....	72

4.3	ACERTEI NO MILHAR.....	74
4.4	O MALANDRO.....	77
4.5	DIFERENÇAS ENTRE O VAGABUNDO E O MALANDRO.....	80
4.6	HABITUS DO BRASILEIRO E HABITUS DO MALANDRO.....	82
4.6.1	Quatros disposições do habitus do brasileiro e do malandro.....	84
4.6.2	Cordialidade e individualismo moral.....	85
4.6.3	Malandro e egoísmo.....	86
4.6.4	Ação racional referente a fins e o malandro.....	87
4.6.5	O malandro no campo social.....	88
4.7	A REPRODUÇÃO DO HABITUS DO MALANDRO: A MALANDRAGEM.....	89
4.8	A MALANDRAGEM ENQUANTO EMBLEMA DO RIO DE JANEIRO....	91
4.9	TRABALHO, MÚSICA E MALANDRAGEM.....	93
4.10	TRABALHISMO.....	96
4.11	A NACIONALIZAÇÃO DO CAMPO DO SAMBA.....	104
5	A TRAJETÓRIA DE NOEL ROSA NO CAMPO DO SAMBA.....	121
5.1	DADOS BIOGRÁFICOS.....	121
5.2	AS ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO.....	124
5.2.1	Festa no céu.....	124
5.2.2	Minha viola.....	125
5.2.3	Com que roupa.....	128
5.2.4	Malandro medroso.....	130
5.2.5	Eu vou pra vila.....	131
5.2.6	Dona Emília.....	136
5.2.7	Bom elemento.....	138
5.2.8	Vou te repar.....	139
5.2.9	Cordiais saudações.....	140
5.2.10	Mulata fuzarqueira.....	142
5.2.11	Samba da boa vontade.....	144
5.2.12	Espera mais um ano.....	146
5.2.13	Rumba da meia-noite.....	147
5.2.14	Que se dane.....	149
5.2.15	Mulato bamba.....	150
5.2.16	Felicidade.....	153

5.2.17	São coisas nossas.....	154
5.2.18	Escola de malandro.....	156
5.2.19	Fui louco.....	158
5.2.20	Capricho de rapaz solteiro.....	159
5.3	O CONFLITO COM WILSON BAPTISTA.....	162
5.3.1	Lenço no pescoço.....	162
5.3.2	Rapaz folgado.....	163
5.3.3	Mocinho da Vila.....	167
5.3.4	Feitiço da Vila.....	169
5.3.5	Conversa fiada.....	176
5.3.6	Palpite infeliz.....	178
5.3.7	Frankenstein da Vila.....	180
5.3.8	Terra de cego.....	182
5.3.9	Deixa de ser convencida.....	184
5.3.10	Fim do conflito.....	185
5.4	A DUPLA CONSAGRAÇÃO TARDIA.....	187
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
	REFERÊNCIAS.....	197
	ANEXO A.....	205

1 Introdução

Esta Pesquisa busca construir uma interpretação do complexo e multideterminado processo pelo qual o samba, enquanto um campo, surgiu e se expandiu em nível nacional, possibilitando a sua transformação num dos mais importantes emblemas da brasilidade na primeira metade do século XX.

Para tal empreitada, inicialmente, considero importante as considerações de Max Weber¹ sobre o tipo ideal, no sentido de que o real não pode ser apreendido em sua totalidade e que o máximo que o pesquisador pode fazer é construir uma interpretação que dê conta das informações de que o mesmo dispõe, ou seja, elaborar um ponto de vista que permita compreender um problema formulado. Assim, o samba é, neste trabalho, o resultado do caminho que percorri a partir das minhas escolhas teórico-metodológicas, dos dados que consegui coletar e das particularidades das minhas próprias interpretações, sendo o produto desta investigação um entre tantos outros possíveis.

Tomo o conceito de campo de Bourdieu como o orientador geral dessa Pesquisa. Recebendo o influxo do conceito de esfera de sociabilidade em Weber, o campo², para Bourdieu, é uma arena na qual os agentes estão em constante conflito por capital para construírem sua legitimação. Cada esfera – ou campo – possui uma lógica relativamente própria de funcionamento com suas regras específicas. O campo, assim, na concepção bourdiana, é um “espaço estruturado de posições e tomadas de posição”³, o que faz com que seja sempre um campo de forças que o tempo todo legitima ou constringe aqueles que nele agem.

Cada campo acaba produzindo um tipo específico de capital⁴, o que mostra a influência de Marx no pensamento do autor. Por isso, é possível falar em diversos tipos de capital – econômico, religioso etc. A metáfora do capital serve para expressar o que seria o nível de legitimação do agente. Alguém com muito capital religioso seria alguém altamente legitimado no campo religioso. Esse capital, por sua vez, poderia ser conseguido através de uma exemplar obediência às regras desse campo ou da luta pela imposição de novos princípios legitimadores nesta arena. Da mesma forma, quando Bourdieu fala em capital

1 WEBER, Max. **Sobre a teoria das ciências sociais**. São Paulo: Moraes, 1991.

2 BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

3 WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Lisboa, n. 48, p. 117, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2008.

4 BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

objetivado⁵ – por exemplo, um livro ou disco como capital cultural objetivado –, o que está dizendo é que este livro ou disco está bem legitimado no campo cultural e que seu portador pode fazer uso de alguma forma da legitimação desse livro na sua atuação no campo cultural. Assim, a ideia do campo serve para mostrar que os agentes sempre estão em conflito, numa constante disputa por capitais nos campos em que atuam.

Apesar de este estudo estar direcionado para o universo da arte, para a compreensão das dinâmicas no campo do samba, não considero produtivo utilizar o conceito de campo artístico. Isto pois o conceito de campo artístico está relacionado especificamente aos estudos que Bourdieu desenvolveu sobre arte, por exemplo, o campo da literatura na França do século XIX⁶. O autor tira conclusões específicas do seu objeto e as incorpora ao conceito de campo artístico; por exemplo, que a lógica econômica é subvertida no campo artístico, ou seja, a lógica do lucro financeiro é deixada de lado nesse campo em função de critérios próprios da arte. Isso pode ser válido para o campo da literatura na França do século XIX, mas não me parece correto universalizar este critério para todos os campos da arte nos diferentes momentos históricos. Este é um ponto conflituoso no trabalho de Bourdieu. Ora o autor diz que a regra principal no campo da arte é “a arte pela arte”⁷, ou seja, a exclusão dos critérios econômicos; ora tem o cuidado de historicizar este critério, abrindo a possibilidade de o mesmo ser desenvolvido ou não no campo artístico estudado. Por isso, vejo o conceito de campo artístico como problemático.

Cada campo, mesmo sendo um campo da arte, possuiu regras próprias relacionadas com um processo histórico de construção dessas regras. No caso da música brasileira, há campos em que o interesse econômico-financeiro não é colocado como tabu. Por exemplo, nos campos do sertanejo, do pagode, da *axé music*, do funk carioca, entre outros, em suas formatações atuais no início do século XXI no Brasil, a lógica do mercado financeiro não é colocada como algo problemático e os artistas podem dizer abertamente que visam ao lucro econômico nas suas produções. Por outro lado, há campos nos quais o interesse financeiro é abandonado enquanto regra, por exemplo, o campo da música erudita no Brasil, o que faz com que os artistas que busquem retorno financeiro neste campo tenham que ocultar formalmente (remover de sua fala oficial como músico) este interesse caso não queiram comprometer, pelo menos em parte, sua legitimidade.

5 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

6 BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

7 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2011, p. 147.

O critério do abandono do fim econômico como regra se apresenta como algo presente em alguns campos da arte e não em outros. Em diversos momentos, a relação com a lógica econômica se coloca como um ponto fundamental no conflito entre os campos na música brasileira. Pode-se observar muitas vezes o intento de universalizar tal regra, embora não se tenha conseguido construir historicamente essa aversão ao econômico como uma regra de todo o campo da arte no Brasil, nem mesmo como uma regra em todo o campo da música no Brasil.

Em função dessas questões, prefiro utilizar as considerações de Bourdieu sobre o campo em suas formulações gerais para poder buscar as regras do campo a ser estudado, levando em conta suas especificidades historicamente constituídas, em detrimento do conceito de campo artístico.

Habitus⁸ é outro conceito-chave de Bourdieu. Na sua formulação, é consideravelmente forte a influência de Durkheim. O habitus consiste em disposições duráveis para agir, a história feita natureza, estruturas estruturadas (por isso mesmo permitindo a ação do agente) que funcionam como estruturas estruturantes (que tendem a se reproduzir e a se reforçar no ato de sua reprodução). O habitus envolve um longo processo de socialização, um processo educativo⁹ no qual, ao longo da vida de alguém, na história da trajetória de um indivíduo, seriam constituídas disposições para este indivíduo agir.

É em função de as pessoas portarem esse conjunto de disposições que elas podem agir numa fração de segundos sem mesmo terem tido tempo para refletir crítica ou reflexivamente o que estariam fazendo. São essas disposições que permitem a ação em um nível quase imediato, que também constituem o interesse pela disputa de capital num determinado campo. Tal interesse é chamado por Bourdieu de *libido*. Quanto mais efetivo for o processo no qual o indivíduo herda essas disposições, mais será para ele algo inquestionável seu próprio interesse pela disputa de capital num determinado campo e menos ele terá percepção reflexiva das regras desse campo, das regras do jogo. É o que Bourdieu chama de *illusio*, apesar de essas regras estarem presentes no habitus orientando a sua ação¹⁰.

A ação do agente é sempre um produto desses dois fatores: as disposições para agir, o habitus, e a configuração da arena na qual ele age, o campo em que está inserido. Habitus e

8 BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

9 BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Petrópolis: Vozes, 2009.

10 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

campo estão intimamente relacionados, são polos de um mesmo continuum¹¹. O campo existe porquanto um conjunto de pessoas disputa entre si a legitimidade nesse âmbito. Isso quer dizer que cada uma dessas pessoas partilha em seu habitus as disposições necessárias para participar desse campo, suas regras e o desejo (libido) de acumular capital deste campo. Por isso, o campo é um espaço estruturado, com regras definidas historicamente. Mas é no campo que essas regras – essas disposições, o habitus – podem mudar, pois os agentes estão sempre buscando a melhor estratégia para o mais exitoso acúmulo de capitais, para uma melhor legitimação. Apesar de estarem agindo a partir do habitus, das disposições para agir, a necessidade de acumular capitais pode fazer com que mudem a forma de agir a que estão acostumados. A mudança no habitus, para Bourdieu, sempre é algo demorado e difícil. Uma mudança momentânea, em função das dinâmicas do campo, não significa uma alteração imediata no habitus. O reforço contínuo dessa nova forma de agir é que pode constituí-la enquanto disposição durável para agir.

É assim que a teoria de Bourdieu entende que a vida social seja sempre um processo contínuo de mudança. No campo, as mudanças parecem ocorrer de forma mais rápida, enquanto, no habitus, demoram mais a se consolidar. A história de uma trajetória é sempre a história do campo no qual o agente está inserido, além de ser também a história do habitus desse agente, bem como a história de como as tomadas de posições desse indivíduo mudaram seu próprio habitus e o campo no qual agiu.

A partir do referencial teórico de Bourdieu, entendo que o campo da música brasileira pode ser dividido em diversos subcampos. O que se chama de “estilos musicais” seriam precisamente esses subcampos. Samba, sertanejo, rock, pagode baiano, axé music, MPB, música erudita brasileira, rap, funk carioca etc., todos estes seriam subcampos no âmbito do campo maior da música brasileira.

Bourdieu chega a trabalhar com a noção de subcampo quando, por exemplo, discute o conflito entre o subcampo da arte pura e o subcampo da arte burguesa no interior do campo da arte¹². Entretanto, o autor não chega a sistematizar de maneira mais cuidadosa este conceito no conjunto de sua obra. Assim, para este trabalho, tomo que os subcampos funcionam de forma semelhante a um campo, ou seja, há um grupo que compartilha as disposições para agir no mesmo, um habitus, no qual estão contidos o interesse – *libido* – e as

11 CHERQUES, Hermano Roberto Thiry. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP [Revista Brasileira de Administração Pública]**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-55, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>>. Acesso em: 12 set. 2010.

12 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

regras do mesmo. Nesses subcampos, os agentes também estão em constante disputa pelo capital próprio do mercado em que atuam.

Entendo que um diferencial entre campo e subcampo é que, nos subcampos, a relativa autonomia deva ser tratada com cuidado; o termo “relativo” ainda persiste, adquirindo uma importância maior. Por exemplo, vejo como campos fortemente autônomos, embora nunca se possa dizer completamente, aqueles da medicina e o da engenharia. As regras de um dificilmente seriam influenciadas pelas regras do outro. Entretanto, no interior de um campo, os subcampos que o compõem são muito menos autônomos.

Proponho que existe uma dinâmica própria entre os subcampos no interior do campo maior no qual estão inseridos. Isso porque os subcampos estão em conflito entre si, numa relação de antinomia que nem sempre se manifesta de forma evidente ou simples.

No campo da música no Brasil, cada grupo, cada público possui um habitus que o predispõe a reconhecer como agradável(is) determinada(s) tipo(s) de composição(ões), sendo que cada subcampo da música no Brasil possui suas regras próprias. Não é minha intenção construir uma relação rígida entre habitus e gosto musical. O próprio Bourdieu chama a atenção para o caráter relacional e histórico dos seus estudos. Dessa forma, considero pertinente a questão: é possível um agente gostar de músicas que correspondem a campos diferentes e conflitantes? Entendo que sim.

Toda música é formada por uma quantidade considerável de elementos, que englobam ritmo, timbres dos instrumentos, andamento, letra, melodia, harmonia etc. O habitus é, neste caso, um conjunto de disposições para reconhecer como agradável ou desagradável determinados elementos que estão presentes nas músicas. Muitas vezes, tais elementos musicais são comuns a músicas de campos diferentes, como, por exemplo, a temática romântica, que poderia estar presente tanto num bolero como num *rock*. Assim, do ponto de vista dos subcampos de um mesmo campo – no caso, subcampos do campo da música – tende a ocorrer que os campos estarão em conflito, mas, do ponto de vista dos agentes nestes subcampos, nada impede que estes reconheçam como agradáveis elementos musicais presentes em músicas de campos até mesmo concorrentes. Além disso, o fato de um agente possuir em seu habitus uma disposição para agir não significa que o mesmo agirá de tal forma todas as vezes e em qualquer circunstância. Tanto no que diz respeito ao gosto musical como a qualquer gosto, há uma espécie de “afinidade eletiva”¹³, no sentido weberiano, entre

13 LÖWY, Michael. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber. **PLURAL** (Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP), São Paulo, v. 17, n. 2, 2011, p. 129-142. Disponível em:

a disposição para agir e a ação propriamente dita; por exemplo, dizer que um agente possui uma disposição para apreciar uma iguaria não é o mesmo que dizer que este agente será incapaz de recusá-la toda vez que esta lhe for oferecida. Entendo que o habitus possui uma eficiência probabilística que leva em conta todo um conjunto de disposições para agir que são ativadas simultaneamente no contexto específico da situação que o agente vivencia no campo em conjunto com sua estratégia de legitimação naquele momento. O habitus não possui eficiência totalmente determinante. Um agente, inclusive, pode agir em subcampos diferentes, como o subcampo do samba e do rock, pois o seu habitus pode ter sido construído em sua história de vida de tal forma que este agente possua disposições correspondentes a um subcampo e outras disposições correspondentes a outro, ou mesmo disposições pertinentes aos dois subcampos simultaneamente; um exemplo disso é que músicos do subcampo da música erudita, no Brasil, encontram fácil tráfego no subcampo da bossa nova, pois o rigor técnico é uma regra de ambos os campos e está presente no habitus daqueles que agem num e/ou noutro subcampo.

A partir de uma leitura de *A Distinção*¹⁴, gosto musical pode ser entendido como uma questão política, uma questão de poder, e o conflito entre diferentes públicos se torna sempre um conflito de grupos pela definição do que seria o gosto mais legitimado entre eles. Mesmo obedecendo a regras diferentes, os subcampos musicais estão em conflito entre si pela disputa de capitais no campo maior da música brasileira. Ainda que o mercado da música no Brasil seja consideravelmente subdividido, cada parcela deste está em disputa com as outras pela definição de qual subcampo conseguirá se impor. Entretanto, as estratégias coletivas para a obtenção de capitais podem levar a que alguns subcampos sejam mais concorrentes com uns e menos com outros. Há subcampos mais próximos e que podem até ser vistos como “aliados”, embora sempre de alguma forma concorrentes, enquanto que seriam mais distantes e combatentes com relação a outros. Por exemplo, em Salvador, nos últimos anos, 2011-2013, o subcampo do pagode e o do arrocha construíram uma relação bastante próxima.

Dessa forma, entendo que, em toda sociedade, há uma quantidade limitada de capitais e os diversos subcampos combatem entre si pela definição daquele que será o mais valorizado. No caso do campo da música, há um contínuo e intenso conflito entre os seus subcampos pela definição de qual tipo de música venderia mais, seria mais respeitada etc.

<http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/17_2/v17n2_traducao.pdf>; Acesso em: 12 jun. 2012.
14 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**, op. cit.

No presente estudo, a história da música brasileira é compreendida como um produto da história de diversos subcampos em suas dinâmicas internas relativamente autônomas; ao mesmo tempo, a história da música brasileira é também um produto da história do conflito entre seus subcampos entre si, o que chamo de dinâmica externa dos subcampos. É desse processo que surge um tipo de música mais respeitada e/ou que vende mais que as outras etc.

Com base nessas considerações, pretendo construir um estudo sobre a história do samba tomando como eixo orientador central o referencial teórico-metodológico de Bourdieu. Tal estudo está temporalmente delimitado no início do século XX. Esta Pesquisa busca entender o samba através das disputas por capitais neste campo. A constante mudança no samba é entendida aqui como um produto da relação entre as disposições duráveis de seus agentes e as necessidades colocadas pelo campo em que agiram. Desta forma, as disputas por capitais, nas quais tomaram parte os diversos agentes nos diferentes campos em que agiram neste período, são tomadas aqui como o motor da intensa dinâmica na música e na sociedade brasileira no início do século XX. Tal efervescência social foi o que permitiu o surgimento, a modificação, a ampliação e a consolidação do samba enquanto um dos emblemas máximos da brasilidade.

Para desenvolver satisfatoriamente o presente estudo sobre o samba, tomo como necessário levar em conta a historicidade das categorias que o constituem enquanto objeto¹⁵. O termo samba não possuiu uma definição unívoca desde que começou a ser utilizado – note-se que grande parte dos conflitos neste campo tiveram como motivação a luta pela definição do que seria o samba. Neste ponto, este trabalho se afasta de diversas pesquisas que procuram o “verdadeiro”, o “primeiro”, o “original”, o “fundador” samba. Tais categorias são tomadas nesta Pesquisa enquanto elementos nas dinâmicas pela disputa por capitais na história do samba. Desta forma, tentar descobrir o “primeiro” ou “verdadeiro” samba não faria sentido quando se procura entender o samba enquanto um campo.

Além disso, não vejo como viável entender o desenvolvimento do subcampo do samba sem considerar a relação deste subcampo com outros subcampos no espaço do campo maior da música brasileira.

Proponho, então, uma abordagem diacrônica, correspondendo à história do campo do samba, dos seus conflitos internos (no qual os agentes lutam pela legitimidade, pelo acúmulo de capital e pela imposição de princípios legitimadores) e externos (conflito entre este subcampo do samba e outros subcampos no âmbito do campo maior da música brasileira).

15 BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Nesse sentido, este é um trabalho de ciências sociais que não poderia deixar de ser um trabalho de pesquisa histórica, uma vez que proponho uma história do conflito simbólico, uma história das estruturas, história do habitus e do campo, ou ainda, uma história que dê conta de como a ação influencia a estrutura e de como a estrutura influencia a ação, o que, tomando o referencial de Giddens nesse momento apenas para benefício da exposição dos intentos desta Pesquisa, poderia ser chamada até de uma “história da estruturação”¹⁶ do samba.

Para tal empreitada, o *corpus* da Pesquisa engloba livros, revistas, artigos, monografias, dissertações e teses sobre o tema. Esses documentos são de grande importância para o estudo que proponho. Entretanto, centrarei meus esforços no que considero ser o mais importante tipo de documento para tal estudo: a música – melhor dizendo, o fonograma.

Considero a música não apenas como mero capital objetivado, objeto legitimado num determinado campo capaz de conferir legitimidade aos seus detentores. Para mim, a música é a própria atuação do artista no campo. Através da música, pode-se perceber como um artista se posiciona no campo, age, propõe regras novas, combate seus opositores etc. No campo da música, obviamente, a disputa por capitais ocorre principalmente através da música. Mais que isso, a música é um produto individual e coletivo, uma vez que o artista sempre está tentado colocar no seu trabalho o seu ponto de vista, que tende a estar em sintonia com o ponto de vista do público que o sustenta no campo em que age. Assim, a música, enquanto uma ação, não é apenas um trabalho individual; é também a disputa de um grupo por capitais que ganha expressão através do trabalho do artista. A música permite perceber tanto uma determinada formatação do campo como a estratégia do artista que a compôs, sendo que tal estratégia sempre tem por fim maximizar seu capital nesta formatação específica do campo.

A discografia de um artista é tomada como um documento histórico que permite perceber a história da atuação desse artista no(s) campo(s) em que esteve inserido. Mediante a devida contextualização, as canções são um importante guia para se desvelar a história dos conflitos na economia dos bens simbólicos da música brasileira.

Uma vez propondo que toda ação é uma ação num campo, um ato envolvido num conflito, todas as ações dos agentes investigados nesse trabalho estarão sendo analisados através desse viés. O sentido de qualquer ação, nesta Pesquisa, será interpretado como uma ação num campo com objetivo de se legitimar.

16 GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. 3 ed. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2009.

Qualquer arranjo musical, letra, entrevista, tudo o que fizer parte do corpus visitado será questionado a respeito de seu sentido na dinâmica dos campos. O efeito dessa opção é que os agentes aparecerão sempre com o intento de se legitimar, como se seu desejo prioritário fosse sempre o acúmulo de capitais.

Há aqueles que se incomodam com essa opção, que levará a mostrar personagens respeitados do samba como Donga, Ismael Silva e, especialmente, Noel Rosa como indivíduos ambiciosos guiados o tempo todo pela vontade de se legitimarem. Creio que esta opção é necessária para o desenvolvimento do que proponho: compreender a história do campo do samba.

Para solucionar esse ponto possivelmente problemático, entendo que a ação humana é produzida a partir de muitos determinantes, por exemplo, habitus e campo, e que pouco dessa ação é orientada por escolhas puramente reflexivas, em oposição às escolhas estruturadas, tomando a teoria bourdiana. Assim, mesmo que a ação seja sempre uma ação num campo, poucas vezes se tem a noção desse contexto ou desse sentido na ação tomada, o que permite afirmar que os artistas tiveram a intenção de disputar por capitais mesmo que não tivessem percepção reflexiva disto.

Outro ponto importante a colocar é que esta Pesquisa tem uma proposta de investigação diacrônica. Uma das dificuldades que vejo nos estudos sobre música no Brasil é que normalmente não se leva em conta o caráter histórico das estruturas nas quais se fundamentam as ações dos agentes.

Uma abordagem sincrônica sobre o samba corre o risco de não perceber que as regras deste campo estiveram em constante mudança, o que, em situações não raras, acaba levando o pesquisador a tentar configurar e entender o passado a partir da formatação atual do campo. Para Bourdieu, “não podemos compreender uma trajetória a [...] menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou”¹⁷. Assim, a abordagem sincrônica do campo provavelmente levará a um entendimento falso da história desse campo, assim como uma abordagem sincrônica da trajetória de um agente levará a um entendimento falso de sua história, o que é chamado por Bourdieu de *ilusão biográfica*. É preciso reconstruir a história do campo, suas diversas formações, para se chegar a uma compreensão satisfatória do mesmo. Essa é a proposta que abraço nesta Pesquisa.

17 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit., p.82.

Os historiadores travam um complexo debate a respeito do que seria a história; seria sempre uma invenção ou realmente expõe um passado real?¹⁸. Minha interpretação, à luz da teoria bourdiana, é que a história é sempre uma ação de um agente num campo. Logo, qualquer relato, depoimento ou mesmo formulação sobre a história do samba, de um artista ou de quem quer que seja, sempre será tomado nesse trabalho como um produto histórico de um agente entre as disposições de seu habitus e sua situação no campo em que age, bem como a formatação específica deste campo no momento da ação. Dito de outra forma, sempre será uma ação com a intenção de acumular capitais; por isso mesmo, tenderá a moldar o passado em função da busca da legitimidade do agente na atualidade. As fontes serão tomadas não como algo que estaria expondo uma verdade simples, mas como um produto das dinâmicas entre habitus, campo e o desejo de legitimação historicamente constituído.

O trabalho está organizado da seguinte forma:

No item 2, discuto o que seria o campo da música popular no Brasil, o campo maior que o subcampo do samba integra, buscando seus contornos a partir do seu conflito com o campo da música erudita. Neste contexto, o embate entre Almirante e Mário de Andrade é relevante para a compreensão da formação do campo da música popular no Brasil.

No item 3, procuro construir o samba enquanto um campo em oposição às noções de gênero/estilo. A partir dessa perspectiva, procuro demonstrar como o campo do samba foi se formando a partir do que chamo de samba em estado folclórico, ou samba enquanto festa. Nesse item, debato também como a formação do samba, enquanto um campo, passa pela sua entrada na indústria cultural, pelo processo de racionalização do mesmo, pelo início da profissionalização dos sambistas e pela migração de agentes de outros campos para o campo do samba, o que promoveu sua expansão.

No item 4, procuro debater como o samba se tornou um dos maiores emblemas da brasilidade, processo que envolveu um conflito no qual tomaram parte o Estado e diversos setores da sociedade no Brasil, bem como os diversos agentes no campo do samba.

No item 5, após ter investigado a formação e consolidação do samba numa perspectiva ampla e geral, procuro aproximar a lente e desenvolver uma exploração da trajetória de Noel Rosa, talvez o mais consagrado dos sambistas da primeira geração na primeira metade do século XX. Tal empreitada permite tomar tudo o que foi discutido anteriormente como base para o entendimento das ações deste agente no campo do samba. Assim, tendo conhecimento das diversas formações do campo do samba numa perspectiva

18 CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

diacrônica, procuro entender como Noel Rosa construiu a sua legitimação no samba sem resvalar na *ilusão biográfica*, ou seja, entender a história deste músico tomando-o desde sempre como o artista consagrado que se tornou posteriormente. Em vez disso, tento buscar entender como Noel Rosa foi construindo sua legitimação em diversas batalhas que orientaram a sua ação para o contexto específico ao qual vivia.

2 O campo da música popular no Brasil

2.1 O conflito entre a música popular e a música erudita

Se é na diferença evidenciada através do conflito que se torna possível a percepção dos limites entre os distintos grupos, suas bordas, fronteiras, costumes, regras e contornos, entendo que o primeiro passo para uma tentativa de compreensão das dinâmicas do campo do samba é tentar entender, na medida do possível, os limites do campo maior da música popular no Brasil, do qual o samba faz parte.

Assim sendo, a pergunta que me guia a partir de então é: que campo, no interior do campo maior da música brasileira, estaria em conflito pela legitimação com o campo da música popular no Brasil?

Descortinam-se diversas possibilidades para aquele que procura pesquisar o campo da música popular no Brasil. Buscando qualquer outro campo que esteja em conflito com este para, a partir daí, tentar perceber os contornos do mesmo que se tornam visíveis através desse conflito, visualizo diversas alternativas: o campo da música popular no Brasil poderia ser investigado através de seu conflito com o campo da música popular francesa ou alemã (embora seja mais difícil seguir tal caminho pela própria escassez de conflitos identificáveis entre os mesmos), ou ainda com o da literatura brasileira ou com o cinema norte-americano, ou qualquer outro campo no qual pudesse estar em conflito dentro do campo maior da arte como um todo, podendo até se buscar o conflito com outro tipo de campo para além da arte. Entretanto, aos efeitos desta Pesquisa, uma vez que procuro construir um debate em torno do samba, acredito que o melhor caminho seja definir um recorte para o campo da música popular no Brasil a partir de sua relação com um campo que lhe seja mais próximo.

Entendo que o melhor caminho seja abordar o conflito entre os campos da música popular e da música erudita no Brasil para tentar começar a delinear alguns contornos do primeiro. Esta opção que sigo é corroborada pelas formulações de Arroyo¹⁹, segundo o qual, “no conservatório, música popular significa tudo o que não é erudito”, ou seja, haveria uma tensão entre os dois tipos de música e a definição de um passa pelo conflito com o outro.

19 ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 6, p. 60, set. 2001. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista6/artigo_6.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2011.

Uma vez que guio este trabalho a partir do conceito de campo²⁰, os termos popular e erudito não são categorias que existam independente das pessoas e dos usos que estas lhes dão, pois parto do princípio de que, enquanto significantes, podem adquirir uma quantidade incontável de significados²¹. O que importa aqui é tentar compreender essas categorias num contexto de significados que estes significantes adquirem na conjuntura de um campo específico, ou seja, nos usos que lhes são dados.

Para entender as bordas, os contornos do campo da música erudita, proponho alguns critérios que podem ser entendidos enquanto regras²² do mesmo.

O que se deve observar inicialmente é que não há música erudita sem o letramento musical, ou seja, o conhecimento da partitura. Não há música erudita fora da escrita formal da partitura. Como mostra Weber²³, o impacto da elaboração da notação musical foi fundamental para o desenvolvimento da racionalização da música ocidental. A partitura permitiu que os compositores pudessem manipular os sons com uma precisão matemática e seus arranjos puderam ser construídos visando esse controle sonoro racional. Assim, um dos principais critérios de definição da música erudita é que seja uma música racionalizada no sentido weberiano.

Como aponta Machado²⁴, a música popular consistiria em manifestações do povo muitas vezes iletradas, músicas que não seriam nem mesmo escritas. Assim sendo, a racionalização do som através da notação musical na partitura se coloca como uma regra do campo da música erudita. A música popular pode ou não ser escrita em partitura; a música erudita sempre passará pela notação musical.

Um segundo critério que pode ser apontado como uma regra no campo da música erudita tem a ver com a ideia de virtuosismo em Weber²⁵, que Machado²⁶ vai chamar de “fino acabamento e alto grau de elaboração” musical. Para ser erudito, é preciso passar não apenas pela racionalização formal da partitura; é preciso também escrever a música tomando como orientador a exploração das possibilidades da manipulação sonora tendo em vista tal virtuosismo. Entretanto, a ideia de virtuosismo em Weber está relacionada com a sua noção

20 BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**, op. cit.

21 SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

22 BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**, op. cit.

23 WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

24 MACHADO, Marcelo Novaes. **As doze valsas de esquina de Francisco Mignone**: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular. 2004. 164f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

25 WEBER, Max, op. cit.

26 MACHADO, Marcelo, op. cit., p. 13.

de racionalidade. Não há virtuosismo musical no modelo weberiano sem o controle exato da notação musical e sem que o processo de composição tenha levado em conta um ideal de beleza e complexidade que se desenvolvem prioritariamente no âmbito erudito. As composições populares podem alcançar um alto grau de complexidade, mas isso não quer dizer que tenham passado por um processo racional em seu desenvolvimento. Pelo contrário, muitas composições populares são desenvolvidas coletivamente através de um processo que pressupõem o improviso como base. Assim, tais composições não poderiam ser chamadas de virtuosas a partir do modelo weberiano.

Um terceiro critério para apontar os contornos do campo da música erudita tem a ver com a formação e reprodução²⁷ desse campo atrelado à formação e reprodução de um grupo. Ser um músico erudito tem a ver com o desenvolvimento de um habitus²⁸, que pode ser herdado ou adquirido intencionalmente através de estudos, embora aqueles que tendem a ter uma melhor atuação nesse campo sejam aqueles que conseguem conjugar essas duas formas de obtenção desse “capital musical erudito”.

Assim sendo, o conservatório se coloca como um lugar importante para que possa se entender o campo da música erudita. É nele que se poderá aprender o que é chamado de música erudita com aqueles que estão legitimados no interior do campo da música erudita para defini-la e educar alguém em tal arte. O conservatório se coloca como um lugar e uma instância definidores, pois proporciona um ambiente no qual as pessoas desse grupo possam conviver, trocar experiências, competir etc.

A educação musical formal, então, se coloca como uma regra no campo da erudição musical, que regulariza a legitimação dos agentes e pode medir o nível de pertencimento dos mesmos a tal campo. Por sua vez, o gosto²⁹ pela erudição musical será mais bem desenvolvido por aqueles que mantiveram um convívio desde cedo com o que se chama de música erudita, o que, dessa forma, teria propiciado que desenvolvessem as disposições necessárias para um melhor aproveitamento da educação musical, o que possibilitaria também uma melhor atuação nesse campo. Por sua vez, a música popular tem como ambiente característico representativo, embora não exclusivo, a rua, o ambiente informal entre amigos etc. e sua reprodução não passa necessariamente pelo ensino formal.

É preciso abordar os repertórios para especificar melhor o campo da música erudita,

27 BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**, op. cit.

28 BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**, op. cit.

29 BOURDIEU, Pierra. **A distinção**, op. cit.

pois, como mostra Machado³⁰, é muito comum a confusão entre a música erudita e a música clássica, em virtude da possibilidade da existência do que se chama de música popular erudita. Vejamos o que afirma Wisnik:

Heitor Villa-Lobos, o mais importante músico erudito brasileiro deste século (...). Na década de vinte, quando se tornou conhecido em Paris, impressionando pela força algo bárbara de suas sonoridades, declarou à imprensa francesa (mentindo como Macunaíma) que suas melodias, autenticamente indígenas, tinham sido anotadas por ele em plena selva amazônica, na iminência de ser devorado por canibais que cantavam e dançavam.³¹

Ninguém duvidaria de que Villa-Lobos era um músico erudito; tal reconhecimento, entretanto, não é incompatível com o traço de que várias de suas composições eram entendidas como populares, por tomar como objeto inspirador manifestações musicais de nações indígenas, ou seja, de grupos que não faziam parte do campo erudito. Outros exemplos de músico erudito com composições embasadas em manifestações populares são Ernesto Nazareth e Lorenzo Fernandez.

Dessa forma, voltando à contribuição de Machado³², música clássica pode ser entendida como um repertório que integra o campo da música erudita, da mesma forma que existem repertórios de música popular erudita nesse mesmo campo. O autor toma como música clássica a “música composta entre os anos de 1750 e 1830, no chamado Período Clássico ou Classicismo, cujos principais representantes são Haydn e Mozart”³³. Dessa forma, tomarei “música clássica” como um repertório consagrado como tal, que não se mistura com a música popular no Brasil. O conhecimento de tal repertório clássico pode ser entendido como mais um critério de legitimação no campo da música erudita.

Neste sentido, entendo tanto a música clássica quanto a música popular erudita como repertórios que concorrem dentro do campo da música erudita. O que chamo de música popular faz parte de outro campo que não o da música erudita, qual seja, o campo da música popular.

Uma das mais intrigantes situações dentro do campo da música popular no Brasil diz respeito aos artistas que procuraram se legitimar neste campo utilizando-se de procedimentos próprios do campo da música erudita. Tal atitude normalmente se dá em função da busca de

30 MACHADO, Marcelo Novaes. **As doze valsas de esquina de Francismo Mignone**, op. cit.

31 WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, Online, n. 157, p. 57, 2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a04n157.pdf>>. Acesso em 4 ago. 2011.

32 MACHADO, Marcelo Novaes. **As doze valsas de esquina de Francismo Mignone**, op. cit.

33 Idem, *ibidem*, p. 12.

uma maior legitimação social, uma vez que a música erudita foi construída historicamente como algo “superior”. De acordo com Bastos³⁴, há uma especificidade histórica no campo da música que construiu uma contradição entre o “campo musical de concerto (como 'superior') e a música popular (como 'menor’)”. Um dos casos mais conhecidos de artista popular que fez uso de critérios próprios da música erudita é o de João Gilberto, que contribuiu para levar o virtuosismo estético para o âmbito da bossa nova, consagrando um modo singular de interpretação, tanto em termos de canto como em termos de construção harmônica e rítmica no trato com o violão.

Tendo, brevemente, apontado alguns parâmetros para um entendimento mínimo das bordas do campo da música erudita no Brasil, passo agora a discutir a formação do campo da música popular no Brasil.

2.2 A formação da música popular no Brasil

Como mostra Sandroni³⁵, “a ideia de 'música popular' tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de 'povo’”. Mas o que é o povo brasileiro? Essa questão constituía um verdadeiro enigma para o pensamento social do início do século XX.

Os diversos grupos que constituíam a população brasileira dificilmente poderiam se perceber como um único povo. Portugueses e outros imigrantes europeus, índios, africanos, mestiços de todos os tipos e todas as pessoas que viviam no Brasil e seus descendentes possuíam costumes, fenótipos e até mesmo línguas diferentes, dificilmente conseguiriam olhar uns para os outros e se considerarem um mesmo povo.

Uma das soluções para o problema do que seria o povo brasileiro foi a construção da ideia de que o Brasil seria composto por um povo mestiço, produto da mistura de portugueses, índios e negros. Esse foi um caminho seguido por diversos pensadores no início do século XX, como mostra Abreu³⁶. Hoje, a ideia de que o brasileiro seria um povo mestiço,

34 BASTOS, Manoel Dourado. Experiência musical brasileira e (re)produção técnica: uma hipótese para sua interpretação. **Comunicação e Espaço Público**, Brasília, ano XI, n. 1 e 2, p. 276, jan/jun e jul/dez, 2008. Disponível em: <http://www.fac.unb.br/site/images/stories/Posgraduacao/Revista/Edicoes/2009/16_bastos.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2011.

35 SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENGERG, José (Orgs). **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, v. 1, n. 1, p. 23-35, 2004.

36 ABREU, Martha C. *Histórias da Música Popular Brasileira, uma análise da produção sobre o período*

produto da união das três raças, caiu em desuso no meio acadêmico, vista por muitos como uma “fábula”. Tal interpretação, considerada como demasiadamente focada na harmonia, tenderia a esconder a real violência que envolveu a conquista portuguesa na América. Ainda assim, tal proposta mostra o notável esforço intelectual despendido no início do século XX para construir a nação brasileira em termos de representação conceitual. Entretanto, mesmo sendo uma construção cientificamente questionável, há elementos para afirmar que o “mito das três raças” cumpriu o papel de construir um critério de identificação entre os brasileiros, já que o mesmo figura como uma “verdade” no senso comum deste povo.

Pensadores como Gilberto Freyre³⁷ e Sérgio Buarque de Holanda³⁸ foram de importância fundamental para que se pudesse entender como, em meio a tantas dessemelhanças, poderia sim haver algo que pudesse ser chamado de povo brasileiro. Cada um a seu modo, contribuíram decisivamente para emprestar consistências a essa possibilidade.

Esse não foi um problema exclusivo do Brasil. Toda formação nacional precisa, de alguma forma, construir um conjunto de referências identitárias para permitir às populações correspondentes perceberem-se como elementos de um mesmo grupo, num processo de contínua atualização que envolve a elaboração de um passado que dê sentido ao presente; tradições inventadas no sentido apontado por Eric Hobsbawm³⁹. Essa circunstância atinge qualquer formação nacional, mesmo aquelas que se percebem e se enunciam como portadoras de uma tradição antiquíssima com um povo dito homogêneo formado num passado longínquo, como em alguns países europeus⁴⁰.

Caso o enigma do Brasil não pudesse ser resolvido, a República recém surgida poderia ser ameaçada por movimentos que iam de encontro à sua legitimidade, como efetivamente aconteceu, tendo todos eles sido derrotados. Logo, a unidade do Brasil enquanto um país, que sempre tinha sido garantida por um formalismo político, primeiro enquanto uma colônia e depois enquanto parte integrante do Império Português, precisava ser reforçada para além dos recursos político militares que dispunha o governo. Por isso, a construção de uma identidade nacional era algo fundamental.

colonial. In: Jancsó, I.; Kantor, I. (Org.). **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial; Hucitec, v II, 2001, p. 683-705. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2011.

37 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª ed. São Paulo: Global. 2003.

38 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

39 HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

40 GEARY, Patrick. **O mito das nações: a invenção do nacionalismo**. São Paulo: Conrad, 2005.

Havia dois caminhos a serem seguidos: buscar elementos comuns aos brasileiros e evidenciá-los enquanto emblemas do povo brasileiro ou construir elementos comuns a uma parcela dos mesmos e colocá-los enquanto emblemas da unidade nacional. Se não houvesse empiricamente o que pudesse ser chamado de povo brasileiro, então, ele precisaria ser construído.

Esse arranjo de emblemas simbólicos do que seria o brasileiro precisava de veículos que o transportasse, para que pudesse atingir todo território nacional. E a música teve um papel fundamental nesse processo.

Assim sendo, a resolução do problema do que seria o povo brasileiro passa pela solução da questão do que seria a música brasileira, podendo confundir-se com essa questão. Em função disso, os “intelectuais ligados à música, entre o final do XIX e primeiras décadas do XX, estavam engajados na definição sobre a música popular e na construção de uma história da música brasileira”⁴¹.

No entanto, em momento algum houve uma definição unânime sobre o que poderia ser o povo brasileiro ou a música brasileira. O que sempre se deu a conhecer foram projetos, interpretações, construções de um povo brasileiro e uma música brasileira. Essa é uma interrogação que se mostrou sem solução definitiva, tendo sido arduamente perseguida no início do século XX, voltando a ser fortemente debatida por grupos de intelectuais na década de 1960 e 1970.

Essas diferentes definições sobre o que seria a música brasileira estavam em concorrência entre si. Essa disputa pela legitimidade de poder definir o que é a música brasileira, que estava relacionada à legitimidade de determinados grupos de pensadores e artistas como representantes dessa música brasileira, foi fundamental para a construção do campo da música brasileira.

Apresento a seguir os dois principais projetos de música brasileira que estiveram em conflito no início do século XX pela legitimidade da definição do que seria esta música brasileira.

O primeiro projeto de música nacional a abordar aqui tem seu apoio sobre as ideias de Mário de Andrade, que pode ser identificado com a primeira alternativa de possível definição da música brasileira referida acima: a música brasileira deveria ser buscada nos elementos comuns dos habitantes do Brasil e evidenciada enquanto emblema do povo brasileiro.

41 ABREU, Martha C. *Histórias da Música Popular Brasileira*, op. cit., p. 685

O segundo projeto é sustentado por Henrique Foréis Domingues, que ficou conhecido como Almirante, e outros pensadores, cuja proposta pode ser associada à segunda possibilidade de formulação de música brasileira que expôs: a música brasileira precisava ser elaborada a partir da construção de elementos comuns a uma parcela dos brasileiros e colocada enquanto emblema da unidade nacional para todos.

2.2.1 A proposta de Mário de Andrade

Mário de Andrade é um dos estudiosos mais referenciais da música brasileira. Segundo Moraes, “tratar da história e do estudo sistemático da música popular brasileira nas primeiras décadas do século XX nos leva obrigatoriamente à presença – ou à onipresença! – de Mário de Andrade”⁴². Para Egg⁴³, Mário foi o formulador teórico mais importante do nacionalismo musical e sua obra serviu de base para diversos compositores e críticos nacionalistas. Tratou da temática musical no âmbito de uma vasta produção literária, sendo que “oito dos vinte volumes que compõem sua obra completa estão relacionados com a música.”⁴⁴.

Segundo Contier⁴⁵, o contexto no qual Mário de Andrade desenvolveu suas pesquisas no início do século XX diz respeito ao processo de modernização iniciado pelas elites nacionais no fim do século XIX. Tal projeto de modernização estava atrelado às ideias de “progresso” e “civilização” e buscava resolver o problema do “atraso” brasileiro identificado principalmente nos problemas econômicos e pelos vestígios da escravidão. Buscavam-se também algumas medidas sanitárias, como erradicação de epidemias, mas principalmente se visava uma “evolução” do Brasil em seus aspectos sociais e culturais. Dessa forma, apareciam como imperativos o branqueamento da população e o extermínio de quaisquer “traços culturais que lembravam a 'barbárie' (danças obscenas, como, por exemplo, o maxixe

42 MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular no Brasil. **Revista de Música Latinoamericana**, v. 28, n. 2, p. 272, 2007.

43 EGG, André Castro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. 2004. 240f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

44 PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Imagens de brasilidade nas canções de Câmara de Lorenzo Fernandes: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia**. 2009, p. 45. 275f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

45 CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 66-79, jul./dez. 2004.

e os ritmos frenéticos e dionisíaco dos cordões carnavalescos)»⁴⁶.

Mário de Andrade estava preocupado com a “evolução social da nossa música”⁴⁷ e percorreu um caminho de estudos guiado pelos ideais modernizantes dos homens da sua época visando responder à questão do que seria a música brasileira, a música nacional.

De acordo com Egg,⁴⁸ esse ideal de modernização brasileira, modernização social e cultural, levou muitos artistas e estudiosos da música ao engajamento político, o que era uma novidade no Brasil, tendo sido Villa-Lobos um dos casos mais emblemáticos desse processo. E foi no período de 1930-1945, sobretudo no período do Estado Novo, com a assimilação desses músicos e estudiosos da música brasileira pela máquina estatal (embora Mário de Andrade tenha depois se tornado um crítico do regime Vargas), que esse engajamento político proporcionou que os ideais nacionalistas modernizantes na música tivessem uma força doutrinária efetiva sobre a população brasileira. Para cumprir tal meta, a “música de concerto servia a este projeto (...) ao favorecer valores como ordem e disciplina, e ao promover uma visão paternalista da música das classes populares”⁴⁹.

O objetivo de Mário de Andrade era o de “doutrinar, organizar e dar parâmetros à cultura brasileira como um todo, em especial à música”⁵⁰.

A proposta central de Mário de Andrade, de acordo com o que ele próprio afirma, era a seguinte:

É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência dos seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve, obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático⁵¹.

Segundo Moraes, “para Mário de Andrade e intelectuais de sua época, as origens e evoluções da 'música popular brasileira', de que se ocupariam os 'estudos científicos',

46 Idem, *ibidem*, p.69.

47 ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991, p. 5.

48 EGG, André, *op. cit.*

49 EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil**, *op. cit.*, p.3.

50 BASTOS, Manoel Dourado. (Re)arranjos de uma utopia do som nacional : a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 137, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/713/604>>. Acesso em: 11 fev. 2010.

51 ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**, *op. cit.*, p. 25.

deveriam ser procuradas e compreendidas no universo das tradições folclóricas”⁵². Mário estava interessado na “estilização artística' por 'músicos eruditos' dos motivos populares (...) o material 'coletado' e 'armazenado' só seria objeto de difusão a partir da mediação da 'música artística”⁵³. Mário de Andrade se preocupava com uma produção musical que “dotasse o Brasil de uma cultural musical séria, organizada e produtiva”⁵⁴.

É certo que, para o autor em foco, o folclore era visto como uma das grandes fontes da música nacionalista, embora esse tipo de música em si não fosse adequada para um projeto cultural para o Brasil que visava “melhorar”, fazer “evoluir” a nação. Se o folclore era visto como fonte, o campo, a área rural, figurava como lugar pouco tocado pelo mundo exterior e era nesse lugar que estaria o “verdadeiro” Brasil. Por outro lado, a cidade, a área urbana era vista como algo problemático. “Mário percebe a cidade como uma força desagregadora na construção de uma cultura musical nacional”⁵⁵; isto porque a cidade era vista como lugar no qual as práticas musicais estariam subordinadas aos ditames do mercado, o que acarretaria uma degeneração da música popular. Assim, ele “procurava diferenciar a 'boa música popular', com características 'artísticas e nacionais' fundadas no folclore, da 'popularesca', geralmente sua contrafação, divulgada pelos meios de comunicação”⁵⁶.

Esta exposição da proposta de Mário de Andrade não pode ser tomada como abordando toda a trajetória deste pensador. A postura rígida e desconfiada que Mário de Andrade mantinha para com o samba foi sendo pouco a pouco alterada à medida que este foi percebendo a possibilidade de surgimento de um repertório no samba que não fosse apenas uma expressão “nefasta” das imposições do mercado, segundo o seu ponto de vista. Inclusive, Mário de Andrade chegou a recrutar diversos sambistas, como Donga e Pixinguinha, em suas pesquisas sobre a música popular pelo interior do Brasil. Entretanto, num primeiro momento, Mário foi um autor que combateu a música popular urbana e foi esta sua contribuição inicial nas dinâmicas sociais que construiu o contexto de surgimento do campo da música popular no Brasil.

52 MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p.118-119, jul./dez., 2006.

53 BASTOS, Manoel, op. cit., p. 138.

54 Idem, ibidem, p. 139.

55 LIMA, Giuliana Souza de. História de outros carnavais: a construção da história da música popular brasileira na narrativa radiofônica de Almirante. *Anagrama*, Online, ano 2, n. 2, p. 11, 2009. Disponível em: <http://www.usp.br/anagrama/Lima_Almirante.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

56 MORAES, José. História e historiadores da música popular no Brasil, op. cit., p. 272-273.

2.2.1.1 Campo da música erudita, campo da música popular no Brasil e Mário de Andrade

Embora Mário de Andrade tenha investido muito no estudo da música praticada pelo povo brasileiro nos mais distantes lugares do país, suas propostas não se encontram no campo da música popular. O que o autor almejava era a formação de um repertório no interior do campo da música erudita no Brasil inspirado numa música popular que “realmente” representasse o Brasil, cuja fonte seria a música folclórica das áreas rurais. Esse repertório só poderia ser validado de acordo com as regras do campo da música erudita; por isso, não se podia simplesmente tomar a música folclórica como representante da música brasileira, pois não estava adequada às regras do campo da música erudita.

Entendo como difícil falar em um campo da música popular no Brasil à época de Mário de Andrade. As manifestações folclóricas que o autor tomava como música popular não podem ser interpretadas como formando um campo entre si, pois não se configurava um conflito direto entre as mesmas. Provavelmente, as manifestações artísticas dos índios na Amazônia sequer eram conhecidas pelos moradores das áreas rurais do interior do Semi-Árido brasileiro. Havia um impedimento até mesmo geográfico para que as manifestações folclóricas brasileiras viessem a configurar um campo. Eram manifestações do povo, muitas vezes manifestações ritualísticas relacionadas à comemorações festivas etc., que não se encontravam atreladas a um mercado musical. Entretanto, exatamente em virtude desses motivos que impediam tais composições de participarem de um mercado da música, Mário de Andrade entendia que representavam o “verdadeiro” Brasil, o que estava intocado.

As aspirações de Mário de Andrade estavam voltadas para a formação de um repertório erudito inspirado na música popular que não fazia parte do mercado fonográfico. Ou seja, sua atuação se processava no campo da música erudita no Brasil.

Entendo que o campo da música popular no Brasil só viria a se desenvolver a partir do crescimento da indústria fonográfica no Brasil, o que é indissociável do estabelecimento do rádio como uma mídia que podia chegar às multidões mais distantes dos centros urbanos.

Para se falar na constituição de um campo, é preciso que se observe uma disputa por legitimidade entre aqueles que agem no seu âmbito. O campo da música erudita já estava há muito estruturado no Brasil em função da existência de repertórios e artistas que competiam por legitimidade nos conservatórios, através dos críticos musicais, dos professores, dos

alunos, do público consumidor etc. Havia artistas, compositores, repertórios disputando entre si a legitimidade, numa dinâmica que destacaria aqueles que melhor conseguissem seguir as regras do campo da música erudita, ou mesmo aqueles que conseguissem impor seus critérios como regras legitimadoras nesse mesmo campo. Os músicos eruditos disputavam pelo acúmulo de capital de seu campo através das regras do mesmo. Uma maior legitimidade proporcionava a possibilidade de uma conversão do capital desse campo – que pode ser entendido como capital cultural, ou pelo menos uma expressão desse capital cultural –, em outros tipos de capital, como o social, através do respeito e apreço que o reconhecimento permitia alcançar na sociedade, ou mesmo o econômico, através da renda da venda de partituras ou dos espetáculos.

Antes da indústria fonográfica, do fonograma e do rádio, parece-me impróprio falar em um campo da música popular no Brasil. Havia, sim, grupos com composições populares que disputavam entre si, que poderiam até formar um campo em cada localidade, mas não o suficiente para se chamar de campo da música popular no Brasil.

Por mais controverso que possa parecer, entendo que o campo da música popular no Brasil estava precisamente naquilo que Mário de Andrade mais repudiava e que chamava de “música popularesca”.

Foi a música comercial das cidades, que não passava pelas regras do campo da música erudita, que acabou formando o campo da música popular no Brasil.

Isso porque é com o surgimento do fonograma que as peças do cancionário popular (não aquelas “folclóricas”; refiro-me às “popularescas” no sentido atribuído por Mário de Andrade) passaram a poder competir entre si – uma competição que visava principalmente a venda de discos, de apresentações artísticas, um movimento impulsionado pela possibilidade de alcançar mais do que “a arte pela arte”⁵⁷ com essa mercadoria musical popular não erudita. Por isso mesmo, foi possível o surgimento de um mercado próprio, que não passava pelos conservatórios e, muitas vezes, nem mesmo pela partitura, mas que conseguiu pouco a pouco se afirmar como um segmento do mercado.

O rádio surge como a arena por excelência dessa música popular – “popularesca”, de acordo com Mário de Andrade –, uma vez que só permitia a execução de uma música de cada vez, obviamente, e excluía grande parte dos artistas e repertórios existentes à época. A execução no rádio se colocou como critério de legitimidade para o repertório ou para o artista e permitia que os mesmos se consolidassem para um público, o que, por sua vez, permitia ao

57 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**, op. cit.

artista popular tomar a música como uma profissão.

É a partir desse processo que vejo surgir o campo da música popular no Brasil.

2.2.1.2 A MPB e Mário de Andrade

Inicialmente, tomo que o campo da MPB propriamente dito só veio a se estabelecer nos anos 60⁵⁸. Entretanto, não pretendo problematizar a MPB aqui. O objetivo deste item é expor a importância de Mário de Andrade para a formação do campo da MPB.

Antes de tudo, gostaria de frisar que tudo o que foi produzido no campo da MPB seria considerado por Mário de Andrade como música “popularesca” por não seguirem as regras do campo erudito. Por mais que existam artistas e críticos que insistam na relação entre MPB e música erudita, de um caráter híbrido da MPB por ser popular e erudita, insisto em que a MPB não faz parte do campo erudito; seria um campo independente daquele da música erudita no Brasil. O que Mário de Andrade visava era o surgimento de um repertório nacionalista no campo da música erudita no Brasil, e a MPB não se enquadra nesse projeto. Por outro lado, o campo da MPB foi configurado de tal forma a guardar relações com a obra de Mário de Andrade em função da influência deste autor no estudo musical de muitos compositores, intérpretes e pesquisadores associados à MPB.

Na perspectiva desta Pesquisa, o campo da MPB guarda as seguintes relações de descendência com a obra de Mário de Andrade: o discurso do repúdio ao mercado e a postura doutrinária.

No campo da MPB, o mercado é sempre visto com desconfiança. Percebo uma tensão entre os intérpretes e o público cativo da MPB, correspondente à seguinte questão: a produção musical está voltada principalmente para um ideal artístico ou visa prioritariamente o sucesso econômico-financeiro? A música “para vender” é vista como aquela que não deveria ser cultivada, consumida, ouvida, não devendo ser respeitada no campo da MPB.

O repúdio ao mercado na MPB não é apenas uma influência de Mário de Andrade, mas acredito que este autor tenha colaborado para isso por ter sido um dos primeiros teóricos sobre música no Brasil, além da própria força de seu pensamento como formulação de uma

58 NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs). **A mpb em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

teoria da cultura brasileira. Há outras influências para o repúdio ao mercado no campo da MPB, entre eles, a escola de Frankfurt, principalmente em função dos trabalhos de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural.

No caso de Mário de Andrade, a “música popularesca” era aquela que não seguia as regras do campo da música erudita. Para o campo da MPB, a música “popularesca” (no sentido pejorativo dado por Mário de Andrade, ou seja, uma música que não deve ser consumida, de baixo nível cultural e de efeitos “embrutecedores” para seus ouvintes) é aquela que não segue suas regras.

Por outro lado, o artista da MPB está legitimado no sentido de obter um elevado retorno econômico-financeiro. Suas músicas podem alcançar muito sucesso, embora tal circunstância seja tratada como uma consequência secundária dos trabalhos destes artistas. O artista da MPB não estaria procurando oficialmente o sucesso financeiro, mas poderia “esbarrar” com o mesmo sem problemas.

O que chamo de postura doutrinária da MPB consiste em afirmar, assim como Mário de Andrade com relação ao repertório nacionalista legitimado nos círculos eruditos, que, no campo da mesma MPB, a música “do povo” só tem valor se for filtrada pelas regras do campo da MPB.

Isto se aplicaria tanto às músicas tidas como folclóricas como às músicas populares que fazem parte de outros campos. Sobre essa última circunstância, apenas para efeito de exemplo, nos dias atuais, há diversos tipos de músicas que se configuram como populares, produzidas por setores desse conjunto tão complexo e diversificado que configura o povo brasileiro, como o arrocha, o pagode e o sertanejo, mas que não detêm valor no campo da MPB; pelo contrário, são tidos como músicas “popularescas” no sentido atribuído por Mário de Andrade, pois apenas seriam produzidas para alcançar lucro e para prestar, conseqüentemente, um “des-serviço” ao desenvolvimento cultural e social do povo brasileiro.

Por sua vez, tais repertórios combatidos por aqueles que integram o campo da MPB – artistas, compositores, público consumidor etc. –, quando são “filtrados” pelas regras do campo da MPB e executados por artistas da MPB, podem passar a ser bem recebidos. Por exemplo: Zezé di Camargo e Luciano, que fazem parte do campo da música sertaneja e sempre foram tidos como representantes de música de baixa qualidade, tiveram sua música *É o amor*⁵⁹ regravada por Maria Bethânia⁶⁰, sendo que tal interpretação foi muito bem recebida

59 CAMARGO, Zezé di; LUCIANO. *Zezé di Camargo & Luciano*. Sony/BMG: 1991.1 LP. Ver Anexo A1.

60 BETHÂNIA, Maria. *A Força que Nunca Seca* Sony/BMG: 1999.1 CD. Ver Anexo A1.

no campo da MPB.

[...]
 É o Amor,
 Que mexe com minha cabeça
 E me deixa assim;
 Que faz eu pensar em você
 E esquecer de mim;
 Que faz eu esquecer
 Que a vida é feita pra viver.
 É o Amor,
 Que veio como um tiro certo
 No meu coração;
 Que derrubou a base forte
 Da minha paixão
 E fez eu entender que a vida
 É nada sem você.

É o amor, Zezé di Camargo & Luciano, 1991.

2.2.2 Almirante e a invenção da tradição do samba

Segundo Lima⁶¹, “Mário percebe a cidade como uma força desagregadora na construção de uma cultura musical nacional”. A partir do entendimento de Mário de Andrade, não havia como construir uma música popular que pudesse ser valorizada se a mesma surgisse na cidade e estivesse relacionada ao mercado. Dessa forma, o trabalho de Mário de Andrade, que envolveu um extenso levantamento e catalogação de material daquilo que o mesmo entendia como música popular realizado em suas viagens por diversas regiões brasileiras, em função de suas convicções, “não contribuía significativamente para organizar uma 'tradição' aceitável para a música popular urbana”⁶².

A partir da mirada de Mário de Andrade, o samba, produto urbano inserido nas dinâmicas do mercado, jamais deveria ser visto como algo benigno para o país, muito menos alçado à condição de emblema da brasilidade. Isso gerava um problema para os autores

61 LIMA, Giuliana. História de outros carnavais, op. cit., p. 11.

62 NAPOLITANO, Marcos ; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.

preocupados em legitimar o samba, processo que envolvia a busca da sua autenticidade enquanto ícone da brasilidade. O problema, então, que se colocava para os defensores do samba, é que os mesmos “não encontravam no pensamento musical de Mário de Andrade um apoio para estabelecer uma tradição reconhecível e legítima da música urbana”⁶³.

Para os defensores do samba alcançarem seus intentos, no que diz respeito à legitimação dessa música, era necessário construir uma alternativa teórica àquela de Mário de Andrade que permitisse ver na música urbana e comercial elementos positivos.

Um dos mais importantes pensadores que divergiam da visão de Mário de Andrade, segundo a qual o urbano pouco valia do ponto de vista musical em função de seus aspectos modernizantes e mercadológicos, era Almirante. Para este, a cidade é um “eixo aglutinador, porque permite a divulgação das manifestações mais recônditas, favorecidas por adventos da modernidade, como o rádio”⁶⁴.

Henrique Foréis Domingues, nascido no Rio de Janeiro, em 1908, onde viveu até 1980⁶⁵, recebeu o apelido de Almirante na época em que serviu na Marinha no final dos anos 1920. Na década de 1930, iniciou sua carreira artística e ainda nesse mesmo período “foi para a Rádio Nacional apresentar seus próprios programas”⁶⁶.

Desde 1928, fazia parte do Bando dos Tangarás, junto com Noel Rosa, João de Barro, Henrique Britto e Álvaro Miranda Ribeiro. Almirante integrava “uma nova geração de artistas, rapidamente convertida à linguagem do samba, que era oriunda de uma classe média sediada no bairro de Vila Isabel”⁶⁷, na cidade do Rio de Janeiro.

Nos anos 1950, depois de ter realizado em 1946 um conjunto de audições para a Rádio Tupi-Tamoio do Rio de Janeiro, intitulada *Carnaval Antigo*, na qual abordava o carnaval carioca, e de ter em 1952 levado ao ar a série *Histórias do Nosso Carnaval*, cujo foco englobava a importância da cidade de São Paulo para esta festa, Almirante já tinha se tornado “(re)conhecido como a maior patente do rádio, por ter contribuído sensivelmente para a sua profissionalização, e percorria o Brasil fazendo conferências sobre a música popular”⁶⁸.

Segundo Moraes⁶⁹, Almirante foi “o mais importante dos historiadores da primeira

63 Idem.

64 LIMA, Giuliana, op. cit., p. 11.

65 Idem, ibidem, p. 2.

66 MORAES, José. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil, op. cit., p. 127.

67 NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba, op. cit., p.171.

68 LIMA, Giuliana. História de outros carnavais, op. cit., p. 2.

69 MORAES, José, op. cit.

geração”⁷⁰ de historiadores da música popular, que produziram seus trabalhos no início do século XX. Destacou-se também por ter construído um grande acervo de material escrito e sonoro e principalmente por ter militado fortemente a favor da migração da percepção folclorista para a música urbana. Isto, no conjunto de sua obra, influenciou muitos críticos e historiadores da geração seguinte.

Junto com Almirante, outros músicos, jornalistas e radialistas, como Lúcio Rangel, “tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico em torno da música urbana”⁷¹ em meados dos anos 1940. Estes autores, perturbados com a lacuna no pensamento de Mário de Andrade, trabalhavam “imbuídos de um espírito 'científico’”⁷² na coleta e preservação do material musical pesquisado para conseguirem legitimar um folclorismo urbano que fizesse frente aos posicionamentos de Mário de Andrade.

A formação do campo da música popular no Brasil foi um processo complexo marcado por embates constantes. O conflito entre Mário de Andrade e Almirante seria uma amostra da fervilhante disputa pelo princípio legitimador no campo da música popular no Brasil. A divergência no ponto de vista destes autores era a própria luta simbólica pelo poder de definição do tipo de música que seria mais legitimada no campo da música no Brasil. O que estava em jogo era o delineamento de um conjunto de regras neste campo.

A proposta de Mário de Andrade legitimava apenas um repertório nacionalista que se apropriava do material musical pesquisado pelo interior do país, filtrando-o a partir das regras do campo erudito, o que excluía o que estivesse inserido nas dinâmicas do mercado fonográfico. Tal postura servia apenas para legitimar os músicos que faziam parte do campo erudito, deixando de lado uma grande quantidade de artistas que não se encontravam inseridos nessa esfera social.

A alternativa buscada por Almirante e outros pensadores visava conferir valor à música urbana que estivesse inserida nas dinâmicas do mercado fonográfico, o que acabaria deslocando capital, poder e legitimidade social de um grupo para outro, dos músicos eruditos para os músicos populares.

Essa empreitada de Almirante e diversos outros músicos, críticos, jornalistas e pensadores envolveu um extenso e sério trabalho de pesquisa para rivalizar com o de Mário de Andrade. Foi necessário a construção de uma teoria sólida, segundo a qual a cidade

70 Idem, *ibidem*, p. 130.

71 NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara, *op. cit.*, p.172.

72 Idem.

permitia que as manifestações do povo se aproveitassem das inovações tecnológicas e do mercado no sentido de que pudessem ser difundidas para todos, ou seja, o inverso do que pensava Mário de Andrade. Na visão desses autores, a música popular não estaria completamente a serviço do mercado; pelo contrário, o mercado é que seria um instrumento da música popular. Foi preciso inclusive apostar na formação de uma tradição da música popular urbana, na qual o samba é eleito como a música que consegue aglutinar diversos vetores da cultura brasileira num produto ao mesmo tempo moderno e comercial.

Almirante se empenhou em construir também o seu próprio “panteão de 'gênios' da música brasileira”⁷³, no qual Noel Rosa aparece como personagem principal.

Do embate entre Mário de Andrade e Almirante, entendo que este último se saiu vencedor. Com efeito, o samba conseguiu se firmar como o representante da brasilidade na esfera musical e, ao mesmo tempo, como uma música capaz de ser respeitada.

73 Idem.

3 Formação do campo do samba

3.1 O samba enquanto gênero musical

É comum nos estudos sobre música o recurso à noção de gênero musical. Sandroni⁷⁴ entende que a batida da música, que antecede o canto, faz com que se mergulhe no sentido da canção e assim, antes mesmo dos outros elementos que a compõem, como a letra e a melodia, chegarem ao ouvinte, já seria possível uma classificação por gênero. Gênero, então, seria a classificação de um tipo de música a partir de seus elementos constitutivos, entre os quais a batida se colocaria como o mais importante, por permitir o seu reconhecimento inicial.

Tal perspectiva está em sintonia com o pensamento de Mário de Andrade⁷⁵; o mesmo salienta a importância do ritmo para a classificação musical, já que o ritmo é a primeira informação perceptível de toda composição.

Matos⁷⁶ entende que os elementos da música só podem ser percebidos como componentes de um gênero musical se projetarem uma tipo de ordem estética, semântica e formal que necessita do reconhecimento de uma comunidade. Neste ponto, a autora considera que o gênero musical cria um horizonte de expectativa para o ouvinte, ou seja, ao se ouvirem as primeiras batidas de uma música, ocorreria uma classificação conforme o gênero e esperasse que tenha um determinado desenvolvimento mais ou menos consensualmente pré-estabelecido.

Para Ben Amos, o gênero “é caracterizado por um conjunto de relações entre seus caracteres formais, seus registros temáticos e seus usos sociais possíveis”⁷⁷.

A noção de gênero musical muitas vezes aparece também com a denominação de estilo musical; por exemplo, Giddens define estilo musical como “um modo único de combinar ritmo, melodia, harmonia e letra”⁷⁸. Da mesma forma que o gênero musical, o estilo musical tenta buscar certa exatidão na classificação dos elementos da música para que

74 SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

75 ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

76 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 12-21, jul./dez. 2004.

77 BEN AMOS, Dan. Catégories analytiques et genres populaires. *Poétique*, n.19. Paris: Seuil, 1974, p. 275, apud MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção.

78 GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6ª ed. Porto Alegre: Penso, 2012, p.114.

se possa defini-la como pertencente a este ou aquele estilo/gênero.

Apesar de não haver uma noção unívoca e consensual de gênero musical, as suas diversas formatações guardam em comum o interesse em buscar uma definição para a música investigada. A noção de gênero tem por fundamento, em seus contornos gerais, que uma música ouvida tende a compartilhar elementos com outras músicas; por isso mesmo, esses elementos comuns permitem a formação de um determinado rótulo, um nome, para classificar essas músicas que possuem tais traços semelhantes.

O samba é reconhecido comumente como um gênero musical. Um exemplo disso é a afirmação de Baia⁷⁹ de que o samba carioca da década de 30 é um “gênero central na construção de um discurso sobre música popular no Brasil”⁸⁰.

Para Matos⁸¹, é possível se falar em um gênero de samba no período dos anos 1920/1930 a partir de uma tripla caracterização sustentada nos seguintes elementos: uma temática própria (a malandragem); o desenvolvimento de uma prosódica específica (o paradigma rítmico do Estácio baseado na percussão do surdo, tamborim e cuíca) e a associação a um contexto cultural (o carnaval, as classes populares).

3.2 Problemas da ideia de gênero musical

O estudo sobre música que parte da ideia de gênero/estilo envolve a busca contínua de uma tipificação para que se possa enquadrar a expressão artística em determinados rótulos. Entretanto, esse processo não deixa de apresentar problemas.

Tomando inicialmente a conceituação do gênero do samba do início do século XX de Matos⁸² acima reportada, definir a malandragem enquanto a temática do samba é esquecer de todo o conflito entre a malandragem e o trabalhismo que envolveu os sambistas e o Estado brasileiro nas décadas de 1930/1940.

O paradigma rítmico ao qual a Matos⁸³ se refere também é passível de

79 BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010, 279f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

80 Idem, *ibidem*, p.12.

81 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular, *op. cit.*

82 Idem.

83 Idem.

questionamento uma vez que a definição rítmica do samba também foi ponto de conflito. O próprio critério de definição do samba a partir do paradigma fundado na percussão não permitiria que *Pelo Telefone*⁸⁴, um marco para a formação e consolidação do campo do samba, gravado em 1916, pudesse ser classificado como pertencente a tal gênero, uma vez que sua produção não utilizou instrumentos de percussão por limitações tecnológicas na captação do som.

Por fim, o que Matos⁸⁵ chama de contexto cultural do samba, o carnaval, não deixa de constituir outro ponto de confusão, pois desconsidera a grande variação de outros ritmos que figuram no carnaval, como o frevo e a marchinha carnavalesca, além de não levar em conta que houve um processo longo até que samba se consolidasse como a música emblemática do carnaval. A própria autora⁸⁶ acaba reconhecendo que tal conceituação de gênero do samba se aplica à maioria das músicas que são chamadas de samba no período referido, e não à sua totalidade.

A ideia de gênero musical está atrelada inexoravelmente à busca de uma exatidão na definição dos elementos que compõem as músicas estudadas. Tal exatidão acaba forçando o pesquisador a investir numa eterna produção de gêneros para definir qualquer variação nas músicas estudadas.

Em função de tais circunstâncias, torna-se difícil falar em um único gênero de samba, pois há variações nítidas em muitas músicas tidas como sambas. Tais variações são perceptíveis tanto quando se comparam sambas de uma mesma época como de períodos diferentes; ou seja, tanto numa perspectiva sincrônica quanto diacrônica.

O samba-enredo, de acordo com Lopes⁸⁷, é “uma modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema elaborado como criação: falavam da natureza, do próprio samba, da realidade dos sambistas”⁸⁸, enquanto que a Enciclopédia da Música Brasileira⁸⁹ define samba de gafieira como “modalidade de samba de ritmo sincopado, geralmente apenas instrumental, feito para dançar, criado durante a década de 1940 pelas orquestras de salões de danças públicas”⁹⁰. Nessa mesma enciclopédia, constam

84 Donga. **Pelo Telefone**, 1916. Ver anexo A2.

85 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular, op. cit.

86 Idem.

87 LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 46-55, jul./dez. 2004.

88 Idem, ibidem, p. 53.

89 **ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA**: popular, erudita e folclórica. 3ªed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

90 Idem, ibidem, p. 705.

nada menos que 21 tipos de samba, quais sejam: samba carnavalesco, samba de breque, samba de exaltação, samba de gafieira, samba de partido-alto, samba de quadra, samba de terreiro, samba-batido, samba-canção, samba-choro, samba-chulado, samba-corrído, samba-de-chave, samba-de-lenço, samba-enredo, samba-exaltação, sambalada, sambalanço, samba raiado, sambão e sambolero.

A noção de gênero musical tende a gerar uma nítida fragmentação entre as tipificações e costuma manter aversão a qualquer inexatidão. O problema é que a imprecisão costuma acompanhar este tipo de definição. O mesmo nome pode ser usado de diferentes formas, a depender do sentido em que é empregado. Saussure⁹¹, com sua clássica divisão dos signos em significante e significado, mostra como a mesma palavra pode ter qualquer tipo de conteúdo.

De acordo com Gomes⁹², o termo samba “estava longe de ter um sentido claro nos anos 20 e ainda era aplicado a ritmos rurais ou usado no sentido mais amplo de festa ou dança”⁹³. Um exemplo disso é a relação entre samba e maxixe. O maxixe, de acordo com Severiano⁹⁴, surgiu no final do século XIX e, segundo Faour⁹⁵, é uma dança proveniente dos guetos mais pobres e excluídos do Rio de Janeiro, região em que se encontravam negros recém libertos tidos como a escória máxima da sociedade brasileira. O maxixe possuía em sua coreografia o que o autor chama de alto teor libidinoso, o que fez com que fosse considerado imoral, de última categoria e contrário à decência, ao pudor, pelas elites. Isto fez com que o maxixe acabasse sendo perseguido pela polícia, intelectuais e autoridades.

Tal perseguição, ainda de acordo com Faour⁹⁶, fez com que muitos compositores, como Chiquinha Gonzaga e Sinhô, para não assustarem seus consumidores, mudassem o rótulo dos maxixes que compunham para samba, no caso de Sinhô, e tango ou tango brasileiro, no caso de Chiquinha Gonzaga.

De acordo com Severiano⁹⁷, no período inicial do samba, que o mesmo toma como se estendendo entre 1917 e 1928, há uma forte influência do maxixe, influência esta que o autor considera como positiva, pois permitiu que o samba fosse rapidamente aceito pelo público.

91 SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. op. cit.

92 GOMES, Tiago de Melo. O mistério do samba. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, p. 525-530, 2001. Resenha de: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

93 Idem, *ibidem*, p. 529.

94 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

95 FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

96 Idem.

97 SEVERIANO, Jairo, op. cit.

Este podia aproveitar uma música dançante, sacudida e sensual, sem se preocupar com o rótulo imoral do maxixe.

Sandroni⁹⁸ vai mais além e afirma que os primeiros sambas, do ponto de vista rítmico e instrumental, eram antes maxixe que samba.

Provavelmente, o mais emblemático exemplo de que não há um consenso a respeito das características rítmicas do samba é um diálogo retratado por Cabral⁹⁹ entre dois dos maiores nomes do samba – Donga e Ismael Silva –, no qual surge a interrogação sobre o que seria o samba. Donga afirma que os parâmetros que definem o samba são aqueles que se encontram em uma composição sua, *Pelo Telefone*¹⁰⁰. Ismael Silva discorda e afirma que *Pelo Telefone* não é samba, é maxixe. Naturalmente, Donga então inquirir Ismael Silva a respeito do que seria o samba e este afirma que o samba é o que está na sua música *Se Você Jurar*¹⁰¹; dessa vez, é Donga quem discorda, afirmando que tal composição seria uma marcha.

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

Pelo Telefone, Donga, 1916.

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar
[...]

Se você jurar, Ismael Silva, et. al., 1930.

É importante ressaltar que ambas as músicas citadas pelos sambistas são consensualmente conhecidas como clássicos do samba.

98 SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**, op. cit.

99 CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

100 Donga. **Pelo telefone**, 1916. Ver anexo A2.

101 Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves. **Se você jurar**, 1930. Ver anexo A3.

Se dois grandes sambistas não conseguem entrar em acordo a respeito do que seria o samba, pode-se inferir que a tarefa de encontrar uma única forma musical que dê conta de tal definição é no mínimo ingrata, senão inexecutável. Resultam nítidos, assim, os limites do conceito de gênero musical.

A tentativa de buscar as características comuns às músicas para agrupá-las por gêneros leva a definições sincrônicas que tendem a cair numa fragmentação excessiva em busca de uma exatidão inalcançável. O que surge como mais complicado ainda é que a ideia de gênero musical tal como discutida acima não permite pensar as dinâmicas que engendram mudanças nas músicas e tampouco possibilita um entendimento da interação entre os diversos gêneros musicais. O intento de lançar luz a respeito, por exemplo, do que é samba ou maxixe, das diferenças entre ambos e de quando o samba começa a ser mais ou menos amaxixado acaba sendo uma grande perda de tempo, uma vez que as perguntas deveriam estar sendo direcionadas para o entendimento dos usos sociais de tais categorias, partindo-se do princípio de que os elementos definidores de uma música não são exatos nem estáticos; são relacionais e mutáveis.

No fim das contas, o conceito de gênero nada mais costuma ser que uma tipificação ideal que, assim como o tipo ideal de Weber¹⁰², não consegue ser percebido em sua totalidade em todos os exemplos empíricos que tenta explicar. No momento em que se constrói uma definição para o gênero do samba, por exemplo, essa definição dará conta apenas de uma quantidade limitada de sambas.

3.3 O estudo do samba a partir do conceito de campo

Os estudos sobre música que partem da concepção de gênero musical, ou estilo musical, guardam homologias e analogias com trabalhos de autores funcionalistas¹⁰³ como Durkheim, Parsons e Merton, no sentido de que são fundamentalmente focados nas regularidades e na sincronia. E, da mesma forma que os funcionalistas, a grande crítica que pode ser feita à ideia de gênero musical é a sua inadequação para entender a mudança e os conflitos numa perspectiva diacrônica. Proponho então buscar entender a música a partir do

102 WEBER, Max. **Sobre a teoria das ciências sociais**, op. cit.

103 GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. op. cit.

conceito de campo de Bourdieu, sendo assim possível superar os principais problemas apresentados pela noção de gênero musical.

Ao tomar, por exemplo, o samba como um campo, um mercado com regras próprias, o conflito se coloca na base da interpretação das suas dinâmicas. No lugar de elementos “puros” que permitem uma tipificação do samba, em vez da busca de uma temática única e específica, de um ritmo definido e de um contexto exclusivo, a ideia de campo permite trabalhar com elementos concorrentes.

Os artistas estão sempre buscando se legitimar no campo em que atuam e, nesse processo, procuram o tempo todo a melhor forma de construir a sua legitimação. É por isso também que a música muda constantemente.

É pouco produtivo, no caso acima referido, tentar construir uma interpretação que dê conta de explicar exatamente as diferenças entre o samba e o maxixe. O que realmente estava em jogo na confusão da definição do samba com o maxixe era a forma como os músicos que faziam essas definições tentavam construir sua legitimação a partir de uma denominação ou de outra.

Para Chiquinha Gonzaga e Sinhô, o ato de mudar a denominação de suas músicas para samba era antes de tudo uma estratégia para se legitimar socialmente, uma vez que assim burlavam a perseguição ao maxixe, ao tempo que se apresentavam como representantes do samba, algo novo no período.

Os inúmeros subgêneros que englobam o samba são antes de tudo formas de sambas concorrentes num mesmo mercado, cada alteração sendo mais conveniente para uma determinada festa, situação etc., ou seja, em vez de ver os subgêneros como algo problemático, estes são a própria expressão do fervilhar das dinâmicas sociais no interior do campo do samba. Para se legitimar, todos os músicos precisavam o tempo todo se diferenciar uns dos outros sem romper demais com as regras de seu campo para não causar estranhamento diante do seu público.

O desentendimento entre Donga e Ismael Silva sobre o que seria o samba não é apenas um fato “pitoresco” na história da música brasileira, qual seja, dois grandes sambistas num debate em que um não reconhece a obra do outro enquanto samba.

Através da noção de gênero, o máximo que se consegue é dizer que ambos são representantes de subgêneros diferentes do samba, ou seja, é preciso remover a interação entre os dois sambistas para tornar possível uma compreensão do ocorrido.

Por sua vez, a partir do conceito de campo, o que percebo é que esse desentendimento é nada menos que uma expressão do conflito no campo do samba no qual os sambistas em questão estão disputando em torno da própria definição do que é o samba e, nessa batalha, um desqualifica o trabalho do outro para tentar impor o seu próprio trabalho como o mais legitimado. Em outras palavras, estão brigando pelo princípio legitimador no campo do samba. Se um faz marcha e o outro, maxixe, isso não importa, pois ambos estão atuando no mesmo campo, ou seja, estão obedecendo regras o suficiente para permitir que suas respectivas composições concorram nesse mercado. Nesse contexto, estão buscando acumular mais capital; assim, desclassificar o trabalho do outro não é uma simples curiosidade, mas evidência do conflito.

Braga¹⁰⁴ entende que o samba conseguiu se impor como gosto musical em função da extraordinária mobilidade e comportamento tático dos sambistas, oriundos de uma fração pobre e excluída da sociedade, num território rastreado pelo controle disciplinar das elites. Assim, o desenvolvimento do samba faz parte da busca de um grupo em condição social desprivilegiada na busca de melhorias, sejam sociais, sejam simbólicas, sejam ainda econômicas, para si.

As várias denominações do samba, de acordo com Fenerick¹⁰⁵, são um indicativo da atuação de muitos agentes que participaram na elaboração do samba e que, para conseguirem alcançar o que conquistaram, foi necessário que o samba passasse por inúmeras transformações.

Apesar das limitações da noção de gênero/estilo musical, há estudos que seguem o caminho orientado por tal conceito – a busca das perfeitas tipificações – mesmo que a música, como tudo que é social, esteja em constante mudança. O que poderia provocar um “curto circuito” na concepção teórico-metodológica de gênero/estilo é resolvido de forma tal que esconde seus problemas mais elementares. No anseio de produzir uma “história da música”, uma “história do samba” etc. tais pesquisadores acabam construindo e organizando conjuntos de períodos que se sucedem harmonicamente um após o outro.

Tais períodos são construídos de forma a guardar entre si um rótulo comum e alguns elementos tendo em vista a necessidade de marcar a continuidade entre uma coisa e outra.

104 BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo.** 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

105 FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945.** 2002. 322f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Assim, temos um samba do início do século XX “em formação” e outro que vem logo em seguida figurando como “samba autêntico” – que seria o samba do Estácio – consagrado nacionalmente como emblema da brasilidade. É lugar comum em tal literatura o estabelecimento de elementos comuns entre um período e outro; por isso mesmo, poderiam receber o mesmo rótulo, referindo-se ao objeto samba. Entretanto, em determinado momento, a batida, a temática, a recepção e o alcance social desta música experimentam uma mudança. Este procedimento é repetido até se chegar aos dias de hoje, construindo, desta forma, uma história do samba.

A conexão entre os períodos, que se apresenta como problemática lacuna entre o que era antes e o que passou a ser depois, é preenchida a partir de expressões como “a partir de tal momento surgiu um tipo de samba diferente”; “a batida mudou”; “uma nova forma de tocar apareceu” etc. O que se apresenta, então, é a tentativa de construir ligações entre definições que se pretendem perfeitas, mas que para isso necessitariam estar paradas e isoladas no tempo. “Apareceu”, “surgiu”, “mudou” são termos que apenas servem para esconder as complexas dinâmicas sociais que envolveram os conflitos que fizeram emergir esta ou aquela forma musical como sendo a hegemônica. O olhar acadêmico, embasado na busca pelo gênero/estilo, tende a tomar sem maiores discussões tal forma hegemônica como a forma artística que definiria o período construído.

Deste processo, o que surge são compartimentos sincrônicos – os períodos –, arrumados sucessivamente de forma a comporem um todo que é chamado de “história” e que pretenderia explicar o fenômeno estudado através de uma perspectiva diacrônica, mas que não consegue alcançar esse objetivo sem esconder o fervilhamento social por trás da pretendida precisão. Dito de outro modo, é uma perspectiva diacrônica subordinada às construções sincrônicas elaboradas pela academia.

Por sua vez, o conceito de campo aporta elementos que configuram a possibilidade de um caminho diferente. Se o pesquisador se aventura a construir períodos de forma compatível com o manejo do conceito de campo, deve fazê-lo sem escamotear a conflitividade – as disputas por capitais – que ocorrem no momento estudado, em que emergem propostas artísticas conflitantes. A mudança entre as diversas formatações do campo, o que difere dos períodos tipificados, dá-se de forma não problemática, uma vez que a rotina do campo é a da batalha entre aqueles que estão menos legitimados e os que se consagraram em tal arena social; é o contínuo surgimento de novas formas artísticas disputando uma melhor posição social. Nessa dinâmica, a proposta hegemônica, em vez de ser eleita como representante isolada de um período, deve ser entendida considerando a

presença de sua contraparte pouco legitimada, que busca de todas as formas melhorar sua posição no campo.

Por isso mesmo, a ideia de campo abre a oportunidade de compreensão da vida social por permitir focar a investigação no conflito, sendo assim possível desenvolver uma investigação sobre a música pautada no entendimento da mudança numa perspectiva diacrônica.

3.4 O samba como expressão da coletividade

A formação do campo do samba só começa a ser possível a partir da entrada deste na indústria cultural¹⁰⁶. Entendo que, antes de tal acontecimento, o que existia era o samba improvisado.

Neste momento anterior ao estabelecimento da indústria cultural, segundo Paranhos¹⁰⁷, o samba era “bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos”¹⁰⁸. O samba aparece nesse momento enquanto “lúdico” e “fruição coletiva”; não como mercadoria, mas como expressão de um sentimento coletivo. Para Durkheim¹⁰⁹, os cantos e danças nada mais são que a forma ordenada da energia produzida pela reunião dos indivíduos, uma espécie de “eletricidade”, comuns em situações festivas, que vai se amplificando uma vez que o sentimento de um ecoa sem resistência no outro a tal ponto que precisam ser extravasados, inicialmente de forma caótica, mas que vão se ordenando pouco a pouco até tomarem a forma de cantos e danças.

Tal tipo de experiência, um grupo cantando e dançando numa festa, é, num sentido limitado, a própria coletividade se exteriorizando diante de si mesma. Cada indivíduo contribui com a sua parcela de energia, produzindo sons e movimentos corporais que encontram uma ordem, uma função no coletivo para exprimir um sentimento partilhado por todos, um sentimento que se confunde com o próprio grupo.

106 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural. In: _____.; _____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 113-156.

107 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História (UNESP)**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>. Acesso em 28 jul. 2011.

108 Idem, ibidem, p. 82.

109 DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 221-222.

Deixar-se perder numa roda de samba dessas é se entregar à uma das maiores excitações que o ser humano pode experimentar: viver a coletividade, sentir-se ser a própria coletividade – ainda que seja apenas um elemento dela – é, por um momento, conseguir ser o todo sem deixar de ser uma parte.

Por isso, contrariando os temores dos artistas que se viram ameaçados com a invenção do fonograma, o ato solitário de ouvir o som mecânico jamais substitui a experiência gerada e experimentada numa apresentação ao vivo. É também por esse motivo que a presença do artista executando a música tampouco consegue ser substituída por um autômato, como um rádio ou televisão.

A percepção de Benjamim¹¹⁰ de que a aura se perde quando a música é reproduzida mecanicamente revela aqui sua validade; acontece uma perda, por exemplo, ao se escutar uma música em casa se comparado com a experiência de ouvir essa mesma música executada ao vivo pelo artista num espetáculo, mas a perda se dá pelos motivos diferentes daqueles apontados pelo autor. A aura não está no artista, não tem a ver com “autenticidade”, com um poder metafísico misterioso do intérprete: a aura está na coletividade.

Numa visão durkheimiana, o que é tão especial de se conferir num espetáculo é que as pessoas que estão ali terão a sua energia individual somada às das outras presentes e transmutada em um todo, que é a própria coletividade, e esta energia ganhará expressão através da música e do próprio artista. O que faz tão especial a presença do artista é que, por meio da sua música, as energias individuais se unem e ganham uma forma coletiva retornando para cada um na plateia. Literalmente, o grande artista é aquele que consegue dar voz ao seu público, mas é o seu público que transforma o espetáculo em algo especial.

A experiência única de estar presente numa dessas situações é que o indivíduo se torna esse ser coletivo por alguns momentos; por isso a excitação fora do comum que esses eventos podem despertar nas pessoas. Quanto maior for a participação do público, melhor será o espetáculo, porque haverá mais energia no evento e mais as pessoas poderão se sentir a própria coletividade numa rara e limitada possibilidade.

Esse também é o motivo de o artista alcançar posição tão especial em tal acontecimento, pois este, mais que qualquer um na plateia, pode viver essa possibilidade de ser a coletividade e dar voz a um grupo, de ter todas as energias individuais se transmutando e passando através de si para retornar a esse mesmo público.

110 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1983, p. 3-28.

3.5 O samba como festa improvisada

Voltando à discussão em torno do samba anterior à indústria cultural, para Matos¹¹¹, que chama esse samba tanto de “folclórico” quanto de velho samba, embora também possa ser chamado de samba de terreiro, o traço principal do mesmo era a dança. Outra característica era o fato de não haver uma letra fixa; a mesma era mutável, baseando-se num ciclo composto normalmente por um refrão consagrado alternado com estrofes construídas de forma improvisada.

Essa descrição do samba anterior à indústria cultural oportuniza um melhor entendimento da música *Pelo Telefone*¹¹², lançada em 1916. Este foi um dos primeiros sambas gravados, tendo sido registrado como “samba carnavalesco”, embora não seja possível afirmar que tenha sido o primeiro samba gravado, pois, segundo Ribeiro¹¹³, outros dois sambas foram gravados respectivamente em 1911 e 1913. É possível que muitas outras músicas que poderiam ser entendidas como sambas tenham sido gravadas anteriormente, com denominações diferentes, pois a definição da música por gênero/estilo não consegue alcançar uma precisão exata.

Muitas marchas e maxixes que poderiam ser categorizados como samba, ou seja, que estariam de acordo com um número suficiente de regras do campo do samba para que pudessem ser reconhecidas como pertencentes a este mercado, podem não ter recebido esse nome antes de o samba passar oficialmente a se inserir nas dinâmicas da indústria cultural, quando este começou a se configurar como um campo de proporções mais amplas. Antes de o samba se tornar um produto na indústria cultural, poderia não fazer sentido gravar e registrar uma música com tal denominação, pois não havia um mercado do samba organizado no qual tais composições pudessem concorrer.

Este samba “folclórico”, como afirma Paranhos¹¹⁴, tinha funções lúdicas e religiosas. Estava atrelado a um contexto festivo. Não reunia as características de um campo no qual os sambistas pudessem disputar pelo capital deste mercado (legitimidade) para, possivelmente, tentar convertê-lo posteriormente em outros capitais, como o social e econômico.

111 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular, op. cit.

112 Donga. **Pelo telefone**, 1916. Ver anexo A2.

113 RIBEIRO, Manoel Pinto. **As formações discursivas sobre a mulher na música brasileira (1930-1945)**. 2007. 338f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

114 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit.

Segundo Tinhorão¹¹⁵, *Pelo Telefone* foi registrado por Donga, que ficou como o seu autor, mas foi construída a partir do aproveitamento de algumas estrofes ouvidas repetidamente em festas. Posteriormente, o arranjo foi ampliado e novos versos adicionados com a ajuda do repórter Mauro de Almeida.

Essa descrição do processo de construção de *Pelo Telefone* está em harmonia com o relato de Severiano¹¹⁶. Este autor afirma que *Pelo Telefone* provém de um quintal, localizado numa residência da Rua Visconde de Itaúna, número 117, onde vivia a baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, no qual uma roda de batuqueiros, no ano de 1916, composta por diversas pessoas, entre eles Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, João da Mata e a própria Tia Ciata, desenvolveu, ao longo de seguidas noites, uma música intitulada “O Roceiro”, que foi registrada por Donga no mesmo ano como *Pelo Telefone*.

Essa descrição do processo de construção de tal composição mostra que o mesmo ainda partilha de características do samba anterior à indústria cultural, como o propósito lúdico¹¹⁷, já que foi composto nas rodas de batuque de festas, e a mutabilidade da letra¹¹⁸, que mostra que tal composição foi feita a partir da improvisação.

Trago as quatro primeiras estrofes, de um total de dez, de *Pelo Telefone*:

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

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

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

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô

115 TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

116 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op. cit.

117 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit.

118 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular, op. cit.

De arrepiar, sinhô, sinhô
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô
 [...]

Pelo Telefone. Donga, 1916.

Como pode ser percebido, não há conexão entre quaisquer estrofes da composição. A primeira estrofe, cujos versos originais eram “O chefe da polícia pelo telefone mandou avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar”, falava da relação clandestina entre o Estado e a contravenção colocada na imagem do chefe da polícia indicando onde havia uma roleta – jogo ilegal –, o que obviamente precisou ser substituído para não gerar problemas. Tal passagem tem um caráter urbano, indicado pelo telefone.

Por sua vez, a quarta estrofe tem uma conotação nitidamente suburbana, senão rural; portanto, bem distinta daquela do Largo da Carioca.

A terceira estrofe tem um caráter moralizante, através da ameaça de coação punitiva física em função da prática socialmente repudiada de interferir no relacionamento alheio. Este conteúdo evidencia, agindo através da música, a coerção durkheimiana¹¹⁹, ou seja, neste caso, a arte serve também como instrumento de imposição das normas morais coletivamente determinadas. Numa visão bourdiana, a música está reforçando, através da contínua repetição da informação sonora, disposições para agir no habitus dos ouvintes, reproduzindo as regras do campo social que dizem respeito às boas condutas. Um indivíduo será bem quisto, legitimado como alguém “de bem”, se seguir tais regras do campo social. Do contrário, será repudiado, perseguido, caracterizado como um marginal no campo social, alguém com baixo capital, com pouca legitimação, que não deve ser respeitado, que é o caso exposto na passagem em questão.

A segunda estrofe, contrastando com a mensagem da terceira, é uma mensagem positiva de que não se deve guardar mágoas, que se deve buscar ser feliz.

Tendo em vista a disparidade temática contida na sua letra, é bastante razoável interpretar a composição como uma colagem de diversas estrofes feitas de improviso num ambiente festivo por diversas pessoas ao longo de um período indeterminado de tempo. Dessa forma, *Pelo Telefone* evidencia, de muitas maneiras, o que era o samba em seu estado “folclórico” anterior à indústria cultural.

119 DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

Isto considerado, o samba em estado “folclórico”, ou samba improvisado, não constitui um campo; o campo do samba é que emerge do samba improvisado.

Enquanto campo, o samba é capaz de englobar diferentes vertentes musicais concorrentes, como o maxixe e a marcha. O que se pode aduzir, nesta reflexão, é que, quando um autor reporta determinada composição como “samba”, “maxixe” ou “marcha”, pode estar utilizando critérios outros que não aqueles de que se serve outro autor.

Quando *Pelo Telefone* foi gravado, muitos músicos perceberam que aquela composição alcançou boa receptividade diante do público e, o mais interessante, a mesma era parecida o suficiente com outras músicas que já circulavam no mercado musical, como o maxixe, com a vantagem de ser apresentada como algo novo sem o estigma de marginal. Assim, gravar suas composições como samba tinha duas vantagens: a novidade e a ausência do estigma. Por isso, houve uma migração de artistas para o rótulo do samba o suficiente para que o mesmo fosse transformado em campo, em um mercado próprio.

3.6 O processo de racionalização do samba e sua entrada na indústria cultural

Para se tornar uma mercadoria, o samba precisava passar por um processo de racionalização¹²⁰. Isso quer dizer que se fazia necessário uma definição precisa dos seus elementos. Tal exigência significava para o samba perder a sua característica de improvisado e, para isso, era imprescindível a escrita musical. Exigia-se que tudo fosse pré-definido antes da execução. Os arranjos tinham que ser previamente determinados, assim como o número de compassos e, talvez o mais importante, a letra, que não podia mais ter o seu caráter mutável. Isso influenciava a duração da música: se antes o samba surgia nas rodas a partir do improvisado, podendo durar tanto quanto a criatividade do grupo pudesse criar novos versos, não havia espaço para tal circunstância no samba enquanto mercadoria.

Ao registrar *Pelo Telefone*, Donga precisou operar essa racionalização da música feita coletivamente nas festas que frequentava. Foi necessário que escrevesse a música, determinasse seu arranjo, escolhesse que estrofes seriam aproveitadas e quais outras seriam removidas. Só assim era possível ir ao estúdio, gravar a música e produzir suportes para vender sua composição.

120 WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**, op. cit.

O samba, que antes era inconcebível sem o contexto festivo, uma vez racionalizado e transformado em produto, passa a poder ser apreciado por qualquer um isoladamente. Se antes o samba era produto da festa e da improvisação, agora passaria a ser o som emitido pelo suporte tecnológico. É neste ponto que o samba alcança o “estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais”¹²¹, caracterizando uma “nova inserção sociocultural para o samba”¹²².

No caso de *Pelo Telefone*, ao racionalizar a composição e transformá-la em produto, Donga enfrentou problemas. Isto, pois, uma vez que a composição foi sucesso no carnaval de 1917, várias pessoas reclamaram sua autoria¹²³. Com efeito, *Pelo Telefone* não era uma composição feita apenas por Donga. Por outro lado, seria impossível determinar todos os seus compositores e o nível de participação de cada um. Em parte, *Pelo Telefone* é um produto coletivo. Donga tem o mérito de tê-la transformado em um produto, de ter racionalizado tal criação e tê-la inserido nas dinâmicas do mercado capitalista.

Esta talvez seja a última etapa da saída do samba em estado folclórico para o samba inserido na indústria cultural: a determinação autoral. Se antes o samba tinha arranjo indefinido, letra mutável, duração indeterminada e autoria coletiva, ao ser racionalizado ele passa a ser o oposto de todas essas características. Como mostra Matos¹²⁴, o samba passa a ter uma voz elocutora que, mesmo sendo individual ou coletiva, “desenha e projeta uma identidade una, uma *persona* autora”¹²⁵.

A mercadoria cultural precisa ter um dono a lucrar com a sua venda; por isso, a determinação autoral se coloca como mais um requisito obrigatório da transformação do samba em um produto.

Apesar de Donga ter sido acusado de não ser o autor de *Pelo Telefone*, era necessário que se apresentasse como autor para que a música fosse gravada. E, mesmo que tivesse tentado inserir o máximo de pessoas que realmente contribuíram para sua criação, muito provavelmente seria impossível inserir como autores todos aqueles que realmente tiveram alguma influência no desenvolvimento da música, pois a mesma foi composta ao longo de sucessivas festas com diferentes participantes, cada um contribuindo com algo para o seu desenvolvimento.

121 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit., p. 82.

122 MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular, op. cit., p. 16.

123 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op cit.

124 MATOS, Cláudia Neiva de, op. cit.

125 Idem, ibidem, p. 17.

Uma vez que todos os requisitos para a transformação do samba em um produto foram cumpridos, o samba finalmente pôde entrar na indústria cultural. No caso de *Pelo Telefone*, também foi necessário o registro da sua partitura na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – “requerimento de 6 de Novembro, concedido a 20 e registrado a 27 do mesmo mês”¹²⁶ – e a gravação do seu respectivo fonograma.

O samba passou a ser uma mercadoria elaborada pelo artista, gravada num suporte (o disco) por um conjunto de músicos num estúdio, para posteriormente ser reproduzida em larga escala, permitindo que qualquer pessoa pudesse comprá-lo e executá-lo onde quisesse. As diversas etapas de sua produção evidenciam seu caráter industrial, que contrasta com a sua original forma de produção e apreciação festiva.

É a partir desse ponto também que começa a se organizar um campo do samba. Entretanto, este “novo” samba não deve ser inteiramente dissociado daquele que lhe precede. O samba improvisado, que nunca foi uma exclusividade do Rio de Janeiro, passa a servir como “matéria prima” para o samba racionalizado. Enquanto que o samba como festa era algo presente em diversas localidades do Brasil, a indústria fonográfica se organiza a partir do Rio de Janeiro em função de condições materiais, ou seja, da instalação de gravadoras e emissoras de rádio nesta cidade. Essa união entre samba racionalizado e indústria cultural vai permitir o surgimento do campo do samba, ou seja, de uma esfera social relativamente autônoma com regras próprias na qual diversos agentes disputam por legitimidade (capital). O processo de expansão do campo do samba a partir do Rio de Janeiro para o resto do país engloba um movimento de racionalização dos diversos sambas improvisados que já se faziam presentes em outras localidades. Quando o campo do samba chega a Salvador, o samba improvisado que já era praticado nesta cidade passa a servir como matéria prima da indústria cultural.

O processo de racionalização é aplicado ao samba improvisado para se produzir o samba enquanto mercadoria, sem o qual o campo do samba não poderia existir. Não há aqui uma escala de valores que tenta afirmar que o samba só é samba a partir da indústria cultural. O campo do samba necessitou do samba improvisado, do processo de racionalização imposto pela indústria cultural, das condições materiais (estúdios de gravação, emissoras de rádio, discos, gramofone etc.) entre muitos outros elementos para se consolidar como esfera social autônoma. O campo do samba não deve ser confundido apenas com a simples relação entre samba e indústria cultural e tampouco é o sinônimo do mercado fonográfico do samba. Esta

126 TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 277.

esfera social autônoma que configura o campo do samba é algo muito mais amplo, englobando diversos elementos que vão além da indústria fonográfica.

3.7 Tecnologia e Indústria fonográfica no Brasil

O desenvolvimento tecnológico é condição para o estabelecimento da indústria fonográfica. No Brasil, o marco do início da indústria do disco foi o ano de 1902, quando a Casa Edison, sediada na Rua do Ouvidor, número 6, como se pode ouvir nas suas gravações, publicou um anúncio nos jornais da época propagandeando a venda de 228 chapas, discos, para gramofone. Estas foram gravadas num estúdio na própria Casa Edison no Rio de Janeiro e prensados em Berlim pela International Zonophone Co. Entretanto, a prática de gravação em cilindro no Brasil data de 1897¹²⁷. O cilindro foi o primeiro suporte para a gravação musical, inventado por Thomas Edson para ser tocado no fonógrafo e depois substituído pelas chapas – os discos – inventadas por Emil Berliner para o gramofone.

Essas chapas registravam modinhas, lundus, tangos, valsas e dobrados interpretados em sua grande parte por Bahiano e Cadete com a Banda do Corpo de Bombeiros¹²⁸.

Muitas outras empresas fonográficas tentaram se estabelecer no Brasil no início do século XX, como Casa Faulhaber, Brazil-Grand Record, Savério Leonetti, Popular, Phoenix, Victor e Columbia, embora nenhuma delas tenha conseguido competir com a Casa Edison, que se consolidou como a empresa hegemônica no mercado fonográfico brasileiro em 1913¹²⁹.

No período que vai de 1902 a 1927, foram lançados cerca de sete mil títulos, em sua maioria com o selo Odeon, empresa que, na Alemanha, prensava e transformava em discos as gravações feitas pela Casa Edison no Rio de Janeiro¹³⁰. Isto mostra que o disco, no Brasil, foi desde o início produto do processo de globalização do capitalismo, no qual a mercadoria perde o seu caráter local, colocando a implantação da indústria fonográfica em terras brasileiras como um elemento no desenvolvimento do Brasil através do que Giddens chama

127 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op. cit.

128 Idem.

129 Idem.

130 Idem.

de modernidade¹³¹. Ou seja, nesse sentido, a indústria do disco indica a intensificação do processo de modernização do Brasil.

Vale apontar também que esse primeiro período é marcado pela precariedade das gravações. Segundo Ribeiro, “os cantores quase gritavam (não existia o microfone elétrico, mas o autofone), os estúdios eram montados com cortinas e forros de aniagem para o isolamento acústico etc.”¹³².

As dificuldades no processo técnico de gravação eram tantas que os instrumentos de percussão não fizeram parte do processo de gravação dos discos até 1929 em função do sistema de captação mecânica prejudicar o registro dos instrumentos de percussão¹³³. Isso significa que apenas a partir de 1929 os sambas passaram a incluir nas gravações a percussão, um de seus componentes fundamentais.

3.8 O início da profissionalização do samba

A estruturação do mercado musical abriu a possibilidade para que os sambistas se tornassem cada vez mais profissionais da música¹³⁴. As condições para tal processo, as circunstâncias que abriram possibilidade para o início da profissionalização dos sambistas, no qual estes puderam começar a transformar sua arte em trabalho, são: a implantação da indústria do disco no Brasil, a racionalização do samba e sua transformação em mercadoria voltada para as dinâmicas do mercado fonográfico e o início do desenvolvimento do samba enquanto um campo.

Não se trata, aqui, de afirmar que antes desse processo não havia músico profissional no Brasil. Os músicos eruditos há muito eram vistos como profissionais e, portanto, detinham a prerrogativa de cobrar por suas partituras, pelas apresentações ou pelo magistério. No campo da arte, o subcampo da música erudita havia conquistado alto nível de legitimidade, que podia ser convertida em capital social e econômico, daí a possibilidade de os músicos eruditos adotarem a música como trabalho.

131 GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

132 RIBEIRO, Manoel. **As formações discursivas sobre a mulher na música brasileira**, op. cit., p. 168.

133 NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba, op. cit.

134 FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a criação da música popular brasileira. **História em Reflexão** (UFGD), Online, v. 1, p. 1-23, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/486/355>>. Acesso em: 26 abr. 2011.

No caso do samba, as coisas não eram tão simples. Como busquei apontar, o samba, em seu estado folclórico, era um componente de uma festa, produto construído coletivamente e de improviso. Seriam escassas as possibilidades de auferir ganhos em tais circunstâncias, a menos que tentasse se transformar em produto a própria festa, o que não ocorria então.

Apenas para efeito de exemplo, para se transformar a festa do samba em um produto, era necessário promover algo parecido com o que os governos promovem atualmente com as chamadas “expressões genuínas da cultura popular”, atrelando o turismo e o consumo numa região às suas “festas populares”. Somente construindo a roda de samba como algo diferente e curioso para ser assistido por outras pessoas é que poderia ser mantido seu caráter coletivo e de improviso. O lucro viria do pagamento para assistir à roda de samba, bebidas, comidas, souvenirs etc., algo parecido ao que acontece com muitas festas tidas como “regionais” pelo interior do Brasil.

Em todo caso, essa não é uma opção para a indústria fonográfica, que necessitava de um produto padronizado para ser produzido em escala industrial.

Com a racionalização do samba e sua gravação em discos, tal música passa a ser um produto. Isto possibilitava que o samba adentrasse as dinâmicas do mercado, o que criava condições para algum lucro por parte dos sambistas, através da venda dos discos e, principalmente, através da venda das partituras de suas músicas.

Curiosamente, a entrada do samba na indústria fonográfica não garantiu de imediato que o sambista pudesse se transformar em um profissional, no sentido que poderia ter a música como fonte prioritária do seu sustento financeiro e não apenas como um complemento orçamentário. Isto se verifica porque, durante muito tempo, o sambista era solicitado para tocar gratuitamente, já que a sua condição enquanto profissional da música ainda não havia se consolidado.

No caso de Donga, a profissionalização só se deu com a formação do grupo 8 Batutas, em 1919, três anos após a gravação de *Pelo Telefone*. O grupo era formado por Donga (violão), Pixinguinha (flauta), China (canto e violão), Raul Palmieri (violão), Jacó Palmieri (pandeiro), Nelson Alves (cavaquinho), Luís Pinto da Silva (bandola e reco-reco) e José Alves de Lima, apelidado de Zezé (bandolim e gazá). Posteriormente, o grupo teve seu nome mudado para Os Batutas, em 1922, ocasião da sua viagem à França, cuja formação tinha sido alterada para: Donga, Pixinguinha, China, Nelson Alves, José Alves de Lima, Feniano

(pandeiro) e José Monteiro (canto)¹³⁵.

Donga expõe que o grupo tinha se tornado simpático e que sempre era solicitado para tocar de graça nos salões do Rio de Janeiro. As circunstâncias eram as mais variadas, chegando ao ponto de serem repentinamente abordados enquanto conversavam para tocarem em algum lugar, pedido normalmente aceito pelos Batutas¹³⁶. Cansados de tocar de graça, Donga e seus companheiros começam a cobrar pelas apresentações.

Houve, então, um espaço de três anos entre a gravação de *Pelo Telefone* e a transformação de Donga em um profissional da música. Nesse meio tempo, Donga foi construindo o seu capital no campo da arte, o que fez com que se tornasse pouco a pouco conhecido e requisitado. Este processo alcançou também outros sambistas, entre eles, os outros componentes dos 8 Batutas. Em determinado momento, Donga percebeu que poderia converter aquele capital artístico em capital econômico, passando a cobrar por suas apresentações. Mas isso só foi possível porque houve a construção de uma legitimidade prévia no campo da arte. Mesmo que o campo do samba estivesse começando a tomar forma e mesmo que as apresentações dos 8 Batutas envolvessem diversos tipos de música, não necessariamente samba, o grupo conseguiu se impor como competente no que diz respeito ao entretenimento musical, como animadores de festas. Assim, acredito mais apropriado afirmar que os 8 Batutas acumularam, até a sua profissionalização, capital no campo da arte – ou melhor, no subcampo da música – e, mais especificamente, no interior deste último, no “sub-subcampo” da música popular não erudita, em vez de capital no campo do samba, que ainda estava em formação.

É importante ressaltar ainda que o processo de transformação do sambista em trabalhador foi muito longo, tendo apenas se iniciado na década de 1910.

3.9 Samba e os mediadores culturais

Emblematicamente, o local social de origem do samba é a classe pobre formada predominantemente por negros e mestiços. Isso não quer dizer que o samba seja produto unicamente desse grupo: enquanto componente de uma festa, não há como afirmar que

135 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op. cit.

136 TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**, op. cit.

indivíduos de outros estratos sociais não participavam desses eventos.

Com sua entrada no universo da indústria fonográfica e sua veiculação no rádio, o samba, originalmente restrito ao contexto específico de sua produção, “avança tecnologicamente em larga escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda”¹³⁷, o que lhe permite passar a ser composto e interpretado por brancos “de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco”¹³⁸.

Trata-se de um momento crucial para a consolidação do campo do samba. Uma vez inserido na indústria do disco e podendo ser consumido por quem tivesse acesso ao rádio ou ao gramofone, o samba passa a ter um público que será disputado por uma grande quantidade de compositores e intérpretes.

É a partir desse ponto que efetivamente se pode começar a falar de um campo do samba, pois é neste momento que surge um grupo de artistas disputando a legitimidade enquanto sambistas. Gerava-se, assim, o conflito para ver quem conseguiria se impor como mais respeitado enquanto músico do samba perante o público e os outros artistas, sendo que um público maior possibilitava aos mais legitimados converter o capital adquirido nesse campo em, por exemplo, capital social e econômico.

Esse processo de consolidação e expansão do samba enquanto um campo através dos diferentes grupos sociais é um dos pontos que mais chamou a atenção dos pesquisadores que procuraram entender como a produção musical de um grupo marginal da sociedade carioca chegou a ser bem aceita de forma tão ampla na sociedade brasileira.

Para Vianna¹³⁹, tal consolidação do samba para além dos grupos populares teve como fator fundamental a ação dos mediadores culturais. Estes, por sua vez, tiveram o papel de levar fragmentos da “cultura popular” para a “cultura da elite”, uma vez que a elite não teria conhecimento dessa “cultura do povo”. É em função dessa visão que o autor toma como cena emblemática de tal processo uma noitada de samba que reuniu intelectuais preocupados com um projeto de elaboração da identidade nacional como Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda e sambistas como Donga e Pixinguinha, que seriam os portadores dessa “cultura popular”.

Gomes¹⁴⁰, por outro lado, argumenta que Vianna considera o debate sobre o problema

137 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit., p. 82

138 Idem, ibidem.

139 VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2012.

140 GOMES, Tiago de Melo. O mistério do samba. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 42, p. 525-530, 2001. Resenha de: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

da identidade nacional um produto de alguns poucos intelectuais especiais, concepção que se configura como equivocada, pois este era um debate presente na vida cotidiana do Rio de Janeiro dos anos 1920 aos 1930, numa gama de veículos midiáticos que atingia praticamente todos os segmentos da população, como a imprensa, o teatro de revista e os circos.

Provavelmente, apesar da discussão a respeito da identidade nacional e do papel do samba nesta fosse algo generalizado, intelectuais do porte de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda possuíam meios suficientes para influenciar os rumos do samba perante os grupos mais intelectualmente elitizados e o governo, acabando por exercer um papel importante, embora não determinante, nos rumos culturais do Brasil.

Entretanto, entendo que seria um equívoco atribuir o sucesso da consolidação do samba enquanto ícone da brasilidade apenas à atuação dos mediadores culturais, embora estes tenham participado relevantemente deste processo. O mais importante é constatar a existência de um contexto especial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, que propiciava a interação cultural de indivíduos mais abastados com elementos mais pobres em torno da música desses últimos. Um exemplo disso é que a casa de Tia Ciata, de acordo com Cardoso Filho, “funcionava também como um elo entre a cultura popular e a elite intelectual carioca”¹⁴¹.

3.10 A circularidade cultural do samba entre o equilíbrio dos contrários e cordialidade

Pode-se até dizer que havia uma “circularidade cultural”, nos termos de Ginzburg¹⁴², entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante no Rio de Janeiro do início do século XX. Entretanto, acredito que o problema é mais complexo.

Não considero essa perspectiva destituída de sentido completamente. Num hipotético exercício mental, se se tomar como verdadeira a afirmação de que às classes econômicas no Brasil das primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro correspondiam culturas

141 CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Pelo gramofone**: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971). 2008. 215f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 28.

142 GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

separadas, é fácil perceber que trocavam elementos entre si, dando uma ideia de “circularidade” entre tais culturas.

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se recorrer à Gilberto Freyre¹⁴³ para construir uma explicação dos motivos de tal “circularidade”. Como mostra o autor de *Casa Grande & Senzala*, a colonização portuguesa no Brasil produziu uma sociedade com características singulares. A predisposição portuguesa para a miscigenação, que tinha como uma de suas raízes a experiência do hibridismo genético e cultural em virtude da ocupação da Península Ibérica pelos mouros entre os séculos VIII e XV, fez com que a sociedade brasileira se caracterizasse, como mostra Cardoso¹⁴⁴, pela plástica noção de “equilíbrio dos contrários”. O Brasil teria construído uma democracia racial, no sentido biológico, que significa dizer que não havia uma barreira na mistura de genes entre os grupos sociais no país, ao contrário do que ocorreu com a colonização inglesa na América do Norte. Isso possibilitou que as classes antagônicas, como senhores de engenho e escravos, desenvolvessem uma relação que não deixava de ser conflituosa, mas que tinha suas tensões de alguma forma lubrificadas, de acordo com Milton Moura¹⁴⁵. Tal circunstância permitiu, desde sempre, que as diferentes classes no Brasil tivessem uma aproximação que não dissolvia as diferenças; antes, atenuava o conflito através desse trânsito sexual e cultural. Esta é a base do grande feito que Freyre vê na colonização portuguesa: um país pouco extenso, pouco povoado e com recursos limitados que conseguiu se impor na América com o êxito de colonizar uma área tão vasta como o Brasil e ainda manter sua unidade política. A colonização portuguesa não teria sido tão bem sucedida se, de alguma forma, não se firmasse uma controversa aliança entre os dominadores e dominados.

Numa ótica freyriana, uma “circularidade cultural” é perfeitamente compreensível como um subproduto das especificidades da construção do Brasil, que desde sempre permitiram um maior intercâmbio cultural entre os grupos antagônicos como forma de aliviar as tensões entre os mesmo, embora estas nunca tenham desaparecido em momento algum.

Por sua vez, tomando a noção de “cordialidade” de Holanda¹⁴⁶, esta “circularidade cultural” no Brasil seria nada além de um produto da estratégia do brasileiro de o tempo todo buscar fazer alianças para um ganho pessoal. Por esse ponto de vista, o brasileiro é um povo

143 FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**, op. cit.

144 CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed. São Paulo: Global. 2003, p. 19-28.

145 (Informação verbal). O professor Milton Araújo Moura expôs essa interpretação durante o curso sobre Gilberto Freyre ministrado no semestre de 2007.1 para a graduação de Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia.

146 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, op. cit.

individualista que buscaria de todas as formas o benefício próprio e que utilizaria as alianças sociais para tais fins. Esse seria o motivo de o brasileiro ser tão propenso a travar amizades com qualquer um, principalmente aqueles em posição social superior, pois uma aliança com os mesmos poderia ser convertida em todo tipo de vantagem. Assim, a “circularidade cultural” seria algo normal no Brasil uma vez que o brasileiro, o “homem cordial” ao construir laços entre os diferentes grupos sociais, “amizades”, tenderia a promover um intercâmbio cultural entre os diferentes estratos da sociedade.

A partir das perspectivas de Freyre e Holanda, a própria história do Brasil explica a facilidade com que o samba foi recebido pelas classes mais abastadas em função das características da própria sociedade brasileira: o “equilíbrio dos contrários” e a “cordialidade”.

3.11 Os limites da noção de circularidade cultural

A noção de “circularidade cultural” pode apresentar certa fecundidade para o estudo do samba; entretanto, seus limites não parecem menos evidentes aos efeitos desta Pesquisa.

Interpreto que não há grupos sociais com prática culturais separadas, mas campos diferentes que, obviamente, são compostos por grupos diferentes nem sempre completamente homogêneos. Por exemplo, no caso da música erudita, não considero correto afirmar que seja um componente exclusivo da cultura da classe dominante, uma vez que indivíduos das classes dominadas podem apreciar e até seguir a carreira de músico erudito, ainda que representem uma minoria. A música erudita é emblematicamente reconhecida como algo da classe dominante, mas o campo da música erudita não está vedado aos grupos mais pobres. Estes encontrarão todo tipo de dificuldade para se legitimarem neste campo, mas isso não torna a tarefa impossível.

Se a música erudita for tomada enquanto um campo, em vez de simplesmente um componente da “cultura da elite”, o que percebo é que as disposições para o entendimento e apreciação dessa música são construídas majoritariamente no habitus dos integrantes das chamadas elites. A reprodução dessas disposições, atreladas à educação e ao ambiente social, exatamente por envolver muito tempo para serem construídas, raramente contemplam

indivíduos das classes populares por faltar-lhes esse componente educativo e social¹⁴⁷.

Os que não foram agraciados com a reprodução familiar e de classe dessas disposições ainda assim podem se interessar por essa música em função dos mais diversos motivos, como o acúmulo de capital social, econômico, simbólico etc. proporcionados por esta prática artística¹⁴⁸.

O interesse “tardio” obriga aqueles que não fazem parte da fração de classe representativa da música erudita, grupo no qual a reprodução do habitus para agir no campo da música erudita está mais bem desenvolvido, a percorrer o caminho mais difícil, qual seja, buscar uma educação “corrida”, muito aquém da educação “legítima”. Enquanto os que percorrem o caminho da educação tardia precisam demandar muito esforço para entender as regras deste campo, aqueles que foram educados nos trâmites dos processos legítimos agem no mesmo como se respaldados por uma competência natural. Na verdade, na educação legítima, as disposições para identificação e apreciação dos códigos da música erudita foram sendo elaboradas ao longo de anos por estímulos diários que tornaram “naturais” o contato, o gosto e a facilidade de lidar com esta música. Por isso, os que se interessam por música erudita e não tiveram a educação própria para isso se vêem diante de duas possibilidades: apreciar a música erudita de forma vulgar, sem entender o código fechado aos iniciados nesta arte, ou buscar através de uma educação “corrida” a construção dessas disposições de forma ativa, o que provavelmente não produzirá a mesma competência dos “legítimos” quando se tratar de agir no campo em questão¹⁴⁹.

De acordo com esse ponto de vista, em vez de culturas diferentes trocando elementos entre si, o que proponho como mecanismo de explicação das dinâmicas estudadas é a configuração de campos nos quais os conflitos entre os agentes que disputam legitimação produzem um permanente processo de mudança. A construção da legitimidade num campo tanto pode se pautar em seguir as regras do mesmo quanto buscar impor aí novas regras. Por isso, o campo está sempre em mudança e sempre despontam novos princípios de legitimação em função da alteração das forças internas que aí atuam.

No caso do samba, se se tomar a ideia de “circularidade cultural”, o samba teria de alguma forma passado a circular nos grupos mais abastados mesmo sendo produto dos grupos mais pobres, ou seja, seria um movimento de baixo para cima, do samba “subindo” socialmente. Se a interpretação for realizada a partir da noção de campo, o movimento que

147 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**, op. cit.

148 Idem.

149 Idem.

observo é inverso.

Na indústria cultural, a alta possibilidade de conversão do capital artístico em capital social e econômico, em fama e dinheiro, é suficientemente atrativa para incentivar uma migração dos músicos dos campos atrelados às classes dominantes, como aqueles dos círculos eruditos, para campos compostos majoritariamente por grupos populares, como o do samba, já que o repertório correspondente a este campo alcançava amplo sucesso junto à população mais pobre. Este sucesso se dava em função de ser a população carioca, neste período, formada majoritariamente por pobres negros e/ou mestiços de baixa escolaridade com pouco acesso ao repertório erudito. Por isso, estava mais predisposta a consumir em larga escala uma música que lhe fosse mais próxima.

O atrativo de poder se tornar famoso e ganhar dinheiro com a música se colocava como uma força que promovia esse “intercâmbio cultural entre classes”, que na verdade era a entrada de músicos de outros campos no campo do samba, inclusive com migração de músicos de campos musicais emblematicamente atrelados à fração de classe mais rica da sociedade.

Dessa forma, os artistas perceberam que o campo do samba havia crescido e tinha surgido a possibilidade de obter bons “lucros” de diversos tipos de capitais no mesmo e, assim, deslocaram-se para este espaço social.

Nesse processo, obviamente, uma vez tendo que competir no campo do samba, estes novos sambistas buscaram impor novos princípios de legitimação que, por sua vez, podiam ser, inclusive, princípios legitimadores homólogos e/ou análogos àqueles de outros campos.

Um músico erudito que migrasse para o campo do samba não teria como abandonar completamente suas antigas formas de tocar para adotar exclusivamente as novas. Isso se dá em função de que estas antigas formas de tocar eram disposições duráveis no habitus desses músicos. Ainda que essas disposições estivessem atreladas a regras de outro campo, não seria possível livrar-se completamente das mesmas num curto período de tempo, pela força do habitus.

Ao entrarem no campo do samba, essas antigas formas de tocar no campo erudito acabavam se amalgamando às formas de tocar já praticadas nesse novo campo; misturavam-se e de certa forma se fundiam regras observadas em campos distintos, embora isto pudesse se observar, também, no interior do campo do samba. No contexto de disputa, o que se pode observar é que novas regras iam surgindo no campo do samba mediante a atuação dos músicos que precisavam o tempo todo se diferenciar uns dos outros. Assim, alguns músicos

que migraram do campo da música erudita lograram impor princípios legitimadores próprios do campo da música erudita no campo do samba.

A interpretação de Vianna¹⁵⁰ a partir do conceito de mediadores culturais leva à proposição de que a elite tomou conhecimento do samba e que o mesmo sofreu uma “elevação cultural” rumo à elite. Ora, de acordo com o ponto de vista que defendo nesta Pesquisa, os mediadores culturais, se tiveram o papel de apresentar o samba à elite, promoveram uma migração de elementos da elite para a arena do samba. Não foi o samba que sofreu uma “elevação cultural” rumo à cultura de elite, promovendo a sensação de que a cultura do pobre ganhou elementos da cultura dos ricos e, numa proporção menor, vice-versa. Se se olhar a questão através da noção de campo, foi o campo do samba que se expandiu com a migração promovida pelas suas possibilidades de acumulação de capitais. Neste processo, muitos músicos “estrangeiros” trouxeram para o campo do samba novas regras e novos princípios de legitimação.

3.12 Migração de outros públicos para o campo do samba

Um novo subcampo da arte só pode surgir a partir do aproveitamento de públicos de outros subcampos; do contrário, o que haverá é uma produção estranha a qualquer código artístico de apreciação fadada ao fracasso, incapaz de atrair o interesse de indivíduos o suficiente para produzirem continuamente esse tipo de arte e, assim, concorrerem entre si por legitimidade. E, uma vez que as disposições para apreciação artística costumam ser construídas através de longos períodos no habitus dos indivíduos, um novo campo sempre é, de alguma forma, algo que surge a partir de outro(s) campo(s).

Se a peça por muito tempo emblematizada como “o primeiro samba”, *Pelo Telefone*, foi gravada em 1916 e no carnaval de 1917 fez sucesso, isto significa que, mesmo que contivesse elementos novos, não deixava de abrigar outros elementos que estavam de acordo com as regras de outros campos.

No caso de *Pelo Telefone*, já que a composição foi vista por alguns como mais um maxixe, o público que a apreciou foi muito provavelmente o público já formado do maxixe. O que estou tentando mostrar é que um campo dentro do campo da arte não pode surgir do

150 VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, op. cit.

nada; precisa de um público consumidor que avaliará as músicas através de um código – disposições para apreciar este ou aquele tipo musical – que, por sua vez, precisa de tempo para ser produzido.

Assim, quando *Pelo Telefone* fez sucesso e abriu o caminho para a consolidação do campo do samba, houve uma migração de outros campos para compor o mesmo. O samba, enquanto um rótulo, mostrava-se atrativo o suficiente para que diferentes músicos e públicos migrassem para tal arena sem precisar deixar completamente para trás os campos de que faziam parte.

No caso do samba, o mesmo surge apresentando uma compatibilidade com diversos tipos de músicas que já detinham um grande público, como o maxixe e a marcha, o que permitiu que o samba surgisse com um grande público consumidor.

Se o samba prolifera rapidamente, isto acontece porque é aceito com pouca ou nenhuma resistência por aqueles que já reuniam, nos seus respectivos habitus, disposições para apreciar pelo menos alguns elementos da nova música, disposições que, ao se formar o campo do samba, irão se impor como regras no mesmo.

3.13 Problematizando o lugar social do samba

Foi no contexto de expansão do campo do samba que muitos artistas, como Noel Rosa, migraram para esta nova arena ao perceberem as possibilidades de acúmulo de capitais que o samba poderia possibilitar.

Noel Rosa fazia parte do Bando dos Tangarás desde 1928, junto com Almirante, João de Barro, Henrique Britto e Álvaro Miranda Ribeiro¹⁵¹. Nesse período, o grupo estava dedicado ao repertório sertanejo¹⁵², embora nos dias de hoje, o termo que provavelmente melhor represente a produção artística do Bando dos Tangarás seja música caipira.

Em 1929, o Bando dos Tangarás estava prestes a gravar *Com que roupa*, de Noel, mas a substituiu por *Na Panuva*, uma batucada. Somente em 1930 eles gravam *Com que roupa*

153

151 NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba, op. cit.

152 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op. cit.

153 Noel Rosa. **Com que roupa**, 1930. Ver anexo A4.

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar

Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 [...]

“Vai de roupa velha e tutu seu trouxa”

Com que roupa, Noel Rosa, 1930.

Tal composição, que foi sucesso no carnaval de 1931¹⁵⁴, possui pelo menos duas possibilidades de interpretação. Vejamos. É uma peça que mostra a difícil situação econômica experimentada pela em função da crise mundial de 1929, na qual estaria comprometido até o vestuário dos pobres. Por outro lado, dá voz a uma questão que intrigava os cariocas e fazia parte do cotidiano da cidade: qual seria o lugar social do samba?

As regras de atuação dos mercados relativamente autônomos incluem, obviamente, regras com relação ao vestuário daqueles que agem no mesmo. Nessa circunstância, para alguém como Noel Rosa, que estava entrando no mercado do samba, era crucial tentar entender ao máximo quais eram as regras desse campo para poder maximizar sua legitimação. Mas quais seriam essas regras no momento em que o samba estava passando por um processo de ampliação?

Tendo em vista que o samba começava a alcançar novos públicos com mais poder aquisitivo, qual seria a melhor forma de se vestir no campo do samba? A melhor alternativa seria ir vestido como alguém representante do povo pobre e excluído ou como alguém de posses?

A solução apontada na letra de *Com que roupa* é das mais intrigantes: “vai de roupa velha e tutu”. A roupa velha é emblema dos pobres, que não podem vestir sempre roupas novas, e tutu é um tipo de saia comumente conhecida por compor a vestimenta das bailarinas.

154 SEVERIANO, Jairo, op. cit.

Neste contexto, tutu é um emblema das elites, pois o balé é um ícone de alta cultura consumida por estratos com maior poder aquisitivo. Dessa forma, roupa velha e tutu formam uma unidade no sentido de que a roupa ideal para o samba seria uma mistura do vestuário de dois grupos antagônicos. Dito de outro modo, o samba existiria para todos, pobres e ricos.

Entretanto, obviamente, trata-se de uma brincadeira com uma notável dose de sarcasmo. Um indivíduo vestido com tais peças de roupas com certeza seria visto como engraçado por unir elementos completamente diferentes na mesma composição de vestuário.

Complementando o problema, tutu era uma saia que compunha o vestuário feminino, adicionada ao vestuário masculino, pois, o autor, homem, ao falar em vestir roupas velhas, estaria se referindo a vestir suas próprias roupas do cotidiano. Seguindo essa linha de raciocínio, Noel Rosa se coloca, então, não apenas vestindo peças de roupas de grupos economicamente antagônicos como também vestindo peças de roupas que emblematizam gêneros diferentes.

A resposta presente em *Com que roupa* sobre o vestuário adequado para um agente no samba não apenas mostra a ampliação deste campo, englobando diferentes classes sociais e diferentes gêneros sexuais, como também enfatiza o caráter do samba como algo que pudesse ser apreciado por todos.

4 Consolidação do campo do samba

4.1 O vagabundo

O Brasil do início do século XX pode ser categorizado como uma nação que buscava implementar o que Bauman chama de modernidade. Ou seja, era um país que experimentava intensamente a tentativa de instalação de um projeto de desenvolvimento social, econômico, político e cultural baseado na racionalidade. Tal projeto tinha como principal agente o Estado sustentado por um corpo burocrático. Sua prioridade era a imposição da ordem e a substituição dos mecanismos de controle sociais tradicionais (baseados nos costumes, na religião etc.) pelo controle estatal (baseado na racionalidade da lei e no controle dos cidadãos pelo corpo policial e jurídico)¹⁵⁵.

Para Bauman¹⁵⁶, a modernidade é representada pelos ideais de ordem, racionalidade, burocracia, hierarquia, rígida imposição do poder estatal sobre os indivíduos e, principalmente, pela noção de pureza (da raça ou da classe) em oposição à ideia de sujeira. Em função desta perspectiva, uma das imagens que mais representam a modernidade para Bauman é a bota de cano alto pisando forte na face humana, o que simboliza o poder militar, racional, impondo-se sobre os indivíduos para normatizá-los, para lhes impor a ordem.

Bauman, num evidente pessimismo para com a modernidade, dá continuidade aos concernimentos de Max Weber¹⁵⁷ com relação aos desdobramentos do racionalismo. Em *Modernidade e Holocausto*¹⁵⁸, propõe que a maior tragédia do século XX, o holocausto judeu da Segunda Guerra Mundial, foi um produto da modernidade. O genocídio, o extermínio humano, estaria longe de ser um absurdo incompreensível dos tempos modernos, como muitos interpretam. A excessiva racionalidade teria sido o terreno fértil para esta tragédia.

Tal concepção de modernidade difere bastante de sua ideia de pós-modernidade, conceito posteriormente rebatizado de modernidade líquida¹⁵⁹, referente ao período que se estende a partir do final do século XX, no qual o processo de globalização¹⁶⁰ mundial e o desenvolvimento tecnológico teriam aumentado de tal forma a quantidade e a velocidade do

155 BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b.

156 BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999c.

157 WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

158 BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

159 BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

160 BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999a.

fluxo de informações que o mundo teria sido tomado por uma constante fluidez.

Na pós-modernidade, a instabilidade das referências identitárias, que estariam o tempo todo se modificando, e a instabilidade financeira, gerada pela alta velocidade com que os fluxos de capitais migram em busca de lugares que oferecem melhores condições de exploração da sua mão de obra (como baixa carga tributária, baixos salários, nenhuma garantia trabalhista etc.), levariam as pessoas a viverem continuamente num estado de incerteza¹⁶¹, o que, por sua vez, produziria uma profunda, insolúvel e constante insegurança e medo¹⁶².

Dessa forma, não apenas a noção de tempo e espaço, a segurança, as referências identitárias e as relações afetivas¹⁶³ estariam passando pelo processo de “liquefação” apontado por Bauman. A própria vida estaria presa nessa condição fragmentada¹⁶⁴ e líquida¹⁶⁵.

Bauman coloca tanto na sua concepção de modernidade quanto na de pós-modernidade (modernidade líquida) um evidente pessimismo. Para este autor, a humanidade estaria vivendo em crise na modernidade e na pós-modernidade. Na primeira, em função dos riscos do racionalismo e do conseqüente esvaziamento das referências morais das sociedades. Na segunda, pela crise causada pela instabilidade e frenética mudança da vida. Ou seja, o ser humano estaria vivendo em crise há muito tempo e teria substituído uma crise por outra nos últimos anos.

Essa perspectiva pessimista não é um consenso entre os pesquisadores. Para Giddens¹⁶⁶, tal concepção é incorreta, pois, não haveria tal crise anunciada por Bauman nem no início da modernidade e nem nos últimos anos vividos pela humanidade com os impactos das novas tecnologias e o aprofundamento da globalização.

Arrumando os elementos apresentados de forma sintética, para Bauman, modernidade é sinônimo de ordem, estabilidade, racionalidade; enquanto que pós-modernidade – ou modernidade líquida – refere-se à instabilidade, sendo que ambos os conceitos estão associados com à ideia de crise.

161 BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b.

162 BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

163 BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

164 BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos**: sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

165 BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007c.

166 GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**, op. cit.

Na modernidade de Bauman, o vagabundo¹⁶⁷ ocupa um lugar de destaque entre aqueles que mais causaram problemas para o projeto da ordem. Foi um mal para a modernidade em seus primeiros momentos, quase uma aberração ameaçadora que colocou filósofos e governantes num estado de inquietação constante visando a sua eliminação. O vagabundo era aquele que não tinha um senhor, ou seja, era aquele que não era controlado, permanecendo desenquadrado, numa situação permanentemente indefinida.

Os vagabundos constituíam as próprias forças nefastas do caos pós-tradicional. Eram livres de vínculos, portadores de uma assustadora liberdade que os tornavam imprevisíveis, que os faziam escapar de qualquer rede de controle. Eram aqueles sem rumo, sem destino, sem emprego, sem ocupação, incapazes de se adequar ao viver normatizado da sociedade. Eram aqueles que não se encaixavam e que vagavam na esperança de que a boa vontade – ou ingenuidade – alheia pudesse lhes acolher ou possibilitar conseguir alguma vantagem às custas dessas boas intenções dos desprezados. Tudo isso tornava o vagabundo uma ameaça para a construção de uma sociedade dirigida e vigiada pelo Estado. Assim sendo, a própria modernidade não podia suportar o vagabundo.

No Brasil do início do século XX, provavelmente aquele que mais se aproxima do vagabundo de Bauman é o malandro. Antes de se falar deste, contudo, entendo que seja necessário discutir o problema socio-histórico de como o trabalho foi percebido no Brasil ao longo dos tempos.

4.2 Trabalho enquanto estigma no Brasil

Para compreender o perfil do malandro, tomo como necessário perceber a condição especial que o trabalho ocupou na formação do Brasil¹⁶⁸.

Quando os portugueses começaram os empreendimentos coloniais no século XVI e investiram na tentativa de usar a mão de obra indígena, aquilo que chamavam de trabalho diferia consideravelmente do que os nativos das terras conquistadas estavam acostumados a fazer para suprir suas necessidades. Para o nativo, as atividades de caça, pesca e coleta diziam respeito às suas demandas de sobrevivência pessoais e coletivas. As intenções dos

167 BAUMAN, Zygmunt. **A vida fragmentada**: ensaios sobre a moral pós-moderna. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007a.

168 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, op. cit.

colonizadores de produzir visando a excedentes para fins comerciais eram inconcebíveis para os indígenas. Logo, o que estava sendo imposto ao nativo como trabalho era visto como algo ruim, que servia aos interesses dos homens brancos.

Quando se instituiu o uso da mão-de-obra africana nas terras americanas da Coroa Portuguesa, o escravo, arrancado de seu lugar de origem, transformado em mercadoria, transportado em porões de navios, trazido a uma terra desconhecida, vivendo a maior parte das vezes numa situação humilhante, não poderia perceber o que lhe era imposto como trabalho no sentido positivo e edificante, de transformação da natureza em função de um projeto civilizatório.

Para os senhores de engenho, portugueses de pele clara, trabalho era coisa de escravo. Quem tinha posses, escravos, poder, não trabalhava; ordenava que se trabalhasse. Aqueles situados em postos intermediários entre o senhor e o escravo desempenhavam as funções de coordenação e supervisão do trabalho dos outros ou se ocupavam dos cargos técnicos especializados que não possuíam a marca do trabalho pesado braçal – atividades frequentemente desempenhadas por mestiços ou pelos portugueses mais pobres. Todo esforço físico era percebido como degradante, próprio de indivíduos do mais baixo status social. Por isso mesmo, como mostra Freyre¹⁶⁹, as senhoras brancas tendiam a se tornar obesas, com os dentes estragados e pouco atrativas fisicamente logo cedo, em função de uma dieta rica em açúcar, iguaria dos nobres à época, e da aversão a qualquer atividade física, o que, por sua vez, maximizava a “predisposição” portuguesa para a miscigenação, tendo em vista que a mulher negra acabava conservando seus dentes e mantendo seus corpos fortes e atrativos em função do trabalho braçal e dos deslocamentos.

No momento em que se abole a escravidão no Brasil, em 1888, a exploração capitalista transformou o trabalho chamado livre em algo que, de certa forma, poderia ser considerado mais perverso que o trabalho escravo. Se antes o escravo, enquanto propriedade, recebia algum tipo de cuidado de seu senhor para que não se tornasse inútil enquanto ferramenta produtiva, o empregador capitalista se limitava a pagar o mínimo possível para submeter seus empregados a jornadas longas que comprometiam a sua saúde. Além disso, era imposta aos trabalhadores a constante condição aterradora de ser uma peça descartável e tendendo à obsolescência perante um exército de desempregados desesperados por uma vaga como proletário explorado. O trabalho dito livre no Brasil se mostrou um retrato da exploração capitalista em sua face mais selvagem.

169 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**, op. cit.

Como mostram Marx e Engels em *O Manifesto Comunista*¹⁷⁰, *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*¹⁷¹ e *O Capital*¹⁷², tal exploração dos trabalhadores não é algo limitado a uma localidade específica; diz respeito ao modo de produção capitalista como um todo, acontecendo no Brasil ou em qualquer lugar onde a relação de trabalho se dê entre um patrão, que detém os meios de produção, e trabalhadores, que vendem sua força de trabalho.

Os imigrantes que vieram para o Brasil fugindo das dificuldades, em especial os europeus e japoneses, encontraram neste país tropical condições de trabalho às vezes tão opressivas quanto aquelas que haviam deixado para trás em seus países de origem.

Neste contexto, outro elemento importante é o fato de que, no Brasil, país predominantemente católico na sua formação histórica, a noção de trabalho incentivado pela Igreja como caminho para a salvação dizia respeito à oração e à misericórdia, não o do trabalho no sentido de geração de riquezas¹⁷³. Assim, a religião, no Brasil, não contribuiu para reverter a visão negativa com relação ao trabalho e promover uma alavancada do capitalismo no país mediante uma doutrina que levasse o fiel a ver o trabalho e o lucro como algo positivo que devesse ser buscado.

Ao longo de um processo histórico, o trabalho em si acabou por se tornar um emblema de estigma¹⁷⁴ para o brasileiro comum. Trabalhar era sinônimo de condição social dominada no Brasil. O brasileiro, pertencente a qualquer estrato social, via o trabalho como um peso, uma obrigação que aprisiona, uma condição degradante, uma atividade que apenas servia para beneficiar seu senhor e, posteriormente, para enriquecer seu patrão.

4.3 Acertei no milhar

Uma composição que demonstra como o trabalho era mal visto pelo brasileiro é *Acertei no Milhar*¹⁷⁵, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, datada de 1940:

170 MARX, Karl; ENGELS, Frederich. **O manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

171 ENGELS, Frederich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2008.

172 MARX, Karl. **O capital**. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

173 WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. op. cit.

174 GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988.

175 Wilson Batista e Geraldo Pereira, **Acertei no milhar**, 1940. Ver anexo A5.

“Etelvina, minha filha!”
 “O que é, Morengueira?”
 Acertei no milhar!
 Ganhei quinhentos contos
 Não vou mais trabalhar
 Você dê toda roupa velha aos pobres
 E a mobília podemos quebrar
 [...]

Etelvina vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De Marquês Morengueira de Visconde
 Um professor de francês, mon amour
 Eu vou mudar seu nome pra Madame Pompadour
 Até que enfim agora sou feliz
 [...]

Telefo-fo-ne pro Mané do armazém
 Porque não quero ficar devendo nada a ninguém
 [...]

Mas de repente, mas de repente
 Etelvina me chamou
 Está na hora do batente
 Mas de repente, Etelvina me chamou e disse:
 - Acorda, Vargulino!
 Foi um sonho, minha gente!

Acertei no milhar, Wilson Batista & Geraldo Pereira, 1940.

Nesta composição, estão contidos diversos elementos daquilo que constitui a percepção do brasileiro com relação ao trabalho. A personagem principal, Morengueira, pobre e endividada como a maior parte do povo brasileiro, vê o trabalho como algo nocivo do qual deseja se libertar. A solução para melhorar sua condição vem através da loteria – o milhar – sendo que este é um caminho que vai contra a lógica do mundo capitalista, que oferece a esperança do enriquecimento através do trabalho, do acúmulo de capital, do investimento e de mais trabalho num ciclo que um dia pode levar à riqueza.

A noção de resolução dos problemas apresentada em *Acertei no milhar* é pré-capitalista; resulta, entre outros fatores, da matriz correspondente a uma visão católica, tem a ver com alcançar a graça divina, de alcançar a entrada para o paraíso, a salvação, sem que isso tenha a ver com a atuação financeira daquele que foi salvo.

Por sua vez, esta influência católica não é total. A salvação referida por Morengueira na canção acima é alcançada através da sorte, pelo simples desejo do brasileiro de querer ter

uma vida melhor livre do trabalho, divergindo neste ponto da doutrina católica, que promete a salvação através de critérios que avaliam a conduta moral do crente e que exigem um trabalho do tipo espiritual, como a oração.

Apesar de a doutrina católica pregar a condenação da preguiça, o repúdio ao “batente” é tão forte que o brasileiro deseja a sua libertação através de um caminho que não passe por tipo algum de trabalho, físico ou moral, tendo na sorte a sua melhor chance de realização e sendo a loteria, então, a melhor representante dessa salvação. Uma vez alcançado o milagre da salvação em vida, a personagem de *Acertei no milhar* apresenta o que é o seu ideal de felicidade: desfrutar, em vida, a liberdade com relação ao trabalho, em condições financeiras para comprar o que quisesse, o que corresponderia à elevação de seu status social.

A primeira atitude de Morengueira é livrar-se das antigas roupas e mobília, ícones da sua condição de pobre, de trabalhador, de alguém que ocupa posição dominada de baixo status social. As posses são, então, substituídas por outras mais caras que emblematizam a classe dominante, em especial a sua moradia, o grande hotel, e, o que é mais importante, o nome.

Quase na metade do século XX, em 1940, Wilson Batista e Geraldo Pereira mostram de forma bem humorada que o brasileiro ainda considerava como objeto de desejo as titulações da nobreza, mesmo o Brasil tendo se tornado um país republicano em 1889. Talvez porque o nobre é aquele que melhor representa o indivíduo de posses que não precisa trabalhar e que, além de tudo, é respeitado. Por isso mesmo, a personagem deseja comprar um nome, um título nobiliárquico, prática já impossível na época em que a letra foi escrita, mas que simboliza os anseios dos compositores. Vale apontar que, embora a classe dos nobres tenha deixado de existir efetivamente com a proclamação da República, o título de coronel foi o maior substituto para aqueles que procuravam uma distinção capaz de conferir um capital simbólico aos fazendeiros que dominavam determinada região.

O dinheiro passa a ser usado para a aquisição do que Bourdieu chama de capital cultural, por exemplo, com a contratação do professor de francês, língua tida como sinônimo de “cultura” elevada, de distinção, e que apareceu no samba do início do século XX muitas vezes de forma satirizada por ser um tipo de conhecimento próprio da classe dominante¹⁷⁶, sendo possível, em certa medida, categorizar *Acertei no milhar* como uma dessas sátiras.

176 ALVES, Nancy. **A França na Música Popular Brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e *chansonniers***. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

A composição termina de forma realista, embora bem humorada, com a mulher de Morengueira, personagem principal da música, acordando-o para mostrar que o sonho de sair da classe dominada, da pobreza, da rotina desgastante do trabalhador (que seria uma forma velada de escravidão) é algo que pode se realizar apenas enquanto um desejo num instante de descanso. É assim que Etelvina acorda Morengueira do seu sonho de uma vida melhor para que o mesmo vá “pegar no batente”, atestando que o mundo real é palco não de milagres, mas das lutas diárias para a sobrevivência do brasileiro.

Acertei no milhar é uma composição que demonstra de forma eficiente o repúdio do brasileiro ao trabalho, que não é algo que começou há algumas décadas, muito menos com o samba. Tal repúdio é fruto de um processo longo que engloba determinantes econômicos, políticos, culturais etc. e foram esses fatores que oportunizaram essa configuração socio-histórica singular que, por sua vez, possibilitou o surgimento da figura do malandro nas primeiras décadas do século XX.

4.4 O malandro

Antes de tudo, o malandro é aquele que não gosta de trabalhar. Entretanto, esta característica não é suficiente para defini-lo por completo. Se se tomarem as categorias de Durkheim¹⁷⁷ de normal e patológico, o fato de não gostar de trabalhar, em função da constituição socio-histórica do Brasil, por mais controverso que possa parecer, deveria ser enquadrado na ideia de normal. Em função de o trabalho ter se constituído historicamente como um estigma no Brasil, o patológico seria justamente o gostar de trabalhar... Ou ainda, utilizando o referencial de Foucault, aquele que não gosta de trabalhar não poderia ser considerado um anormal¹⁷⁸ no início do século XX no Brasil. Este repúdio ao trabalho, que de certa forma ainda se apresenta como uma disposição durável no habitus¹⁷⁹ do brasileiro, não é o único componente do malandro, mas é um dos seus principais.

Segundo Moura, o malandro é alguém “a quem 'não interessa trabalhar' e sobrevive às custas de estratégias que lhe permitem deslizar por entre os espaços preenchidos pelos

177 DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. op. cit.

178 FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

179 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

trabalhadores”¹⁸⁰. O malandro busca viver sem o trabalho formal, que seria a atividade com jornada definida de um número determinado de horas por dia, sob a fiscalização de alguém, com função pré-definida, para conseguir uma remuneração no final do mês. O malandro é radicalmente avesso à regularidade, às horas marcas, aos compromissos definidos etc. Desta forma, era um impedimento à modernização¹⁸¹ do Brasil perseguida, em especial, pelo Estado Novo na década de 1930.

O malandro também busca viver sem o trabalho dito informal. Mesmo as atividades como prestação de serviços ou a gestão de um pequeno empreendimento como a venda de produtos acessíveis aos mais pobres, como frutas em feiras, não encontram recepção no malandro. Toda a lógica capitalista do acúmulo de capital, investimento, gestão, lucro e reinvestimento visando mais lucro exige uma pulsão pelo trabalho que o malandro não suporta e ao qual resiste usando das mais diversas estratégias.

Dessa forma, como sobrevive o malandro? Érnica¹⁸² aponta um “jogo de cintura” da figura do malandro para driblar as adversidades, sendo que a principal delas seria conseguir seu sustento. A resposta para tal questão é que o malandro retira de outras pessoas os recursos que necessita. O malandro só pode ser entendido satisfatoriamente como antítese do trabalhador. Entretanto, acredito que um binômio que explicasse a possibilidade e a lógica do malandro não deveria ser o de *malandro x trabalhador*, mas o de *malandro x otário*. Na gíria carioca, dir-se-ia *malandro x mané*.

É certo que o malandro é o oposto do trabalhador no sentido que não suporta a racionalização, a subordinação e as regularidades impostas por esta atividade, mas só se torna possível com o “otário”, alguém do qual é possível se tirar proveito. Os malandros seriam um grupo “que consegue sobreviver às custas dos outros (dos 'otários'), usando de expedientes mais ou menos ilícitos”¹⁸³. Ou seja, para sobreviver, o malandro precisa se aproveitar de alguém, enganar, para conseguir o dinheiro dessa pessoa.

Em função dessa característica é que o malandro pode ser definido como aquele que vive entre os espaços ocupados pelos trabalhadores e ser aquele que desliza pelos interstícios

180 MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001, p. 101. 370f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. , p. 101.

181 BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**, op. cit.

182 ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba**: a formação de uma brasilidade crítica conservadora. 1999. 292f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

183 MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no Milhar**. Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 77.

do mundo social¹⁸⁴. Por isso, o malandro quase sempre beira alguma atividade de contravenção, sendo muitas vezes visto com maus olhos pela sociedade e pelo Estado.

O malandro é antes de tudo um egoísta na concepção que Durkheim¹⁸⁵ dá ao termo. Pensa em si mesmo em primeiro lugar e o faz de uma forma perigosa para a sociedade. Não tem receio de prejudicar outras pessoas para concretizar os seus interesses. Uma vez que não produz, nada acrescenta; é uma figura de caráter negativo para a coletividade, pois precisa tirar sem dar algo em troca para sobreviver. É portador de uma liberdade prejudicial à coletividade, que lhe permite fazer o que quiser através de seus artifícios, mesmo que isso signifique sempre que outra pessoa saia perdendo.

Nessa perspectiva, o malandro é um componente anômico numa sociedade de solidariedade do tipo orgânico que precisa que cada indivíduo desenvolva suas atividades em complemento àquelas dos demais para que todos possam se beneficiar e – o mais importante aos efeitos desta reflexão – uma sociedade que precisa que cada um tenha um senso moral de respeito por si e pelo outro, um individualismo moral, que permita que a vida coletiva seja cada vez menos conflituosa¹⁸⁶.

Por outro lado, não seria correto apresentar o malandro apenas enquanto um contraventor qualquer, uma vez que o mesmo também se vale “das relações baseadas na afetividade”¹⁸⁷; ou seja, é fruto da sociedade brasileira que sempre buscou amenizar seus conflitos através da lubrificação conferida pelas relações afetivas e sexuais, pelo cultivo cuidadoso das relações de vizinhança, apadrinhamento, amizade etc.¹⁸⁸ O malandro também é aquele que busca resolver seus problemas aproveitando-se desses mesmos mecanismos que aproximam as pessoas com tanta facilidade no Brasil e, talvez por isso mesmo, permite que muitas vezes haja uma maior vulnerabilidade dos outros perante as artimanhas de alguém que tira proveito dessas interações afetivas.

Quando se usa o termo *malandro* também para definir os membros da classe dominada caracterizados por suas especificidades, há aqueles que veem o malandro, em certa medida, como uma vítima.

Enquanto pobre, egresso de um grupo que vê no trabalho assalariado a mesma forma de exploração da escravidão e que não possui nenhum apoio ou incentivo do Estado para sua

184 MOURA, Milton Araújo, op.cit.

185 GIDDENS, Anthony. Durkheim e a questão do individualismo moral. In: _____. **Política, sociologia e teoria social**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p.147-168.

186 DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martin Fontes, 2008.

187 ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba**, op. cit., p. 5.

188 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**, op. cit.

inserção na sociedade, o malandro é visto também como aquele que busca “soluções individualizadas de dramas cotidianos por meio de vínculos pessoais”¹⁸⁹. Esta perspectiva considera que o malandro não teria encontrado outra saída senão repudiar o trabalho e fazer uso de todas as ferramentas, incluindo aí as relações afetivas, para tentar sobreviver, mesmo que necessite fazer isso às custas dos outros.

Dessa forma, ora o malandro pode designar características pejorativas, como práticas moralmente reprováveis, quando não ilícitas, ora pode designar uma estratégia de sobrevivência, um “jogo de cintura” que permite ao pobre desfavorecido sobreviver numa sociedade que não lhe oferece oportunidades.

4.5 Diferenças entre o vagabundo e o malandro

Da mesma forma que o vagabundo apresentado por Bauman¹⁹⁰, o malandro também é um egresso do mundo tradicional que não encontra lugar no mundo moderno.

O vagabundo era aquele que não tinha como se encaixar na nova sociedade que surgia na Europa com o fim do feudalismo. Isto se dava, pois, com a decadência e desconstrução do mundo feudal; os antigos servos se viram sem a terra de seus senhores para morar e daí tirar o seu sustento. O servo, transformado em trabalhador livre, não tinha mais um lugar fixo. Com sua baixa qualificação em termos de desempenho de funções, podia apenas lutar por uma vaga de trabalho mal pago ou por integrar o que Marx chamou de exército industrial de reserva. Por isso, era obrigado a estar sempre vagando na esperança de encontrar algum lugar que o acolhesse e lhe fornecesse emprego. A realidade do vagabundo é aquela de uma vida marcada pelo permanente desemprego ou pela constante situação de empregos curtos que surgem e desaparecem ao sabor das oscilações do mercado.

O malandro surge como aquele que é libertado dos grilhões da escravidão e se encontra liberto para tampouco ter um lugar na sociedade que se industrializava. Da condição de escravo, o negro pobre sem instrução educacional e profissional possuía na nova sociedade capitalista, assim como o antigo servo europeu, apenas a promessa da liberdade, que, na prática, era a triste liberdade para ser explorado pelo patrão e a liberdade de se

189 ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba**, op. cit., p. 5.

190 BAUMAN, Zygmunt. **A vida fragmentada**, op. cit.

sujeitar a qualquer tipo de trabalho degradante para não ser destinado ao exército de reserva.

Tanto um quanto o outro se veem na extrema situação de ter que recorrer a expedientes quase sempre ilícitos para conseguir garantir a sua sobrevivência quando sua situação se agrava. Entretanto, pode se observar diferenças fundamentais entre os dois.

A construção do vagabundo de Bauman, apesar de ter sido pensada com a situação da Europa como referência, poderia ser aplicada ao caso do Brasil. Entendo que seja possível falar em vagabundos em terras brasileiras: seriam aqueles que, saídos da sociedade escravista, sem senhor, sem capital ou qualificação, buscaram postos de trabalho por onde houvesse a promessa dos mesmos. Estes vagabundos viveriam, até os dias de hoje, *vagando* como exército de reserva atrás do sonho do emprego. De quando em vez, em função de suas necessidades, poderiam cair em atividades ilícitas, mas este não seria necessariamente o seu padrão de ação.

Entendo que uma das principais diferenças entre o vagabundo e o malandro é que o primeiro deseja se integrar nessa nova sociedade moderna como essa sociedade quer que ele se integre aí, enquanto que o segundo não anseia por isso, pois não aceita este sistema socioeconômico. O malandro não deseja o trabalho regular; foge do mesmo. A figura do malandro persegue um estilo de vida que não é aquilo que a sociedade moderna deseja para ele; por isso mesmo, vive nos espaços vagos, brechas, frestas, interstícios, lacunas desta sociedade. O malandro não vaga geograficamente em busca de emprego. Vive normalmente em uma região mais ou menos estável buscando tirar proveito dos outros; não persegue o trabalho; evita-o. Seu objetivo é tirar proveito do otário/mané, seu alvo.

A liberdade do vagabundo é uma liberdade total, por isso mesmo aterrorizante para aqueles que buscavam implementar o projeto moderno da ordem. A liberdade do vagabundo é um fator que normalmente o tornava perigoso em virtude de sua localização imprevisível; em especial, por ser uma imprevisibilidade geográfica que dificultava a ação do Estado para a normatização do mesmo.

Da mesma forma, a liberdade do malandro também é total e tão problemática quanto a do vagabundo, mas o malandro se caracteriza por uma imprevisibilidade mais complexa, daquele que desliza sem controle por entre as normas da sociedade. O grande feito do malandro é conseguir enganar quem quer que seja para conseguir o que quer. O logro é seu lucro. Se o agente da autoridade estatal chega para normatizá-lo, o malandro tenta fazer uso das mais diversas artimanhas para conseguir salvar sua pele, como oferecer um suborno ou tentar convencer o outro de que não há coisa alguma de errado com a forma como age.

Enquanto ser um vagabundo é uma condição, é um problema do sistema socioeconômico que não possibilita um lugar para este excluído, o malandro é mais que isso: é uma visão de mundo, uma convicção para agir. Esta talvez seja a diferença mais notável entre os dois, recorrendo à construção de Bauman: o vagabundo não quer ser vagabundo, gostaria de deixar esta condição de vida tão difícil. O malandro, por sua vez, quer ser malandro; considera acertado seu modo de vida. O problema estaria no outro, o otário. Para o malandro a mudança de vida aconteceria de forma aceitável ou desejável apenas num caso como o do samba *Acertei no milhar*, através de algum milagre que o transportasse para a classe dominante de um instante para o outro.

4.6 Habitus do brasileiro e habitus do malandro

Neste momento do decurso da reflexão, proponho uma construção do malandro a partir da aplicação do conceito de habitus de Bourdieu. Considero que as principais disposições duráveis que compõem o habitus do malandro já estão de alguma forma presentes no que pode ser chamado de habitus do brasileiro. Não afirmo que haja algum tipo de definição que dê conta do que é ser brasileiro em sua totalidade. Autores como Freyre¹⁹¹, Holanda¹⁹², Ribeiro¹⁹³, DaMatta¹⁹⁴, Ortiz¹⁹⁵, Albuquerque¹⁹⁶ e Leite¹⁹⁷, entre outros, são exemplos de como são muitas as interpretações sobre quais seriam as características definidoras do brasileiro.

O que se toma como “o brasileiro” normalmente é um construto que tenta conferir unidade a um conjunto tão heterogêneo e múltiplo. Na prática, tal arranjo de referências identitárias dificilmente está em todos os brasileiros de forma plena. Muitas vezes, o que é chamado de “uma característica do brasileiro” é algo mais forte, marcante e específico de um grupo colocado e/ou tomado como algo nacional. Além disso, a formação e construção do que é chamado de “identidade brasileira” é produto de um processo político, cultural e

191 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**, op. cit.

192 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, op. cit.

193 RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

194 DaMATTÁ, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

195 ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

196 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

197 LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. História de uma ideologia. São Paulo, Ática, 1992.

histórico.

Malandro e brasileiro não serão tratados na interpretação que desenvolvo como tipos descritivos no sentido weberiano, ou seja, não são construções que dizem respeito a classificações descritivas de categorias historicamente determinadas, que seriam “o brasileiro” e “o malandro” do início do século XX no Rio de Janeiro. O que proponho desenvolver tampouco equivale a tipos ideais no sentido weberiano, pois tipos ideais são construtos que acentuam unilateralmente um ou mais pontos de vista para construir uma análise compreensiva de um fenômeno. O “brasileiro” e o “malandro” serão produtos da aplicação de tipos ideais, não podendo ser confundidos com os mesmos. Neste caso, o tipo ideal ao qual faço uso é o de habitus de Bourdieu. Por isso mesmo, não se pode perder de vista que se trata aqui da aplicação da noção de habitus ao fenômeno investigado.

Outra consideração que importa colocar antes de seguir com a reflexão é que a noção de habitus abre uma possibilidade de definição que não seja fechada, totalizante. São inúmeras disposições que compõem o habitus de um agente e estas disposições interagem entre si de forma especial a partir de determinado contexto em um campo. Proponho que algumas disposições para agir são compartilhadas por todos os brasileiros e é isto que permite que estas pessoas se reconheçam como brasileiros. Fazemos parte simultaneamente de diversos grupos, muitas vezes uns contidos nos outros. Enquanto todo brasileiro compartilharia certo número de disposições, os cariocas, paulistas, baianos compartilhariam outras entre si. Isso faz com que sejam ao mesmo tempo brasileiros e cariocas, paulistas ou baianos e isto vale para todos os grupos dos quais fazemos parte, até chegar ao ponto de possuímos disposições para agir que dizem respeito apenas a nós mesmos, a cada indivíduo em sua singularidade. A noção de habitus não é restritiva. Cada malandro é um indivíduo singular e é parte de um grupo que dá origem aos malandros ao mesmo tempo em que é também um carioca e um brasileiro. A diferença está apenas nas disposições que compartilha com outros. Enquanto que há disposições que são exclusivamente suas, existem aquelas que o malandro compartilha com os outros malandros e há ainda outras disposições que compartilha com outros cariocas que não são contraventores, sendo o mesmo processo válido para sua relação com outros brasileiros.

4.6.1 Três disposições do habitus do brasileiro e do malandro

Proponho chamar atenção para três disposições para agir, entre inúmeras outras, que seriam importantes para entender o habitus do malandro. Essas três disposições estariam presentes tanto no habitus do malandro quanto no habitus do brasileiro, pois o malandro seria um brasileiro antes de tudo. O que tornaria o malandro singular seria a intensidade e/ou a forma como estas disposições interagiriam entre si para produzir o seu comportamento único.

A primeira disposição a que me refiro é a tendência para evitar o trabalho, já que o mesmo é visto como algo negativo, como um estigma. Entretanto, perceber o trabalho enquanto um estigma é algo muito distante de uma completa negação. São níveis de uma gradação afastados entre si tal qual o homem comum, que se diz cristão por ter vindo de família católica e, no extremo oposto, o religioso radical capaz de dar sua vida por sua crença. Ambos poderiam ser definidos como religiosos, embora tão diferentes. O brasileiro comum vê o trabalho como um fardo, o malandro se recusa a trabalhar.

A segunda disposição do habitus do brasileiro e do malandro a que me refiro é a tendência a construir laços de afetividade e amizade, que na visão de Freyre¹⁹⁸, em suas pesquisas sobre a sociedade patriarcal do Nordeste, é uma forma de lubrificar as tensões sociais.

A terceira disposição é o individualismo. Segundo Holanda¹⁹⁹, o individualismo é uma marca do brasileiro pouco entendida. Para este, a característica do brasileiro de tender a tratar bem os outros e de construir amizades com facilidade nada mais é que uma estratégia para se chegar a fins pessoais. Para isso, o autor constrói o conceito do homem cordial, que seria um indivíduo altamente individualista que faz uso desses laços de amizade para conseguir benefícios a seu favor. O brasileiro sempre estaria predisposto a ser amigo de alguém na mesma medida em que estaria propenso a lhe pedir algo. Nisto consistiria a cordialidade, esta marca tão apreciada pelos estrangeiros e tão reforçada internamente como algo positivo que faz com que o brasileiro seja visto como um povo sempre alegre e receptivo.

Poder-se-ia pensar que a segunda e a terceira disposições se confundem. Tomo-as como elementos distintos que se combinam para formar algo singular. A facilidade de construir amizades e a tendência a ser individualista são componentes do mesmo habitus,

198 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**, op. cit.

199 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, op. cit.

disposições para agir construídas ao longo do tempo. O individualismo poderia ser um elemento que justificaria a capacidade de construção de laços de amizade se esta possibilitasse alcançar interesses pessoais.

No quadro interpretativo que tento construir, essas três disposições são elementos que podem ser percebidos enquanto distintos, embora se complementem o tempo todo para se reforçarem mutuamente. Estas disposições fariam parte do habitus do brasileiro, mas também estariam presentes no habitus do malandro de forma especial e radicalizada.

Apesar de ter partido da ideia de homem cordial para expor o individualismo do brasileiro, entendo que aquilo que Holanda descreve como cordialidade seria um comportamento que mistura a segunda e a terceira disposições: a facilidade para construir laços sociais de afetividade e o individualismo.

4.6.2 Cordialidade e individualismo moral

Interpreto que a cordialidade apresentada por Holanda²⁰⁰ poderia ser relacionada à noção de individualismo moral de Durkheim, apesar de o primeiro expressar nitidamente a matriz weberiana de seu pensamento.

O individualismo moral é benigno; trata-se de um desenvolvimento dos interesses individuais que levam em conta os anseios da coletividade e o respeito para com os outros.

A cordialidade, por sua vez, corresponde ao interesse individual que faz uso de uma barganha através da amizade para alcançar seu fim; é uma forma eficiente de uma pessoa fazer com que a outra satisfaça seus interesses por produzir a noção de dívida por meio da receptividade, do tratar bem etc. Por exemplo, um pobre que conhece um rico e o aceita de imediato no seu seio familiar, convidando-o para uma festa, oferecendo-lhe comida, sendo amigável e receptivo etc., produz ativamente uma forma de “crédito” social para com o outro que pode ser convertido futuramente em favores de todos os tipos.

Entendo que se pode relacionar a cordialidade à noção de individualismo moral, pois produz laços sociais, é benigna para a coletividade. A cordialidade, na prática, corresponde a indivíduos produzindo algo de bom uns para os outros, ainda que estejam sempre esperando

200 Idem.

algo em troca, num ciclo que dificilmente pode ter fim, uma vez que estas trocas se baseiam em itens que não podem ser equiparados: chamar alguém para uma festa nada tem a ver com pedir dinheiro emprestado para essa pessoa, embora socialmente haja a noção de “crédito” e “dívida” nesse processo. Neste caso, a ajuda financeira apenas serviria para reforçar a necessidade de tratar melhor quem o ajudou, o que, por sua vez, reforçaria também a necessidade de cuidar daquele que foi ajudado. Por isso mesmo, a cordialidade consegue ser positiva; produz solidariedade, promove uma interdependência sempre maior entre as pessoas, permite que os laços sociais se fortaleçam cada vez mais, ainda que, numa abordagem crítica como a de Sérgio Buarque de Holanda, corresponda a interesses pessoais travestidos de uma habilidade de fazer amizades que faz com que o brasileiro seja ingenuamente visto pelos estrangeiros como o povo “mais alegre e amigo do mundo”.

4.6.3 Malandro e egoísmo

O individualismo do malandro é patológico, de acordo com o referencial teórico durkheimiano. O que defendo é que as disposições do individualismo, do interesse pessoal, já estavam presentes em todos aqueles que poderiam ser percebidos como brasileiros, sejam eles pobres ou não. O que neste caso é especial é que, através do processo histórico, o grupo que engendrou o malandro – em especial, os mais pobres que viviam na periferia carioca – desenvolveu essa disposição, essa característica, a um nível tal que, em alguns de seus componentes, chegou ao estado patológico. O individualismo benigno, que produz solidariedade, contido na cordialidade, foi exacerbado de tal forma que, em alguns casos, transformou-se num individualismo negativo, um componente anômico para a sociedade. O individualismo do malandro pode ser categorizado sem problemas como egoísmo; é um interesse pessoal que desconsidera a coletividade e o outro. O malandro é, na maior parte das vezes, um simpático e amável predador.

A forma de agir do malandro é algo que presta tributo à cordialidade: o malandro tem uma notável facilidade de construir amizades; neste caso, porém, seu objetivo é tirar proveito dos outros. A diferença entre a cordialidade e aquilo que muitas vezes se observa no malandro é que a cordialidade pressupõe uma troca, a construção de um crédito social para que o mesmo possa ser convertido posteriormente em favores, enquanto que, para o

malandro, não há essa necessidade de um equilíbrio nesta operação – o que normalmente não compensa para quem está do outro lado. Por exemplo, chamar alguém para beber num bar pode ser entendido como uma ação que visa a construção de um laço social, algo próprio de um amigo ou de alguém quer construir uma relação de amizade. Entretanto, se a pessoa que chamou nunca divide a conta, sempre arruma uma forma de o convidado pagar sozinho, desaparece no momento oportuno ou argumenta que não tem dinheiro ou esqueceu a carteira, isto pode ser entendido, sendo algo recorrente, como “coisa de malandro”, pois ainda que seja, num primeiro momento, uma atitude que pretenda construir um laço social, o que realmente ocorre nada mais é que um indivíduo tentando beber “às custas” do outro, lesar aquele que seria seu amigo, tirar proveito. Neste caso, para poder beber, o malandro “se fez de amigo” de outro, tendo sido a intenção de amizade uma simulação. O interesse do malandro não é uma relação na qual os dois lados se comprometem de alguma forma com o outro; o que ele almeja é unicamente alcançar seu objetivo individualista.

4.6.4 Ação racional referente a fins e o malandro

Recorrendo aos tipos ideais de ação social de Weber²⁰¹, poder-se-ia afirmar que a ação do brasileiro de tratar bem os outros estaria compatível com a noção de ação tradicional, uma vez que o brasileiro teria uma predisposição para gostar dos outros e construir amizades facilmente apenas por força do costume.

Acredito que a definição de homem cordial apenas serve para evidenciar que este “costume” no qual se baseia tal tipo de ação está fundado no ganho pessoal e tem o individualismo como componente.

Aquele que age de forma cordial está seguindo os bons costumes do brasileiro que mandam tratar bem os outros. O resultado desse costume é que um laço social é formado e, quando as adversidades surgem, pode-se contar com o amigo.

É o costume que está fundado no individualismo: o homem cordial não avalia que a maneira como age deve acontecer desta forma para conseguir algum ganho no futuro. Inclusive, em alguns casos, o favor pode nunca ser cobrado; em outros, a mudança dos rumos

201 WEBER, Max. **Economia e sociedade**. v. 1. Brasília: Unb/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

na vida de cada um pode fazer com que aquele que se predispôs a construir a amizade tenha que ajudar aquele com o qual se buscava construir um crédito social. A amizade, para o brasileiro, pode ser uma estratégia de sobrevivência, o que não quer dizer que haja necessariamente um cálculo racional no agir cordial.

É importante perceber que essa estratégia é algo que pode não ter uma eficiência plena para o indivíduo isolado, mas para a coletividade, para o povo, é positiva e contribui para a solução de muitos problemas. O que Holanda²⁰² faz é decodificar o costume para lhe fazer uma crítica. Isto não torna a forma de agir do homem cordial algo pautado em valores explícitos tais quais acontece com a religião, no qual o fiel sabe o que é certo ou errado por força da doutrina, do livro sagrado etc. Por isso acredito que o agir cordial do brasileiro é incongruente com o conceito de ação racional referente a valor. A cordialidade é um tipo de ação cujas normas a serem seguidas não estão colocadas para aquele que age como um referencial explícito racionalizado.

O agir característico do malandro, por sua vez, pode ser enquadrado no tipo ideal de Weber de ação racional referente a fins²⁰³. O malandro calcula o que deve fazer para conseguir alcançar seu intento. A amizade é apenas um meio, uma ferramenta para conseguir o que deseja. Este é outro elemento que reforça o agir do malandro como algo condenável, não apenas por lesar os outros nas suas atitudes, mas por agir explicitamente guiado por uma racionalidade que se aproveita do costume. Assim, a racionalidade exacerbada poderia ser entendida com uma disposição para agir presente no habitus do malandro que não constaria entre as disposições que enquadrariam o indivíduo como brasileiro.

4.6.5 O malandro no campo social

O malandro faz uso do conhecimento racionalizado das regras do campo²⁰⁴ social para conseguir alcançar seus objetivos. Esse tipo de comportamento é um risco ao próprio campo social. O malandro é alguém que tem uma vantagem de que os outros não desfrutam.

Enquanto as pessoas “normais” respeitam as regras do campo social, os “bons costumes”, pela força do habitus, por um condicionamento que exige muitas vezes atitudes

202 HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, op. cit.

203 WEBER, Max, op. cit.

204 BOUDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**, op. cit.

racionalmente indesejáveis, o malandro é livre para fazer o que quiser e conhece essas regras de tal forma que consegue estar em posição de vantagem com relação aos outros. Este é um problema para o campo, pois as regras em si deixam de ter força sobre um tipo de indivíduo e se tornam ferramentas nas mãos deste. Falta ao malandro a *illusio*, “essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social”²⁰⁵.

O tipo do comportamento do malandro fere regras básicas do campo social; por isso mesmo, há uma punição para o mesmo: uma vez identificadas as trapaças que o malandro opera no campo social, o mesmo passa a ser apontado como manipulador, vigarista, alguém que não pode manter relações verdadeiras, pois manipula as pessoas, ou seja, perde capital social; ao ser exposto, torna-se um pária.

O tipo de manipulação que o malandro opera no campo social, aproveitando-se da “ingenuidade” do homem cordial brasileiro, é análogo àquela que, no campo econômico, o mesmo malandro realiza ao operar transações econômicas nas quais faz uso de algum conhecimento prévio para tirar proveito dos outros, como realizar uma aposta em torno de uma “incógnita” cuja solução ele já conhece. Neste caso, sua punição, quando se identifica a trapaça, é a perda do capital econômico, do dinheiro, ou algo mais grave, como a necessidade de prestar contas às autoridades legais.

O malandro é aquele que sempre está tentando tirar vantagens das regras sociais, pois se assume portador de uma liberdade, de um poder que lhe permite fazer o que desejar. Quando as estratégias não são bem sucedidas, acaba pagando o preço por suas artimanhas.

4.7 A reprodução do habitus do malandro: a malandragem

Entendo que o processo observado de modo singular no Rio de Janeiro do início do século XX pode ser compreendido da seguinte forma: um grupo que ocupava uma posição desfavorecida no campo econômico e social acentuou um conjunto de disposições para agir (aversão ao trabalho, facilidade de construir amizades e individualismo) de tal forma que ocasionou o surgimento do malandro como negação radical do mundo moderno (na acepção

205 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit., p.79-80.

de Bauman)²⁰⁶ que começava a se implantar no Brasil.

Este processo pode ser compreendido mediante pelo menos duas linhas de interpretação: na primeira, o malandro é o produto de um grupo excluído que desenvolveu estratégias de sobrevivência que burlavam algumas regras sociais. Na segunda, o malandro é um tipo de indivíduo que desenvolveu patologias sociais no sentido durkheimiano e, por isso, não conseguia se adequar ao mundo em que vivia, sendo esta a interpretação das autoridades governamentais, em especial aqueles do primeiro período getulista. Qualquer que seja o viés conferido ao entendimento do malandro, é preciso estar atento para este ponto: malandro é nome do produto, experiência e atuação de um grupo e de condições sócio históricas específicas.

A construção dessas disposições acentuadas envolve um ambiente social, localizado originariamente nos lugares mais pobres do Rio de Janeiro – em especial, o morro carioca –, que se tornou o maior emblema do espaço social do malandro. A vida neste tipo de ambiente envolvia situações diárias nas quais os indivíduos mantinham essas disposições formadas e reforçadas a ponto de adquirem força no habitus.

É a partir desse ponto que me proponho falar acerca da malandragem.

Caldeira²⁰⁷ identifica na malandragem um tipo de escola de vida que ensinava ao pobre excluído como sobreviver numa sociedade na qual suas possibilidades de ascensão eram por demais restritas.

Aos efeitos desta reflexão, o malandro é eminentemente aquele que possui o habitus do malandro, que por sua vez seria o habitus do brasileiro com algumas disposições para agir acentuadas. Por malandragem, compreendo o processo de reprodução do habitus do malandro que envolve as práticas diárias que constroem e reforçam estas disposições para agir como algo durável.

A malandragem pressupõe, ao longo do tempo, a vida social, o habitus e o campo para agir, envolve o dia-a-dia, as disputas por capital, as estratégias de sobrevivência, o espaço social, o aprendizado e o discurso do malandro. Este último é certamente um dos fatores mais importantes para se compreendê-la.

Neste sentido, aquilo que poderia ser chamado de “discurso do malandro” corresponde a um tipo de narrativa presente no cotidiano do grupo produtor do malandro que não apenas apresentava o que era o malandro, sua forma de agir e de entender o mundo;

206 BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**, op. cit.

207 CALDEIRA, Jorge. **Noel Rosa: de costas para o mar**. 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

trazia um conteúdo valorativo que normalmente o caracterizava como um tipo de propaganda afirmativa. O aprendizado da malandragem, então, se fazia através de um tipo de educação diferente daquela correspondente à educação oficial da escola formal. Como aponta Noel Rosa, em *Feitio de Oração*: “Ninguém aprende samba no colégio”²⁰⁸.

4.8 A malandragem enquanto emblema do Rio de Janeiro

O que talvez pareça mais curioso na malandragem é que o discurso do malandro não ficou restrito ao seu grupo de origem. Tal discurso é um componente no processo de reprodução do habitus do malandro. O que aconteceu foi que muitos malandros levaram a indústria fonográfica para o universo da malandragem, ou seja, incorporaram a indústria cultural ao processo de reprodução do habitus do malandro. Assim, os artistas do morro reproduziram o discurso do malandro nas suas músicas e estas, por sua vez, ganharam os ouvidos da população através do disco e do rádio.

Não era mais necessário conviver diretamente com um malandro para saber no que consistia ser malandro. Seu discurso não estava mais restrito ao espaço social de atuação do malandro. Ao adentrar a indústria cultural, o malandro levou para todo o Rio de Janeiro suas aventuras, dramas e contravenções.

A população do Rio de Janeiro ouviu o que o malandro tinha a dizer e se reconheceu em certa medida em seu discurso. Neste momento, o malandro deixa de ser apenas um tipo de indivíduo excluído e problemático para se tornar uma “sinédoque de uma auto-representação que faz do Rio de Janeiro uma daquelas cidades em que a configuração explícita do próprio perfil é uma atividade que mobiliza boa parte de seus moradores”²⁰⁹. À malandragem foi atribuído um significado cultural²¹⁰ que a tornava algo maior: um emblema do próprio Rio de Janeiro.

O discurso do malandro é um produto do grupo excluído proveniente do morro. Entretanto, este discurso ganha força, pois mesmo quem não era do morro podia identificar neste discurso elementos que diziam respeito ao Rio de Janeiro como um todo. A malandragem, enquanto processo de reprodução do habitus do malandro, envolvia a

208 Noel Rosa. *Feitio de Oração*, 1933. Ver anexo A15.

209 MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade*, op. cit., p.81.

210 MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*, op. cit.

constituição socio-histórica do Rio de Janeiro, bem como o seu cotidiano.

O habitus do malandro pode ser assim compreendido como o habitus do próprio brasileiro com alguns elementos radicalizados, postos em primeiro plano, o que permitia uma percepção do malandro como alguém que de alguma forma apresentava elementos comuns a aos brasileiros, de modo geral.

Exemplificando estas afirmações: Noel Rosa, em 1932, na composição *Coisas Nossas*²¹¹, lista um conjunto de elementos que, como o próprio título da música diz, seriam coisas do carioca, e aí estão presentes o samba e o malandro.

[...]

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Baleiro, jornalista
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa

[...]

São coisas nossas, Noel Rosa, 1932.

211 Noel Rosa. *São coisas nossas*, 1932. Ver anexo A6.

4.9 Trabalho, música e malandragem

A união entre música e malandragem foi o fator decisivo para que o malandro alcançasse importância no que Moura²¹² chama de auto-representação do Rio de Janeiro.

Esta união só foi possível porquanto, como mostra Caldeira, “a música não aparecia para o compositor como uma forma de trabalho. Por isso, o sambista parecia realizar o sonho de acumular sem precisar trabalhar”²¹³.

Tomo como problemática a afirmação de que a música não era percebida enquanto trabalho pelo malandro, uma vez que entendo que o trabalho do músico é difícil como outro qualquer e exige muito do profissional.

A maior parte dos músicos, em todas as épocas, experimentou dificuldades financeiras em função de sua atividade. Ser músico nunca foi garantia de boa remuneração. A possibilidade de galgar um lugar na classe economicamente dominante através da música sempre foi um feito extraordinário para a categoria, reservado a poucos.

O trabalho de músico não é estranho à dinâmica capitalista de exploração do empregado pelo patrão. O músico tende a ser um prestador de serviços à mercê de quem o contrata. A figura do empresário é quem normalmente se beneficia do trabalho do músico, pois este é o dono do capital que investe no espetáculo festivo e faz uso do músico como um componente do seu investimento para obter lucros. Como mostra Chico Buarque na música *Cantando no Toró*²¹⁴: “E o tal ditado, como é? Festa acabada, músicos a pé”.

O profissional do mundo da música precisa lidar com um alto nível de racionalização em suas atividades. A atividade do músico supõe um longo processo de aprendizado prévio como em todas as profissões. É necessária qualificação, organização, treino, cumprimento de horários etc.

A festa de samba, em seu estado folclórico, não continha a racionalidade como componente central. Não havia um repertório musical fixado; as composições iam surgindo de modo coletivo ao longo da festa, havendo bastante espaço para improvisos. Não se pagava pelo desempenho do músico, nem havia obrigações para além daquelas colocadas pelas relações de amizade, camaradagem, vizinhança, compadrio etc.; enfim, não eram profissionais tocando para sobreviver como músicos.

212 MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade**, op. cit.

213 Idem, *ibidem*, p. 27.

214 BUARQUE, Chico. **Cantando no Toró**, 1987. Ver anexo A7.

Por outro lado, quanto mais comercial fosse a apresentação, quanto mais voltada para suprir as necessidades materiais do artistas, mais racionalizada seria a música executada, pois a mesma precisava ser uma reprodução do produto previamente conhecido pelo público através do rádio e dos discos. A margem de possibilidade de improviso era muito restrita quando se fala na apresentação profissional do músico – por exemplo, em bailes e festas.

Entendo que a música profissional entra em conflito com disposições fundamentais do habitus do malandro, em especial o repúdio ao trabalho. Ainda assim, o malandro se prestava a trabalhar como músico.

Tomo que a solução para este problema não está na tentativa de se perceber o trabalho do músico como um trabalho essencialmente diferente dos outros; a resposta só pode ser alcançada considerando-se os benefícios que a música podia trazer ao malandro. Dito de outro modo: o trabalho do músico apresentava, para o malandro, os mesmos problemas que os outros trabalhos. Seu diferencial era um conjunto de benefícios que o malandro poderia alcançar através da música, que lhe estaria vedado através do trabalho tido como formal. Eram esses benefícios que permitiam que o malandro se prestasse a trabalhar como músico. O trabalho de músico não era propriamente de uma categoria diferente dos outros trabalhos; o diferencial era que reunia atrativos que compensavam em muito seus pontos negativos.

Ainda que o capital econômico seja algo dificilmente alcançado pelo músico, isto não significa que não exista uma chance real, embora modesta, de ganhar dinheiro com tal atividade. O malandro não acreditava que poderia ganhar muito dinheiro através do trabalho formal, mas tal crença existia com relação ao trabalho artístico, por menor que fosse a chance de esta façanha vir a se tornar realidade.

Um grande atrativo para o malandro era que outros tipos de capital estavam ao seu alcance com maior facilidade através de sua atividade artística. O malandro, muito provavelmente, podia acumular capital do campo do samba. O capital social também estava ao alcance do sambista malandro. Assim, através da música, era possível se tornar reconhecido, respeitado e bem tratado por uma parcela da sociedade em função da sua arte.

Esses dois tipos de capital abriam a possibilidade para que o malandro tivesse ao seu alcance um tipo de distinção²¹⁵ através da música. O conhecimento musical era um código fechado, restrito aos iniciados nesta arte, que permitia ao seu detentor ser visto como portador de uma marca de diferença que o colocava num patamar superior perante aqueles que não a possuíam. O conhecimento musical distinto do malandro, a forma diferente de

215 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**, op. cit.

compor e tocar, era produto da própria malandragem, do processo de reprodução do habitus do malandro, e as chamadas “rimas de pé quebrado, nas quais trabalho rimava com martírio e miserê”²¹⁶, que abriam as portas para um acúmulo de capital artístico, estavam restritas, até certo ponto, a serem reproduzidas pelos portadores do habitus do malandro.

O peso da racionalização no trabalho do músico podia ser minimizado em função do caráter criativo do processo de composição. Enquanto as apresentações ao vivo tendiam a ser cada vez mais racionalizadas em função de seu caráter comercial, o trabalho de composição era algo que não podia ser completamente racionalizado, havendo sempre a possibilidade e a necessidade de inovar, evitando que a música se tornasse uma atividade mecânica e repetitiva.

Esse conjunto de fatores fazia com que o malandro tendesse a desenvolver uma percepção positiva com relação ao trabalho musical e, na prática, ainda que todos esses atrativos da carreira artística não se concretizassem, mesmo que o malandro se tornasse um músico sem dinheiro, sem fama, mal pago e sem criatividade, que apenas reproduzia mecanicamente peças de terceiros, havia uma última coisa que fazia com que a profissão valesse a pena: o malandro podia desfrutar de ser o centro das atenções enquanto durasse sua apresentação artística.

Para quem vinha de uma condição social periférica e não detinha meios que favorecessem a ascensão social, ser o centro das atenções, mesmo que fosse pelo curto período de uma festa, era algo bastante atraente. Figurava como a rara possibilidade de, por um momento, ser o porta-voz da coletividade, no sentido durkheimiano, e experimentar a grande energia que tal prática envolve. A música era uma das poucas possibilidades de ascensão social de que o malandro dispunha e, por isso, a atividade de músico não era percebida ou sentida como trabalho, mesmo apresentando problemas semelhantes ao trabalho formal que tanto causava aversão ao malandro.

Apesar de o malandro ser aquele que buscava uma vida fácil, esta raramente se concretizava. Isto se dava principalmente porque, enquanto uma parcela da população se identificava com o malandro e nele via um representante do que seria o brasileiro, outros lutavam contra tudo que era emblemático na figura do malandro. Em especial, as autoridades estatais se envolveram numa cruzada contra o malandro no movimento que ficou conhecido como trabalhismo. Convém deter-se um pouco sobre este conceito, dada a

216 PARANHOS, Adalberto. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira (anos 1930-1940). **Desigualdade & diversidade**, Online, v. 6, p. 74, 2010. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdade diversidade/](http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdade%20diversidade/)>. Acesso em: 28 jul. 2011.

plurivocidade com que ocorre na literatura.

4.10 Trabalhismo

Em 1929, a Grande Depressão nos Estados Unidos lançou o mundo numa crise que teve efeitos profundamente negativos para a economia brasileira. Como mostra Prado Júnior²¹⁷, o Brasil possuía uma economia vulnerável baseada na monocultura do café, que representava a maior parte das exportações do país. Como este era um produto não essencial, os países em crise deixaram de importá-lo. Este foi o marco para o esgotamento do modelo econômico sustentado fundamentalmente na monocultura exportadora cafeeira.

Com a subida ao poder de Getúlio Vargas em 1930 e a instauração do Estado Novo em 1937, a solução encontrada para o problema da dependência do café foi o investimento no desenvolvimento da indústria nacional. Não foram poucos os obstáculos que se colocaram no caminho deste projeto. O maior deles talvez tenha sido o fato de que a industrialização exigia o aprofundamento do capitalismo racional no Brasil.

A partir de Weber²¹⁸, pode-se perceber que um dos maiores oponentes que o capitalismo enfrenta é o tradicionalismo. O capitalista precisa maximizar constantemente sua produção. Para isso, é preciso conseguir fazer com que os trabalhadores aumentem continuamente sua produtividade. Entretanto, onde o tradicionalismo se revela forte, como o Brasil, este é um grande desafio.

Aumentar a remuneração do trabalhador tende a fazê-lo trabalhar menos para fazer jus à quantia que está acostumado a ganhar e que ele toma como suficiente para sua sobrevivência. O inverso também se mostra ineficiente. Reduzir a remuneração do trabalhador tampouco é uma saída eficaz. O trabalhador que tivesse sua remuneração reduzida seria obrigado a trabalhar mais para conseguir a mesma remuneração a que estava habituado para suprir suas necessidades. O problema dessa linha de raciocínio é que a qualidade do trabalho ficaria comprometida com essa estratégia. O trabalhador mal pago teria sua saúde debilitada e, conseqüentemente, produziria produtos de qualidade inferior em comparação àqueles mais saudáveis, descansados e felizes, mais aptos ao bom desempenho.

217 PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

218 WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**, op. cit.

A conclusão de Weber é que não importa tanto a quantidade de dinheiro investido na indústria; o grande diferencial seria o novo espírito do moderno capitalismo. Para o desenvolvimento da indústria, o trabalho precisava ser visto como um fim em si mesmo. Assim, independente de outras variáveis, o trabalhador tenderia a trabalhar cada vez mais e melhor. Os suportes para esse tipo de comportamento não podem ser alcançados através unicamente de estímulos econômicos; são necessárias bases morais que só podem ser construídas através de um longo e árduo processo educativo.

No caso dos EUA²¹⁹, essas bases morais teriam sido construídas a partir da moral correspondente à protestante. No Brasil, entendo que havia a ausência desse suporte moral que tornava o trabalho um fim em si mesmo. O projeto do Estado Novo esbarrava em disposições específicas do habitus do brasileiro. A sociedade brasileira, em especial os setores mais pobres destinados a ocupar os postos de trabalho braçal na indústria, produzia – ou mantinha – disposições duráveis que iam de encontro ao espírito do capitalismo weberiano. O repúdio ao trabalho e aversão à racionalidade criavam problemas para a nova forma de produzir, que exigia que o trabalhador fosse cada vez mais produtivo.

A industrialização no Brasil só seria possível com uma mudança moral do brasileiro, com o desenvolvimento do espírito do capitalismo²²⁰. Indo ao encontro das concepções de Durkheim²²¹, o problema econômico colocado deveria ser resolvido fundamentalmente por uma solução focada em questões morais, em vez de econômicas.

O desenvolvimento do espírito do capitalismo exigia efetivamente uma mudança no habitus do brasileiro e este era um problema complexo. Neste contexto, a solução encontrada pelo Estado brasileiro foi o trabalhismo. Por trabalhismo, tomo então o conjunto de medidas adotadas pelo governo Vargas que visava mudar o habitus do brasileiro, construindo assim as bases morais de uma nova sociedade, para transformar o trabalho num fim em si mesmo, o que oportunizaria uma bem sucedida industrialização no país.

Identifico três medidas que se mostraram como de especial importância para o trabalhismo.

A primeira foi a implantação de um projeto político-pedagógico nas escolas públicas e privadas que tinha por fim a promoção de valores cívicos e práticas individuais de autocontrole. Neste projeto, a música, em especial o canto orfeônico, desempenhava um

219 Idem.

220 Idem.

221 GIDDENS, Anthony. A sociologia política de Durkheim. In:_____. **Política, sociologia e teoria social**. São Paulo: UNESP, 1998, p. 103-146.

papel chave como um meio de alcançar os ideais de disciplina e nacionalismo buscados pelo governo. Amplamente defendido por músicos como Heitor Villa-Lobos, o canto orfeônico passou a ser disciplina obrigatória a partir de 1931 e tinha como programa hinos e cantos patrióticos que buscavam desenvolver no aluno a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação cívico, moral e intelectual, além do devido adestramento dos órgãos auditivos e da fonação²²². Estas práticas estavam muitas vezes associadas aos desfiles cívicos e demais manifestações de maior ou menor solenidade, em que a disciplina era espetacularizada.

A educação era um mecanismo essencial para os objetivos do Estado Novo, pois possibilitava um condicionamento contínuo e diário sobre os indivíduos. Acreditava-se que assim podiam ser desenvolvidos a longo prazo novos valores morais, gostos musicais, disciplina, obediência, nacionalismo etc. Ou seja, através da educação seria possível desenvolver uma nação moderna²²³ industrializada baseada na ordem.

A segunda medida foi a intensa propaganda dos ideais trabalhistas, em especial, através da indústria cultural.

Em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Uma das funções desse órgão era realizar todos os serviços de propaganda e publicidade dos ministérios, departamentos e estabelecimentos da administração pública federal e de entidades autárquicas. Constituíam-se também como instrumento de promoção pessoal do presidente Getúlio Vargas, encarregando-se de organizar homenagens ao mesmo, de sua família e de autoridades em geral²²⁴.

Durantes as primeiras décadas do século XX, o governo passou a lançar mão da indústria fonográfica para promover a propaganda trabalhista. Tentou-se influenciar de todas as formas os músicos a abraçarem o trabalhismo, sendo que o DIP teve papel central nesse projeto.

Começaram a surgir músicas em sintonia com os ideais trabalhistas. Ora eram patrocinadas pelo próprio governo – jingles político –; ora eram canções de artistas populares, sendo que dentre estes constavam até mesmo “ex-malandros”, que começavam a

222 PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940. *Artcultura*, Uberlândia, v.10, n. 17, p. 173-189, jul.-dez. 2008. Disponível em: <www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Parada_17.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2012.

223 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*, op. cit.

224 STEIGENBERGER, Fabiana Fernanda; FERNANDES, Luiz Carlos. Marcas da ideologia trabalhista de Vargas em canções da MPB. *InterteXto*, Uberaba, v. 1, n. 1, p. 99-113, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/inter_texto/article/view/68/97>. Acesso em: 1 ago. 2011.

se adequar ao trabalhismo.

Como mostra Paranhos,

[...] soavam, em mais de um sentido, como música, aos ouvidos das classes dominantes e dos governantes, palavras como as do ex-capoeirista Heitor dos Prazeres em favor da regeneração do malandro. É “doloroso”, “vergonhoso”, “não é negócio ser malandro”, pregava ele em *Vou ver se posso*, enquanto expressava a confiança de que, com trabalho, tudo mudaria. Como quem se demite da malandragem, anunciava em 1934: “eu vou deixar esta vida de vadio/ ser malandro hoje é malhar em ferro frio”²²⁵.

Outra música que exemplifica a aderência ao trabalhismo por alguns artistas é *Eu trabalhei*²²⁶, de Roberto Roberti e Jorge Faraj, gravada por Orlando Silva, amplamente disseminada em 1941²²⁷:

Eu hoje tenho tudo, tudo que um homem quer
Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher!
Mas pra chegar até o ponto em que cheguei
Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei.
Eu hoje sou feliz
E posso aconselhar:
Quem faz o que eu já fiz
Só pode melhorar...
E quem diz que o trabalho não dá camisa a ninguém
Não tem razão, não tem, não tem

Eu Trabalhei, Roberto Roberti & Jorge Faraj, 1941.

A composição *É negócio casar*²²⁸, de Ataulfo Alves, lançada em 1941, inspirada na promessa por parte do Estado Novo, nunca concretizada, de uma lei que estimularia o crescimento da população²²⁹, também promovia o trabalhismo:

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador

225 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit., p.103.

226 Roberto Roberti e Jorge Fara, **Eu trabalhei**, 1941. Ver anexo A8.

227 STEIGENBERGER, Fabiana; FERNANDES, Luiz. Marcas da ideologia trabalhista de Vargas em canções da MPB, op. cit., p. 110.

228 Ataulfo alves, **É negócio casar**, 1941. Ver anexo A9.

229 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música brasileira**, op. cit.

Tenho um doce lar
 E sou feliz com meu amor
 O Estado Novo veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar.

E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar
 É negócio é casar

É negócio casar, Ataulfo Alves, 1941.

Através da indústria fonográfica, o trabalhismo visava combater a malandragem lançando um tipo de “contra-discurso” que tornava negativo o que era positivo na visão de mundo do malandro e tentava sensibilizar a sociedade para novos valores.

Um dos componentes do discurso do malandro é a aversão ao trabalho, correspondente à convicção de que este não seria um caminho que possibilitasse uma melhoria de vida para o trabalhador. O “batente” era visto como uma forma de exploração que acarretava uma vida de monotonia, sofrimento e pobreza.

As composições acima mostram algumas estratégias do movimento trabalhista para tentar mudar as convicções pessimistas relativas ao trabalho. Por um lado, buscava-se promover uma imagem negativa do malandro, do vadio, no sentido de que aquele que não trabalhava deveria envergonhar-se da sua condição; o modo de vida do malandro viria a ser algo moralmente inaceitável. Por outro lado, tentava-se informar e propagandear que o esforço do trabalho valia a pena. Se para o malandro o objetivo de vida era sobreviver da melhor forma sem trabalhar, o Estado brasileiro tentava mostrar que outros objetivos eram mais interessantes do que aquele ao alcance do malandro e que o trabalhador era capaz de tais conquistas. Dinheiro, automóvel, mulher, respeito, família, todos esses elementos passaram a compor a propaganda trabalhista na tentativa de justificar o esforço diante da população.

No que concerne à família, uma delicada questão envolvia a malandragem. Para o malandro, a família era algo fundamentalmente negativo, comportando privações sexuais e financeiras envolvidas no casamento. Em *Acertei no Milhar*, Wilson Batista e Geraldo Pereira mostram que a atitude da personagem principal, Morengueira, com relação aos filhos é livrar-se dos mesmos tão logo o súbito enriquecimento lhe permita: “E nossos filho, oh, que

inferno/ Eu vou pô-los no colégio interno”²³⁰. Os filhos, a família eram vistos pelo malandro como um grande problema a ser evitado. Neste ponto, o malandro se apresentava como um elemento especialmente problemático para os projetos do governo Vargas.

O desenvolvimento do industrialismo no Brasil também necessitava da implantação de um biopoder específico que regulamentasse a vida sexual. Como mostra Foucault²³¹, o poder não é apenas restritivo, também é gerativo. O industrialismo precisava impor um controle sobre a sexualidade das pessoas que permitisse o funcionamento estável de um modelo específico de família. O marido deveria direcionar o seu desejo sexual para sua esposa (e vice-versa) para que dessa relação surgissem filhos. A vontade de trabalhar deveria estar sustentada pela vontade de prover os descendentes dos cuidados de que estes necessitavam. É um sistema que estimula a atividade sexual matrimonial para uma maior produção de descendentes e ao mesmo tempo incentiva o desejo de trabalhar para melhorar a vida de sua família. Este projeto de sexualidade, de família, significava condições essenciais para o aumento da força de trabalho e a garantia de sua reprodução, condições indispensáveis ao desenvolvimento do capitalismo naquele momento²³². Por isso, o governo Vargas dava suporte a composições que incentivavam o casamento e o nascimento de muitos filhos como mostra Ataulfo Alves em *É negócio casar*: “E quem for pai de quatro filhos/ O presidente manda premiar/ O negócio é casar”²³³.

O malandro é personagem nefasta neste contexto. Figura literalmente indesejável para as autoridades estatais, o malandro era aquele que causava problemas, impedindo o devido funcionamento da sociedade tal qual era necessário para o desenvolvimento do industrialismo. Na metáfora positivista durkheimiana da sociedade como um todo semelhante a um corpo biológico, o malandro pode facilmente ser categorizado como um elemento anômico, problemático, patogênico, que dificultava a vida deste corpo social.

O desejo sexual do malandro estava voltado para qualquer mulher que lhe agradasse e o mesmo era totalmente avesso à ideia de família. O resultado da união desses fatores era catastrófico aos olhos do governo. O malandro era aquele que seduzia, que praticava sexo sem disciplina, que explorava a mulher que se deixasse cair na sua lãbia e que fugia se um filho surgisse de suas aventuras. O malandro não constituía lar, família, e comprometia seriamente a reprodução da mão-de-obra de qualidade desejada pelo governo para o projeto

230 Wilson Batista e Geraldo Pereira, *Acertei no milhar*, 1940. Ver anexo A5.

231 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

232 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

233 Ataulfo Alves, *É negócio casar*, 1941. Ver anexo A9.

de industrialização do Brasil.

Por isso, o governo investia na ostensiva propaganda de valores morais que enaltecessem o trabalho, a família e a produção de muitos filhos na tentativa de que tais valores substituíssem os valores morais pregados pelo discurso do malandro. Tratava-se de uma tentativa de alterar regras do campo social através do reforço contínuo e da promessa de premiações simbólicas e materiais, na forma de respeito e qualidade de vida, para quem se adequasse a essas novas regras. O projeto governamental era que estas novas regras passassem com o tempo a ser disposições duráveis no habitus do brasileiro, possibilitando que no futuro fosse “normal” o gosto pelo trabalho e a vontade de constituir família numerosa e estável por parte dos trabalhadores. Tais mudanças possibilitariam o desenvolvimento do industrialismo e do capitalismo racional no Brasil.

A terceira medida trabalhista adotada pelo governo foi a chamada “cruzada anti-malandragem”.

O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, tinha também como função a censura do rádio, da imprensa e das manifestações artísticas e esportivas. De acordo com Steinberger & Fernandes, o “DIP tornou-se o departamento coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão durante o Estado Novo e o porta-voz autorizado do regime”²³⁴.

De acordo com Severiano²³⁵, além dos vetos e proibições impostos aos conteúdos que prendiam circular pelos meios de comunicação da época, a imprensa nacional estava proibida de publicar qualquer notícia relacionada à escassez de alimentos, reivindicações de trabalhadores, processos de presos políticos, passeatas de estudantes, irregularidades no serviço público etc.

O patrulhamento imposto pela ditadura Vargas voltou sua atenção especialmente para duas questões: o malandro e a fiscalização da língua.

Com o Estado Novo, “em nome da unidade nacional, todos foram convocados, para dizer o mínimo, a engrossar as fileiras do exército da produção em prol do 'progresso nacional’”²³⁶, assim, “ de 1940 em diante, piscaram os sinais de alerta para os malandros e os que cultuavam a malandragem”²³⁷. Neste contexto, iniciou-se uma perseguição a todas as músicas que tivessem alguma relação elogiosa para com o malandro e seu jeito de viver.

234 STEIGENBERGER, Fabiana; FERNANDES, Luiz. Marcas da ideologia trabalhista de Vargas em canções da MPB, op. cit., p. 104.

235 SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**, op. cit., 2008.

236 PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit., p.106.

237 PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 167, jul./dez. 2006.

A música estava agora oficialmente a serviço dos interesses estatais e das elites do Brasil. O trabalho passava a ser um valor obrigatório das composições nacionais e o Estado estava vigilante para cumprir seus objetivos. Somente no ano de 1940, foram proibidas 373 letras de música e 108 programas de rádio²³⁸.

A censura promovida pelo governo Vargas também se voltou fortemente para a “preservação das formas cultas do idioma pátrio”²³⁹. A imposição da língua culta havia se transformado em condição para o projeto de “civilizar” o Brasil, de tornar o povo mais educado e social²⁴⁰.

O combate à malandragem também se dava através da língua, pois existiria um “dialeto da malandragem”²⁴¹, composto por gírias, expressões “chulas” etc. que precisava ser eliminado das músicas pois seriam um problema. Um dos exemplos mais marcantes do “dialeto da malandragem” é o fato de que, de acordo com o mesmo, “fazer um trabalho” significava roubar²⁴², o que mostra o quão difícil era controlar a apologia ao não trabalho nas músicas.

A ditadura Vargas não conseguiu, obviamente, um êxito completo na sua luta para eliminar a malandragem das músicas veiculadas nos meios de comunicação. A personagem do malandro conseguiu se fazer presente mesmo com toda a perseguição, em especial, através de músicas que apresentavam personagens femininas que se queixavam de seus companheiros malandros²⁴³, composições que eram como muros de lamentações. Eram composições na maior parte das vezes escritas por homens e cantadas por mulheres, como em *Não admito*²⁴⁴, de 1940, gravada por Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda:

Não, não admito!
Eu digo e repito que não acredito
Que você tenha coragem
De usar de malandragem
Pra meu dinheiro tomar

Se quiser, vá trabalhar, oi!
Vá pedir emprego na pedreira
Que eu não estou disposta

238 SEVERIANO, Jairo, op. cit.

239 PARANHOS, Adalberto, op. cit., p.170.

240 SEVERIANO, Jairo, op. cit.

241 PARANHOS, Adalberto, op. cit.

242 Idem.

243 Idem.

244 Aurora Miranda. *Não Admito*, 1940. Ver anexo A10.

A viver dessa maneira
 Você quer levar a vida
 Tocando viola de papo pro ar
 Eu não me mato no trabalho
 Pra você gozar!

Não admito, Aurora Miranda, 1940.

A censura também acabou intervindo em composições que tinham um conteúdo que atentava contra a língua culta ou que elogiava o malandro. Por exemplo, o samba *Botões de Laranjeira*²⁴⁵, de Pedro Caetano, precisou ser alterada pois o verso inicial levava o nome “Maria Madalena de Assunção Pereira” e a lei proibia nomes próprios por extenso nas músicas, sob o pretexto de que isso violava a privacidade das pessoas. A solução para que *Botões de laranjeira* não fosse comprometida foi alterar o verso inicial para “Maria Madalena dos Anzóis Pereira”, o que satisfaz os censores²⁴⁶.

4.11 A nacionalização do campo do samba

Theodor Adorno interpretou com acentuado pessimismo a relação entre política e música no período de desenvolvimento da indústria cultural. O autor, de origem judaica, vivenciou a ascensão do nazismo na Alemanha e o processo pelo qual os meios de comunicação e a arte foram postos a serviço das autoridades governamentais com o objetivo de controlar a população. Como mostra Honneth²⁴⁷, Adorno desenvolveu neste período um tipo de pesquisa na qual a cultura “aparece unicamente como componente funcional da garantia de dominação”²⁴⁸.

Em *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*²⁴⁹, Adorno apresenta um esquema interpretativo no qual o próprio desenvolvimento tecnológico e as dinâmicas do mercado capitalista provocam alterações na forma de compor e consumir a música que

245 Pedro Caetano, **Botões de laranjeira**, 1942. Ver anexo A11.

246 SEVERIANO, Jairo, op. cit.

247 HONNETH, Axel. Teoria crítica. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonatha (Orgs.). **Teoria social hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.

248 Idem, *ibidem*, p. 516.

249 ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1996, p. 65-108.

tendem a tornar o ouvinte em indivíduo “passivo e alienado”²⁵⁰.

Segundo Adorno, a música transformada em produto e veiculada nos meios de comunicação levaria a um “emudecimento dos homens” e serviria para preencher os vazios do silêncio das pessoas deformadas pelo medo e pelo cansaço.

O autor cunha o termo “música ligeira” em oposição a “música séria”. A “música ligeira” seria aquela feita para a indústria cultural, curta, de fruição imediata, que podia dispensar a reflexão, voltada para ser ouvida de forma repetitiva, como o *jazz*. A “música séria”, grandes obras de autores como Mozart, que estariam no âmbito erudito, exigiriam um tempo maior de duração e estariam voltadas para a construção de um significado artístico. Entretanto, a música séria poderia ser consumida como música ligeira, por exemplo, reproduzindo-se apenas uma pequena parte de uma sinfonia e executando-a de forma repetitiva fora do contexto maior de significado ao qual fazia parte originalmente.

No período marcado pela indústria cultural, o critério para o sucesso passaria a equivaler à própria fama. Em vez de se avaliar a obra, o importante passaria a ser o quão a obra seria conhecida; quanto mais conhecida, mais sucesso teria e, por sua vez, mais gravada e ouvida seria, gerando um ciclo.

A relação do ouvinte com a música passaria a ter um caráter fetichista no qual “o consumidor 'fabricou' literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele”²⁵¹.

O consumidor da música passaria a idolatrar seu próprio dinheiro utilizado para ter acesso ao consumo, desaparecendo, desta forma, todo possível valor artístico das composições que estivessem inseridas na indústria cultural.

Neste contexto, Adorno entende que a apreciação artística deixa de existir, o que “torna a experiência estética impossível; a arte de massa, resultante da nova reprodução tecnicizada, representava (...) nada menos que a 'desestetização da arte’”²⁵² e o gosto pela música passaria a ser ditado pelas imposições do mercado. A música de massas representaria ela um “jogo, mas tão somente no sentido de repetição de modelos pré-fabricados; isenta-se da própria responsabilidade e a descarrega sobre os padrões que se obriga a seguir, transformando-se num dever”²⁵³.

250 HONNETH, Axel, op. cit. p. 530.

251 ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição, op. cit., p. 78.

252 HONNETH, Axel. Teoria crítica, op. cit. p. 530.

253 ADORNO, Theodor W, op. cit., p. 104.

No Brasil, o governo Vargas tentou se utilizar da música de forma semelhante à que se observa no caso do fascismo italiano e do nazismo alemão.

Possivelmente, o maior emblema da tentativa de se usar a música para se chegar a um controle da população seja a atuação do DIP censurando qualquer composição que não estivesse de acordo com os interesses estatais e tentando, como aponta Paranhos, “liquidar de vez a relação visceral que unira historicamente o samba à malandragem”²⁵⁴.

Tinhorão aponta para a importância do programa informativo *A Hora do Brasil*, inaugurado em 1935, que intercalava a propaganda oficial do governo Vargas com números musicais dos mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras da época e expunha o “papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 30”²⁵⁵.

Como mostra Paranhos²⁵⁶, tentou-se realmente operar uma “lavagem cerebral” na população para que esta obedecesse cegamente às determinações governamentais.

Neste contexto, acredito ser importante levantar algumas questões. Em primeiro lugar, será que Theodor Adorno estava correto em sua visão pessimista de interpretar que a música na indústria cultural favorecia a dominação do povo e que o Estado poderia se utilizar de tal mecanismo para promover seus interesses? E, em segundo lugar, será que o governo Vargas foi bem sucedido em utilizar a indústria cultural em seu projeto de dominação no qual as classes populares apenas reproduziriam o discurso oficial?

Há autores que entendem que as respostas para as questões acima seriam positivas. Tais trabalhos quase sempre focam seus estudos numa escala “macro”, na qual a percepção dos eventos é marcada pela força do autoritarismo da ditadura Vargas. Consequentemente, são estudos quase sempre influenciados pelo pessimismo adorniano no que concerne à indústria cultural, pois voltam sua atenção principalmente para a forma como o Estado e as elites tentaram dominar a população; trata-se de um tipo de interpretação tributária de um rígido marxismo no qual o Estado aparece como instrumento da classe dominante para oprimir as classes dominadas. Desta forma, como aponta Carvalho, “as narrativas sobre a trajetória do samba no contexto da modernização estadonovista tendem a enfatizar apenas a

254 PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. 2005, p. 143. 208f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

255 TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**, op. cit., p. 299

256 PARANHOS, Adalberto. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira, op. cit., p. 74.

sua subordinação à ideologia nacional”²⁵⁷.

Entendo que não seja correto afirmar que a totalidade dos pesquisadores sustenta que os músicos aderiram às imposições estatais e começaram a compor a partir das mesmas, mas pode-se verificar, com efeito, que uma grande parte destes se posiciona de tal forma. Não raro, afirma-se que houve uma ampla cooptação das escolas de samba nos carnavais da época. Por exemplo, Nei Lopes afirma que “com a oficialização dos concursos, na década de 1930, veio a exaltação dirigida de personagens e fatos históricos. Os enredos passaram a contar a história do ponto de vista da classe dominante, abordando os acontecimentos de forma nostálgica e ufanística”²⁵⁸.

O que normalmente se tende a insinuar a partir do referencial teórico de Adorno²⁵⁹ é que existe a possibilidade de surgir uma relação quase mecânica entre Estado e povo na qual o segundo obedece cegamente às determinações do primeiro e a arte de massa seria um dos pilares desta dominação tão poderosa. Entretanto, discordo que nas primeiras décadas do século XX no Brasil, durante a ditadura Vargas, ocorreu efetivamente tal fenômeno.

Não se verifica uma obediência cega aos ditames estatais por parte dos músicos defendida por alguns autores quando tratam da década de 1930/1940 no Brasil. Como aponta Paranhos²⁶⁰, é inegável afirmar que, nesse período, realmente se apertaram “os nós da camisa de força imposta pelo DIP aos compositores populares. Estes foram como que sitiados por coerções e proibições de toda ordem”²⁶¹. Mesmo assim, considero inadequado afirmar que o Estado logrou exercer um controle absoluto sobre os artistas.

Segundo Moura²⁶², a investigação documental do período refuta a corrente interpretativa segundo a qual se verificou uma imposição de temas nacionais/nacionalistas pela ditadura Vargas. O que foi proibido pelo regulamento de 1938 foram histórias internacionais em sonhos ou imaginação. Os sambistas passaram a compor tendo em vista temas nacionalistas em função dos seus próprios interesses, havendo, antes mesmo do surgimento de uma possível coerção explícita, um adiantando pragmático por parte destes.

É verdade que surgiu um grande número de composições que explicitamente aderiram

257 CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENGERG, José (Orgs). **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, v. 1, p. 53, 2004.

258 LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira, op. cit., p. 53.

259 ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição, op. cit.

260 PARANHOS, Adalberto. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira, op. cit.

261 Idem, ibidem, p. 191.

262 MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade**, op. cit.

ao discurso trabalhista, como *O amor regenera o malandro*, de Sebastião Figueiredo, de 1940; *Eu trabalhei*, de Roberto Roberti e Jorge Faraj, de 1941; *É negócio casar*, de Ataulfo Alves, também de 1941; e a marcha *Canção do trabalhador*, de Ari Kerner Veiga de Castro, de 1940²⁶³. Existiram até mesmo canções que bajulavam abertamente a figura de Getúlio Vargas, como em *Quem é o tal?*, Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira, de 1942; *O sorriso do presidente*, de Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro, de 1942; e *Salve 19 de abril*, de Benito Lacerda e Darci de Oliveira, de 1943, em homenagem à data de aniversário do presidente Vargas²⁶⁴. Isto, contudo, não significa que houve algum tipo de cooptação completa por parte dos músicos.

Algumas das composições que mais serviram à ditadura Vargas não foram compostas com tal fim. O maior exemplo talvez seja a peculiar situação das composições de Ary Barroso, que figuram como grandes “sambas exaltação”, sambas que versavam sobre um Brasil próspero e feliz, como *Brasil moreno* (em parceria com Luís Peixoto), *Isto aqui o que é* e *Aquarela do Brasil*, utilizadas pelo Estado como propaganda de um país que vivia seu melhor momento, enquanto seus problemas tentavam ser abafados. *Aquarela do Brasil*, em especial, teve amplo sucesso e serviu como poucas composições aos interesses do governo. Entretanto, Ary Barroso não era getulista, chegando até a fazer carreira política pela UDN, partido contrário a Getúlio Vargas²⁶⁵. Ou seja, contrariando a visão de que o Estado Novo possuía um poder total sobre os músicos, o que percebo é um governo que soube se aproveitar das circunstâncias com um pragmatismo inteligente, chegando ao ponto de utilizar para seus interesses a composição de um opositor.

Brasil, meu Brasil brasileiro,
 Meu mulato inzoneiro,
 Vou cantar-te nos meus versos:
 Oh Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar;
 Oh Brasil do meu amor,
 Terra de Nosso Senhor.
 Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...
 [...]

Aquarela do Brasil, Ary Barroso, 1939²⁶⁶.

263 SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira, op. cit.

264 Idem.

265 Idem.

266 Ver anexo A12.

Outro fator que evidencia a incapacidade do Estado no sentido de se impor de forma totalitária sobre os indivíduos no plano musical é que, por mais que o DIP tentasse censurar, não deixaram de surgir neste período canções que tratavam da malandragem.

Como aponta Paranhos, “um número não desprezível de composições ainda continuava a elaborar rimas de pé quebrado, nas quais trabalho rimava com martírio e miserê”²⁶⁷. Eram composições que acabavam burlando a censura e tratavam da malandragem mesmo que indiretamente, como em *Não admito*²⁶⁸, que trata das reclamações de uma mulher para com seu companheiro malandro, ou *Acertei no milhar*²⁶⁹, que aborda o sonho de um trabalhador que ganhou na loteria e poderia finalmente deixar para trás a sofrida vida daqueles que precisam pegar todo o dia no “batente”, ou ainda, em *Oh! Seu Oscar*²⁷⁰, de Wilson Batista e Aaulfo Alves, de 1939, que versa sobre um dos maiores dramas que um trabalhador poderia viver naquele período: perder sua mulher para a vida boêmia de que este teve de abdicar. Na canção, ela o abandona deixando um bilhete em que dizia preferir viver na orgia a ter uma vida regrada e comedida de casada; implicitamente, afirma que a vida dura e sofrida do trabalhador não compensa. Em pleno Estado Novo, *Oh! Seu Oscar* colocava que trabalhar realmente era coisa de “otário”, que vivia para ser passado para trás pelos outros e ainda finaliza com o verso “É... parei!” como quem desiste da vida injusta de trabalhador.

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
“Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou”
O bilhete assim dizia:
“Não posso mais, eu quero é viver na orgia!”
Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão: ela é da orgia
É.. parei!

Oh, Seu Oscar. Wilson Batista & Aaulfo Alvez, 1939.

267 PARANHOS, Adalberto. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira, op. cit., p. 74.

268 Aurora Miranda. *Não Admito*, 1940. Ver anexo A10.

269 Wilson Batista e Geraldo Pereira, *Acertei no milhar*, 1940. Ver anexo A5.

270 Wilson Batista; Aaulfo Alves. *Ó seu Oscar*, 1939. Ver anexo A13.

O projeto de eliminar o malandro da música brasileira não conseguiu ser realizado em sua total plenitude. O Estado tentou de todas as formas criar artificialmente regras no campo da música por meio das coerções impostas através do DIP. Tais regras foram impostas para se tentar promover uma ampla alteração do habitus brasileiro com o propósito de construir novas disposições que possibilitassem uma industrialização eficiente do país, mas tamanha mudança não foi alcançada de maneira ampla, plena e duradoura.

Uma das evidências mais emblemáticas de que tal empreitada não conseguiu totalmente o resultado esperado é o fato de que, assim que a censura foi suspensa, após a deposição de Getúlio Vargas, o carnaval de 1946 foi marcado pelo sucesso retumbante da música *Trabalhar, eu não*²⁷¹, de Almeidinha, que caiu no gosto popular antes mesmo de ter sido gravada²⁷².

Quem subir o morro
Venha apreciar a nossa união
Trabalho, não tenho nada
De fome não morro, não
Trabalhar, eu não, eu não

Eu trabalho como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião

Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!

As imposições do governo não se mostraram eficazes o suficiente para introduzir modificações significativas e duradouras no habitus da população; assim que as rédeas se afrouxaram, o malandro e a crítica ao trabalhismo voltaram às letras de sucesso.

Por definição, o Estado Novo era um regime de ordem-unida, como afirma Paranhos; apesar disso, a história desse período foi marcada por conflitos e contradições de todo tipo e, mesmo que o governo tentasse exercer o total controle sobre a população, aqueles que não se adequavam ao projeto totalitário sempre se fizeram presentes “desafinando o coro dos

271 Almeidinha, **Trabalhar, eu não**. 1946. Ver anexo A14.

272 PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**, op. cit., p. 173.

contentes”²⁷³.

Muito embora concorde com Paranhos quando o mesmo afirma que “a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico”²⁷⁴, discordo em certa medida do mesmo quando este propõe que houve “uma resistência consciente ou inconsciente à ideologia do regime e aos estilos de comportamento que ele incensava”²⁷⁵.

Os debates sobre a relação entre música e política durante a ditadura Vargas tendem a se polarizar entre duas perspectivas: na primeira, influenciada pela noção de indústria cultural²⁷⁶, o Estado aparece com poderes praticamente totalitários, dominando a população que reproduz cegamente seus interesses, e a arte é vista como um dos suportes desta opressão; na segunda, que parte da ideia de resistência²⁷⁷, os artistas são apresentados quase como heróis que utilizavam a música para fazer oposição ao governo, em cuja trama a malandragem é transformada em pura estratégia de enfrentamento.

Essas duas perspectivas são inapropriadas se forem seguidas de forma rígida e ampla para uma investigação sobre os anos 1930-40. Parto de que a noção bourdiana de campo é mais produtiva para a exploração do tema em questão, pois, a partir desta, o que surge não é a “obediência” ou “resistência”, mas o interesse, a disputa por capitais.

Entendo que as dinâmicas que envolviam o governo Vargas e o samba no Brasil dos anos 1930/1940 se davam num contexto no qual os agentes possuíam diferentes estratégias para maximizar o acúmulo dos capitais que disputavam.

O grupo que compunha o governo Vargas buscava o capital do campo político. Era formado por um número definido de pessoas que se uniam em prol de interesses comuns e não deve ser confundido com uma entidade impessoal com o nome de “Estado”. Tal grupo político chefiado por Vargas tinha por interesse principal a manutenção da sua posição no comando do Brasil, ou seja, a manutenção da posição dominante no campo político brasileiro. Para alcançar seus objetivos, fizeram uso de diversos tipos de estratégias de legitimação que, não raro, extrapolavam sua atuação no campo da política. Embora os diferentes campos sejam relativamente autônomos, o governo Vargas tinha ao seu dispor os

273 PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 192, 2007. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/104.pdf>>. Acesso em 28 jul. 2011.

274 PARANHOS, Adalberto. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira, op. cit., p. 74.

275 PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas, op. cit., p. 191.

276 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural, op. cit.

277 PARANHOS, Adalberto, op. cit.

recursos necessários para intervir em diferentes campos²⁷⁸.

O trajeto desenvolvido pelo governo Vargas é por demais complexo. Este tentou uma intervenção direta no campo da arte para buscar alterações no campo social que possibilitariam mudanças no campo econômico. O motivo de tais mudanças socioeconômicas era que estas garantiriam a legitimidade necessária para a manutenção e maximização do capital político deste grupo. Era uma estratégia que operava numa engenhosa interseção de diversos campos. Em especial, esta estratégia promoveu uma intervenção do governo Vargas no subcampo do samba, contido no campo da arte, visando alterar valores morais (regras no campo social) que possibilitariam o desenvolvimento do industrialismo no Brasil (uma radical mudança no campo econômico brasileiro), o que, por sua vez, garantiria a permanência legitimada de Vargas e seus aliados no poder.

Uma investigação mais atenta mostra que aquilo que o governo Vargas lutava para alterar eram disposições duráveis no habitus do brasileiro que sustentavam regras em diferentes campos. Por exemplo, a disposição do repúdio ao trabalho gerava regras nos campos do samba, social, econômico e político. Tais regras eram sustentadas por princípios legitimadores que iam de encontro aos interesses do governo Vargas e de todos aqueles, elite ou povo, que viam com bons olhos a Revolução de 30. Vargas e seus apoiadores lutavam por uma mudança dos princípios legitimadores em diferentes campos, disputavam pela imposição de novas regras nestes, atitude que, no fim das contas, convergia numa tentativa de mudança do habitus do brasileiro. O repúdio ao trabalho aparecia como uma regra no campo do samba, pois havia um conjunto de pessoas que compartilhavam de tal repúdio como disposição durável para agir; assim, construíam-se sambas que maldiziam o trabalho, pois isto permitia uma legitimação no campo do samba. Da mesma forma, no campo social, o repúdio ao trabalho também era uma regra, pois o trabalhador fervoroso era visto como o “otário” a ser explorado pelo patrão ou enganado pelo malandro. No campo econômico, formado basicamente por dois grupos em conflito, patrões e trabalhadores, o repúdio ao trabalho se colocava como uma regra para o trabalhador, o que atravancava a produção e os interesses dos patrões. No campo político, o repúdio ao trabalho era também uma regra que legitimava aqueles políticos que se posicionavam contra o trabalhismo.

Neste contexto, o que existia eram regras conflitantes em diferentes campos convivendo simultaneamente, situação na qual havia grupos opositores que se legitimavam a partir de uma ou outra regra, lutando entre si para impor a sua regra no campo em que agiam.

278 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

Assim sendo, por exemplo, o repúdio ao trabalho e o elogio ao trabalho eram duas regras distintas e conflitantes que conviveram no mesmo período no campo do samba.

O que os sambistas desejavam era a legitimação, o acúmulo de capital no campo em que agiam, não apenas para serem respeitados no interior de seu campo, como também para poder converter o capital adquirido no campo do samba em outros tipos de capitais, como social ou econômico.

Como o repúdio ao trabalho e o elogio ao mesmo eram regras distintas e conflitantes no campo do samba, o artista poderia compor a partir de uma ou outra proposta a depender da possibilidade de maximizar o acúmulo de capital neste campo. Isto se dava mesmo se o sambista tivesse que ir de encontro às disposições de seu habitus, pois, quando se trata da lógica do campo, o agente busca a melhor forma de se legitimar, ainda que precise se direcionar contra o que está acostumado a fazer. Inclusive, não raro, um sambista poderia mudar sua estratégia e compor a partir da regra que combatia anteriormente, se esta se mostrasse a melhor possibilidade de maximização de capital naquele momento.

A partir do conceito de campo, os agentes aparecem não como aqueles que estão totalmente “a favor” ou “contra” algo, “dominados” ou “resistentes”, mas como aqueles que nutrem interesses e estão constantemente buscando a melhor forma de alcançar seus objetivos.

As dinâmicas entre o trabalhismo e a malandragem no Rio de Janeiro do início do século XX, esta configuração socio-histórica especial, apontam para um processo no qual houve uma convergência de interesses que beneficiaram mutuamente tanto o governo Vargas quanto alguns sambistas sem que um tivesse sido dominado ou repudiado absolutamente pelo outro. Poder-se-ia falar até mesmo, como faz Rachel Soihet²⁷⁹, em uma espécie de acordo tácito entre a ditadura Vargas e certos artistas numa reciprocidade de vantagens.

Por um lado, o Estado Novo queria se utilizar de qualquer recurso ao seu alcance para se consolidar como governo forte e operar as mudanças socioeconômicas que modernizariam o país. Por outro lado, os sambistas queriam se legitimar socialmente e tentaram utilizar o que tinham ao seu dispor.

Era importante para a Revolução de 30 centralizar o poder nas mãos do Presidente da República. Isto exigia a reversão da excessiva federalização que havia ocorrido no país a partir do governo do presidente Campos Sales (1898-1902). Acredito, inclusive, ser possível

279 SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**. 2ª ed. Uberlândia: Edufu, 2008.

falar que Vargas precisou praticamente operar um processo de “reunificação” nacional, pois o Brasil era um país com território de proporções continentais e muito diversificado. Era difícil para as diferentes unidades da federação realmente se reconhecerem como partes de um todo. Para que a unificação proposta pela Revolução de 30 fosse bem sucedida, era fundamental que se construísse uma noção de brasilidade, um consenso acerca do ser brasileiro, que conseguisse abarcar e unir a todos. Era preciso elaborar uma identidade nacional e o samba foi peça chave neste jogo.

O governo Vargas, de forma semelhante ao que os fascistas fizeram na Itália e os nazistas, na Alemanha, utilizou-se da tecnologia para reelaborar e fortalecer a unidade nacional. O rádio teve papel central em tal empreitada. Como mostra Giddens²⁸⁰, a tecnologia podia reduzir as distâncias e “desencaixar” as pessoas de onde estivessem para “reencaixá-las” em outro lugar. Sob os interesses ditatoriais no Brasil dos anos 1930/1940, o rádio foi usado para “desencaixar” as pessoas dos mais distantes lugares do país para “reencaixá-las” num lugar comum com o fim de promover uma união. Todos os dias, a voz do presidente chegava aos ouvidos dos brasileiros, falando diretamente com os mesmos, criando um vínculo pessoal e levando informações dos feitos do governo federal. Tentava-se fazer com que, enquanto o presidente falasse, as pessoas fossem retiradas de onde estivessem para serem levadas para um sonhado Brasil uno e progressista, do qual os cidadãos teriam que se orgulhar.

A tecnologia a serviço do Estado ditatorial – dito de outra forma, o rádio a serviço do governo Vargas – levava também aos brasileiros de todos os cantos um projeto de brasilidade que estava presente na programação artística e potencializava o rádio como elemento unificador do país.

O samba acabou por se tornar um eixo central do projeto de brasilidade do Estado Novo. Entretanto, tal arte apenas pôde assumir este papel importante no jogo político nacional após muitos embates no interior do campo do samba. Como produto de tais embates, o interesse de alguns artistas despertou no sentido de tornar seus trabalhos atrativos ao Estado em função das possibilidades de acúmulo de capitais que tal guinada estratégica viria a possibilitar.

Como aponta Carlos Sandroni²⁸¹, pelo menos até por volta da primeira década do século XX, o samba era uma música estigmatizada, vista como bárbara, indecente e baixa.

280 GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**, op. cit.

281 SANDRONI, Carlos. O feitiço decente. **OPUS**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p.21-28, jun. 1990.

Não foi fácil o percurso pelo qual se elevou a quase símbolo oficial do Brasil, passando a ser considerado como uma expressão genuína da cultura brasileira.

Paranhos²⁸² utiliza a metáfora da corrida de obstáculos para mostrar como foi difícil para o samba o caminho longo e acidentado percorrido por este campo até ser reconhecido pelo Estado como símbolo nacional, como um denominador comum da identidade cultural brasileira no segmento da música. Este autor elenca quatro fatores que favoreceram o êxito do samba:

a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais; b) ancorada nos dispositivos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em larga escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda; c) o autoproclamado rádio educativo cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o status de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e/ou mulatos, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco²⁸³.

A aparente linearidade deste processo se desfaz ao constatar que nem tudo no samba podia ser aproveitado pelo Estado Novo. O que as instâncias governamentais conseguiram foi selecionar e influenciar, em certa medida, repertórios específicos, que concorriam com outros no campo do samba, e lhes dar o devido suporte e divulgação a nível nacional. Entretanto, mesmo com todo o esforço estatal, não se conseguiu controlar totalmente a produção do samba neste período. Assim, através dos meios de comunicação de massa e do apoio governamental, o próprio campo do samba se expandiu de tal forma a deixar de ter seus contornos limitados ao Rio de Janeiro para passar a ser um campo de proporções nacionais.

Talvez o maior empecilho para os interesses estatais com relação ao samba foi decidir o que deveria ser feito com relação ao problema do malandro.

Para o projeto de criar uma identidade nacional, ou seja, um conjunto de referências que definiriam o que seria ser brasileiro, o malandro era personagem importante, pois era tecido a partir de referências identitárias que de alguma forma eram facilmente reconhecidas

282 PARANHOS, Adalberto . A invenção do Brasil como terra do samba, op. cit.

283 Idem. ibidem, p.82.

pelos brasileiros. O habitus do malandro era o próprio habitus do brasileiro com algumas disposições extremadas, o que permitia que o malandro fosse, em certa medida, percebido facilmente pelo brasileiro como um representante seu.

O problema é que o malandro tinha como marca mais chamativa exatamente o que se apresentava como mais nocivo aos interesses industrialistas do governo Vargas.

Por um lado, o malandro ajudava no processo de invenção e disseminação de uma identidade nacional; por outro, ao se tomar o malandro como ícone da brasilidade, poder-se-ia incorrer no risco de incentivar comportamentos nocivos ao projeto industrialista do Estado Novo. A solução, ao que parece, só se viabilizou a partir da descoberta de um meio termo aceitável entre essas duas variáveis que permitisse que o malandro se tornasse ao mesmo tempo emblema do Brasil e dos projetos socioeconômicos do governo Vargas.

Érnica²⁸⁴ aponta que, nas primeiras décadas do século XX, houve uma mudança na valoração do malandro, passando de negativa a positiva. Entretanto, até que tal mudança se operacionalizasse, o malandro teria ficado neste período numa espécie de “movimento pendular”, ora como símbolo do atraso nacional, ora como síntese peculiar do Brasil, ora como representante do “jogo de cintura” do brasileiro. Isto se dava justamente como expressão da diversidade de entendimentos do que seria o malandro, cada um destes entendimentos correspondendo a interesses específicos de grupos situados num ambiente de conflito.

Entre as diferentes definições concorrentes que se encontravam em contenda na sociedade brasileira da época, a opção adotada pelo governo federal foi esforçar-se para transformar “o herói-malandro no herói-malandro-que-virou-trabalhador”²⁸⁵.

De acordo com Monique Augras²⁸⁶, o samba teria deixado aos poucos de ser uma marca do malandro, aquele que não se adequava ao mundo do trabalho, para passar a ser um emblema do trabalhador.

Segundo Gomes²⁸⁷, as mesmas características que as elites do século XIX haviam percebido como marcas do atraso social entre negros e pobres foram reequacionadas como candura, inocência e ingenuidade popular nos anos 1920. É através deste processo que o malandro foi valorizado e transformado em um ícone nacional simpático e nem um pouco

284 ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba**, op. cit.

285 MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade**, op. cit, p. 101.

286 AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba Enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

287 GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular**.

“Nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920. 1998. 198f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ameaçador.

Acredito que, por fim, tentou-se domar, conter a figura do malandro, na medida do possível, uma vez que não seria viável eliminá-la completamente da sociedade brasileira. Este foi um desenvolvimento histórico gradativo operado simultaneamente e de forma convergente tanto pelo Estado quanto por alguns setores entre artistas do samba.

Determinados agentes no campo do samba percebiam que o elogio ao malandro trazia problemas para o próprio samba e para seus representantes. O malandro era visto como um indivíduo ameaçador, um contraventor problemático, um criminoso. No campo do samba, alguns sambistas começaram a tentar se desvencilhar dessa imagem para maximizar o acúmulo de capital social e econômico.

Não poderia ser o sambista um músico profissional, bem remunerado e respeitado, se o mesmo continuasse associado à imagem negativa do malandro. Mesmo que alguns setores no samba ainda sustentassem o discurso acerca do malandro como uma forma de legitimação interna, havia o desejo de uma parcela significativa no campo de samba de alterar a percepção que a sociedade mantinha sobre tal arte. Se o samba se tornasse hegemonicamente sinônimo de um razoável nível de capital social, a ideia de sambista que figuraria para a sociedade seria a de um indivíduo não ameaçador, mesmo que alguns poucos artistas continuassem a cantar sobre o malandro.

O sambista Alcebíades Barcelos, o Bide, um dos remanescentes do bloco *Deixa Falar*, formado em 1928 e que se tornou famoso por ligar seu nome à nomenclatura “escola de samba”, aponta que seu bloco se chamava *Deixa Falar* “como debique [por despique] às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundos. Malandro nós éramos, no bom sentido, vagabundos, não!”²⁸⁸ Ou seja, havia a disputa para definir o que era o malandro e a imagem de vagabundo, sinônimo de problema social, havia se tornado um fardo para setores dentro do campo do samba, para os próprios sambistas.

Paralelamente, o Estado percebia que não adiantava tentar eliminar o malandro. Por outro lado, as instâncias governamentais entenderam que era possível domar o malandro amenizando e contendo as disposições duráveis no seu habitus que fossem nocivas aos projetos industrialistas. Assim, tornava-se viável construir uma personagem que representasse um Brasil que era trabalhador e que sabia ter “jogo de cintura” para resolver os problemas da vida. O malandro podia ser apresentado como alguém de bem, não como um bandido, que era muito mais engraçado do que perigoso.

288 TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 293.

A personagem Zé Carioca, criada em 1940 por Walt Disney para representar o Brasil, encarna a figura do malandro que serviu tanto a setores do campo do samba, que buscavam se legitimar socialmente, quanto ao Estado, que tentava unificar o Brasil através do samba e deste malandro contido. Essa convergência faz de Zé Carioca personagem que conseguia se apresentar como brasileiro, com “ginga”, “samba no pé”, cores, exotismo e ao mesmo tempo enrolado, engraçado, divertido; mas em nenhum momento ameaçadora.

As disposições para agir que estavam presentes de forma extremada no habitus do malandro e que também apareciam, em certa medida, no habitus do brasileiro não precisavam e nem podiam ser negadas para que os objetivos governamentais fossem alcançados. Em vez de se eliminar o malandro, o governo pôde se aproveitar da facilidade com que o povo se reconhecia nele. O Estado Novo entendeu que não tinha como operar mudanças drásticas, rápidas e absolutas no habitus de um povo.

Não seria possível eliminar essas disposições duráveis que tanto incomodavam às instâncias governamentais pelo fato de que estas eram disposições construídas num longo período de tempo. Se se tomar a história do próprio povo brasileiro, o habitus que tanto incomodava às instâncias governamentais foi construído ao longo de séculos. Seria impossível para qualquer um tentar alterar nuclearidades identitárias de um povo é do dia para a noite. Entretanto, era viável amenizar algumas dessas disposições para agir sem negar todo o conjunto.

Com a nacionalização do campo do samba, este subcampo ganhou destaque entre os outros subcampos do campo da arte no Brasil. Neste contexto, o samba e o malandro passaram a ser talvez os mais importantes elementos no arranjo identitário que se tornou a referência de Brasil para o próprio povo brasileiro e para os outros.

O campo do samba deixou de ser algo local, situado no Rio de Janeiro, para passar a abranger praticamente todo o território do país, como aponta Noel Rosa em *Feitio de Oração*²⁸⁹: “O samba na realidade não vem do morro/ Nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce do coração”.

Observo então um processo de desterritorialização do samba no qual o mesmo deixava de ser um produto voltado para um mercado local – o Rio de Janeiro – para ser algo nacional, apesar de continuar a se irradiar preponderantemente a partir desta cidade e mantê-la como sua principal referência geográfica. Isto se dá, principalmente, como aponta

289 Noel Rosa. *Feitio de Oração*, 1933. Ver anexo A15.

Paranhos²⁹⁰, pelo fato de as três gravadoras que existiam no Brasil na época se situarem aí.

No momento em que o campo do samba se expande em nível nacional, diversas músicas confirmavam, construía e reforçavam a noção de que samba e Brasil eram dois itens que não deveriam andar separados. Por exemplo, *Samba da minha terra*²⁹¹, de Dorival Caymmi, gravada em 1940, “celebrava, sem qualquer cerimônia, o casamento tão decantado entre samba e brasilidade. Seus versos-chave proclamavam, aos quatro cantos, o novo símbolo musical nacional”²⁹².

O samba da minha terra deixa a gente mole
Quando se canta todo mundo bole
Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça ou doente do pé
Eu nasci com o samba
No samba me criei
E do danado do samba
Eu nunca me separei

Samba da minha terra, Dorival Caymmi, 1940.

Entendo que a consagração do samba como música brasileira, ainda que seja resultado de um complexo processo histórico multideterminado, necessita ser vista, principalmente, como grande uma vitória dos sambistas. Como mostra Braga²⁹³, a música dos negros foi vista por muito tempo como algo inferior, problemático, que precisava ser combatido se se quisesse transformar o Brasil em um país respeitável. A história dos sambistas foi, acima de tudo, a história dos excluídos que tentaram de todas as formas melhorar a sua condição social. O “samba é exemplo da extraordinária mobilidade social e comportamento tático em território rastreado pelo olho e disciplina das elites dominantes”²⁹⁴.

A história da formação e da nacionalização do campo do samba não foi um processo calmo nem passivo, algo como uma assunção progressiva de posições, e sim o embate contínuo entre muitos agentes. Pobres, ricos, negros, brancos, intelectuais, iletrados, governo, povo, o Rio de Janeiro e o Brasil, todos foram elementos de um campo de batalha no qual contenderam os mais diferentes indivíduos, cada um buscando a melhor forma de se

290 PARANHOS, Adalberto. Música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, p. 22-31, jul./dez. 2004.

291 Dorival Caymmi, *Samba da minha terra*, 1940. Ver anexo A16.

292 PARANHOS, Adalberto, op. cit., p. 24.

293 BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro*, op. cit.

294 Idem, ibidem, p.21-22.

legitimar, e foi através dessa batalha que o samba se tornou um mercado responsável pela produção de um produto artístico de consumo nacional, produto este que reunia referências identitárias que se tornaram elementos balizadores da própria brasilidade.

5 A trajetória de Noel Rosa no campo do samba

5.1 Dados biográficos

Neste capítulo, procuro desenvolver uma interpretação da trajetória²⁹⁵ de Noel Rosa no campo do samba na década de 1930 utilizando como *corpus* prioritário a obra fonográfica deste artista.

Para tal empreitada, tomo como importantes fontes biográficas sobre o Poeta da Vila os trabalhos de Almirante²⁹⁶, Máximo e Didier²⁹⁷, Caldeira²⁹⁸, Monteiro²⁹⁹ e Bicca Júnior³⁰⁰, dentre outros. Faço uso dessas contribuições levando em conta as considerações de Chartier no sentido de que toda história “é sempre uma narrativa organizada a partir de figuras e fórmulas que mobilizam também as narrativas imaginárias [...] a história não proporciona um conhecimento do real mais verdadeiro (ou menos) do que o faz um romance”³⁰¹.

Antes de desenvolver um debate sobre a trajetória de Noel Rosa no campo do samba, entendo como pertinente colocar alguns dados biográficos que auxiliarão contextualizar o artista e sua trajetória.

Noel de Medeiros Rosa, filho de Manoel de Medeiros Rosa e Marta de Azevedo, nasceu em 11 de dezembro de 1910 em Vila Isabel, bairro carioca predominantemente de classe média fundado em 1872, com organização arquitetônica inspirada em modelos parisienses.

Em função de complicações no parto, o médico Heleno da Costa Brandão decidiu fazer uso do fórceps. Durante a operação, um dos lados se fixou um pouco mais abaixo do que deveria e causou uma lesão. A fratura, que só foi percebida anos mais tarde, impossibilitou o devido crescimento do queixo, ocasionando uma ligeira paralisia na face direita.

295 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

296 ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1963.

297 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UNB, 1990.

298 CALDEIRA, Jorge. **Noel Rosa - De costas para o mar**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

299 MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. **Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural**. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ: Rio de Janeiro, 2000.

300 BICCA JÚNIOR, Ramiro Lopes. **São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa**. 2009. 215f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre.

301 CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**, op. cit., p.97.

Em 1923, Noel passou a estudar no colégio São Bento, estabelecimento tradicional de classe média. Entre 1929 e 1930, transferiu-se para o colégio Pedro II. Em seguida, começou a cursar a Faculdade de Medicina, seguindo o mesmo caminho que alguns familiares de seu lado materno. Entretanto, abandonou o curso superior em 1932 para se dedicar à carreira artística.

Interessou-se por música desde a juventude, tendo aprendido bandolim com a mãe por volta dos 13 anos, dedicando-se depois ao violão, cuja arte aprendeu com o pai. Por volta dos 18 anos, já era requisitado para se apresentar em serenatas e festas, sendo reconhecido como violonista competente.

Em 1929, entra para o grupo musical Bando dos Tangarás, originalmente chamado Flor do Tempo, que reunia entre seus membros estudantes do Colégio Batista e moradores de Vila Isabel. O grupo Flor do Tempo foi reformulado em função de uma proposta para gravar um disco. A nova formação conservava João de Barro, Almirante, Alvinho e Henrique de Brito, adicionando Noel Rosa como quarto violonista. Pode-se dizer que este foi o marco inicial de sua carreira profissional como músico.

No primeiro momento, o Bando dos Tangarás dizia-se apenas um grupo de amadores, pois a carreira de músico era muito mal vista pela sociedade. Assim, seu objetivo era apresentar-se em festas e reuniões de casas de família sem remuneração, aceitando apenas participação dos lucros obtidos junto às gravadoras com a venda de seus discos. Estavam voltados inicialmente para a música sertaneja – que hoje poderia ser melhor definida como caipira ou nordestina – embora posteriormente passassem a se dedicar a outras formas musicais como o samba.

Frequentador do bar Ponto de Cem Réis, em Vila Isabel, Noel Rosa entrou em contato com os sambistas dos morros do Rio de Janeiro, o que fez com que desenvolvesse uma rotina de boemia junto com a atividade de músico.

O samba *Com que Roupa?*³⁰², de 1930, tornou-se seu primeiro sucesso, abrindo caminho para a consolidação de sua carreira profissional como músico, em especial, como sambista.

Atuou como músico em diversas rádios, como a Rádio Educadora, Mayrink Veiga e Rádio Philips. O êxito de suas composições fez com que excursionasse com seus companheiros por diversas cidades do país, como Porto Alegre, Florianópolis e Curitiba.

302 Noel Rosa. **Com que Roupa**, 1930. Ver anexo A4.

Foi parceiro de diversos músicos de renome na época, como Francisco Alves e Mário Reis, além de ter composto com sambistas como Ismael Silva, Cartola e Vadico.

Em 1934, casou-se com Lindaura. Havia se envolvido com a garota e enfrentou problemas com sua família, que prestou queixa do envolvimento na polícia e chegou até a expulsá-la de casa. Pressionado, o músico decidiu casar-se para resolver os problemas. Entretanto, mesmo casado, Noel Rosa nunca alterou sua vida boêmia, sendo que a sua grande paixão foi Juraci Correia de Araújo – Ceci, dançarina de um cabaré da Lapa.

A vida de excessos, noites perdidas e falta de cuidado com alimentação debilitou a saúde do músico, que acabou contraindo tuberculose. Os casos de cura desta doença na época envolviam um tratamento rigoroso, com muito descanso, ingestão de proteínas e a mudança para uma região de clima frio e ar seco.

Em 1935, com os dois pulmões lesionados, Noel Rosa se muda para Belo Horizonte, onde se apresentou na Rádio Mineira. Voltou para o Rio de Janeiro no mesmo ano em função da morte de seu pai. Nunca interrompeu a vida boêmia, mesmo doente, o que agravou rapidamente o seu quadro de saúde. Em abril de 1937, mudou para a cidade de Barra do Piraí, no Rio de Janeiro, em mais uma tentativa de controlar a doença, mas retornou pouco tempo depois em estado grave.

Apesar do sucesso, Noel Rosa amargou problemas financeiros, principalmente no final da vida, quando estava debilitado e impossibilitado de se apresentar, o que o levou a depender da ajuda dos amigos.

Faleceu em 4 de maio de 1937 em Vila Isabel, aos 26 anos, deixando uma obra musical que reúne por volta de 230 composições, sambas em sua maioria.

5.2 As estratégias de legitimação

5.2.1 Festa no céu

Em 1929, Noel Rosa grava, junto com o Bando dos Tangarás, duas composições voltadas ao repertório que a bibliografia chama sertanejo. A primeira delas se chama *Festa no céu*³⁰³. A trama desta composição gira em torno de uma festa que ocorreria no céu em função do casamento entre o leão e a leoa. As personagens da peça são animais da fauna e uma figura do panteão religioso cristão: São Pedro. Aparecem também no evento o mosquito, o percevejo, a barata, o pinguim, o peixe, o tamanduá, o siri, o passarinho, o gato, o jacaré, a cobra, o porco, o tigre, o cabrito, o burro, o macaco e a macaca, além da mulher do urso. A letra é marcada pelo antropomorfismo; os animais são apresentados com características humanas. A peça possui um tom cômico: o mosquito aparece de charuto, o percevejo de bengala, a barata de touca, o peixe de bicicleta com o tamanduá no colo, o passarinho de colarinho, o gato de luva, o jacaré de guarda-chuva, a cobra de suspensório, o porco de terno branco, o tigre de tamanco, o burro de luneta, a macaca maquiada com *rouge*, a vaca de porta-seio – peça do vestuário feminino usado para sustentar e dar visualmente mais volume aos seios –, e a mulher do urso de cabelo curto. Além disso, no final da música, a personagem de São Pedro revela que o casamento era uma brincadeira de 1º de Abril.

Além de abordar a fauna e da construção antropomórfica das personagens, outro fator que marca tal composição como pertencente ao repertório caipira é a corruptela de diversas palavras; por exemplo, as terminações em “ar” eram alteradas para “á”, e uma palavra como “mulher” é falada como “muié”. Apesar de ser um grupo formado por indivíduos provenientes predominantemente da classe média e que tinham o domínio da língua portuguesa oficial, o Bando dos Tangarás precisava obedecer as regras do mercado em que pretendiam se inserir.

Se a música caipira, emblemática do meio rural e construída por músicos do povo que estavam em sua maioria excluídos da educação formal em virtude de sua origem, apresentava uma forma de falar que ia contra as regras oficiais do português considerado culto, isto não se configurava como um problema para este mercado, uma vez que a forma “errada” do ponto de vista da regra oficial era, na verdade, a forma correta pelas regras deste campo. O

303 Noel Rosa. **Festa no céu**, 1929. Ver anexo A17.

músico de classe média ou alta que se pretendia caipira não poderia ignorar esta regra que impunha uma forma de falar diversa daquela determinada pela língua oficial, mesmo que a reconhecesse como errada do ponto de vista da norma culta. Se desconsiderasse as regras deste campo, estaria arriscando a reduzir suas possibilidades de acúmulo de capitais, o que poderia fazer com que fosse visto como um músico que se pretendia caipira mas que não entendia o que era música caipira ou, ainda, como alguém que tentava reconfigurar os contornos do campo da música caipira, o que levaria sua ação a um caminho de conflito e violência simbólica pela tentativa de imposição de novas regras neste campo.

No caso da peça em questão, o que percebo é que o Bando dos Tangarás estava preocupado em seguir as regras do campo daquilo configurado como caipira, em vez de colocá-las em questão.

O leão ia casá
Com sua noiva leoa,
E São Pedro, pra agradá,
Preparou uma festa boa.

Mandou logo um telegrama
Convidando os bicho macho
Que levasse todas dama
Que existisse cá por baixo.
[...]

Festa no céu, Noel Rosa, 1929.

5.2.2 Minha viola

A outra composição de autoria de Noel Rosa voltada para o campo caipira lançada pelo Bando dos Tangarás, em 1929, é *Minha viola*³⁰⁴.

Esta peça ainda mantém diversos elementos sonoros e temáticos voltados para a música caipira, como a corruptela das palavras – por exemplo, as terminações em “ar” ainda são substituídas por “á” e a palavra “malvada” é grafada como “marvada” –, a abordagem à ambientação rural – com referência a galinheiro – e à fauna – com referência a galo –, além

304 Noel Rosa. *Minha viola*, 1929. Ver anexo A18.

do tom cômico da composição. Entretanto, considero que esta peça também possa ser situada de forma tangencial ao samba.

Ritmicamente, *Minha viola* é categorizada por Jubran³⁰⁵ como uma embolada e seria difícil afirmar que estava inserida na dinâmica do samba relacionada aos circuitos da indústria cultural. Entretanto, considero que esta composição poderia fazer parte, em determinadas ocasiões, do samba folclórico.

Inicialmente, além dos elementos rurais, aparecem também elementos urbanos na composição, como a cidade e o jogo, o que faz de tal peça uma construção que se coloca tanto no âmbito rural, de que é emblemático a música caipira, quanto urbano, de que é emblemático o samba.

Tomando o samba improvisado (ou folclórico) como um evento festivo no qual as músicas são construídas de forma coletiva e improvisada, não há restrições rítmicas que impeçam qualquer música de ser inserida nas suas dinâmicas. *Minha viola*, apesar de ser uma embolada voltada para o repertório caipira, poderia fazer parte de uma festa do samba folclórico naquele momento.

As estrofes da composição não possuem continuidade temática entre uma e outra, o que a aproxima das peças construídas de improviso no samba folclórico.

Em *Minha viola*, Noel Rosa faz referência explícita ao “samba improvisado”, que interpreto como samba folclórico, não linear. Apesar de ser algo local, limitado ao evento festivo, Noel chama a atenção para o fato de que o samba folclórico poderia se tornar uma arena de legitimação circunscrita aos limites do grupo que o compunha. Os versos “eu não respeito cantadô que é respeitado / que no samba improvisado / me quiser desafiá” coloca o compositor como alguém inserido nas dinâmicas desta arena, que percebe este evento como um lugar de disputa pela consagração. Mais ainda, Noel Rosa expõe sua condição de iniciante em tal arena, já que faz oposição ao “cantadô respeitado”, ou seja, àquele que já estaria legitimado. Neste embate, enquanto alguém que carece de legitimação, Noel escolhe a estratégia de não reconhecer a legitimidade instituída, de colocar em questão a consagração daquele com quem pretende disputar; como um jovem lutador que urge por batalhas contra os grandes mestres, Noel Rosa chama para a luta o “cantadô respeitado” para que este prove seu valor efetivamente numa batalha com o jovem desafiante.

305 JUBRAN, Omar. **Noel pela primeira vez**, op. cit., p. 9.

Minha viola
Tá chorando com razão
Por causa duma marvada
Que roubou meu coração

Eu não respeito
Cantadô que é respeitado
Que no samba improvisado
Me quisé desafiá

Inda outro dia
Fui cantá no galinheiro
O galo andou o mês
Inteiro sem vontade de cantá

Nesta cidade todo mundo se acautela
Com a tal de febre amarela
Que não cansa de matá
[...]
Eu já jurei
Não jogá com seu Saldanha
Que diz sempre que me ganha
No tal jogo do bilhá
[...]

Minha viola, Noel Rosa, 1929.

A percepção de sua condição de iniciante pouco legitimado no samba e a desconstrução da legitimação consagrada de seus oponentes parece ser uma constante nas composições de Noel no início de sua carreira como sambista. O jovem artista tentava mostrar que a posição no campo não podia estar garantida pela trajetória do agente em tal mercado e que o artista consagrado deveria ser sempre posto à prova para validar sua posição.

5.2.3 Com que roupa

Em *Com que roupa*³⁰⁶, gravada em 1929 e lançada com sucesso em 1930, o tema abordado seriam as dificuldades pelas quais a sociedade brasileira passava em função da crise de 1929. Esta peça é apresentada pelo autor como samba urbano e não mais contém “corruptelas caipiras” na sua letra.

A expressão “com que roupa” é recuperada por parte da literatura acadêmica como um modo de dizer “com que dinheiro” no início do século XX no Rio de Janeiro. Entretanto, proponho desenvolver uma interpretação alternativa para a peça de Noel à luz do referencial teórico-metodológico aqui utilizado.

Nesta composição, Noel apresenta como personagem principal o malandro que quer se regenerar para sobreviver, pois os novos tempos de crise financeira mundial não mais permitiriam que alguém pudesse continuar fugindo do trabalho e aproveitando-se dos outros como atividade de subsistência, como mostram os versos iniciais: “Agora vou mudar minha conduta/ Eu vou pra luta/ Pois eu quero me aprumar/ Vou tratar você com a força bruta/ Pra poder me reabilitar”³⁰⁷ e, alguns versos depois, acrescenta, “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/ não consigo ter nem pra gastar”³⁰⁸.

Noel apresenta um malandro que percebe as novas dificuldades econômico-sociais e tenta se regenerar, virar trabalhador. Entretanto, tal circunstância não era algo que dizia respeito a Noel Rosa especificamente, pois, ainda que o compositor gostasse da vida boêmia e frequentasse o morro carioca, não deixava de ser um estudante branco de medicina oriundo da classe média.

O fato de Noel colocar como personagem central de sua peça o malandro faz sentido quando percebido como elemento de uma estratégia de legitimação no campo do samba, pois a reabilitação do malandro era um dos temas centrais neste campo e passava a ser cada vez mais colocada pela sociedade como um problema a ser resolvido, principalmente a partir do golpe pelo qual Getúlio Vargas se alçou ao poder em 1930.

Na peça em questão, o que importava para o seu devido êxito no mercado no qual estava inserida era que o músico falasse como um sambista legítimo. Embora Noel não fosse um malandro que precisava se regenerar, o mesmo soube perceber que elementos constituíam

306 Noel Rosa. **Com que roupa**, 1930. Ver anexo A4.

307 Idem.

308 Idem.

regras no campo do samba e entender que era necessário segui-las para almejar o seu capital.

Ao se colocar como o sambista legítimo, Noel Rosa conseguiu o êxito desejado e teve sua composição bem recebida pelo público, o que abriu as portas para a sua profissionalização como músico. Entretanto, o compositor não nega a sua condição de iniciante no campo do samba em *Com que roupa*.

A letra desta peça pressupõe um interlocutor. A narrativa mostra uma situação na qual uma segunda pessoa chama a personagem principal para o samba, que neste contexto seria quase uma estrangeira – alguém “de fora” – que tinha sido convidada por pessoas que são “de dentro” para o samba. Por sua vez, tal personagem pergunta ao seu interlocutor que roupa deveria vestir. Apesar de a letra ser de Noel Rosa, a voz que enuncia a solução da pergunta do compositor não é a sua; a resposta vem do maestro Eduardo Souto, que na versão original gravada em 1930, diz de improviso³⁰⁹: “vai de roupa velha e tutu, seu trouxa”.

Nesta composição, entendo que Noel está perguntando com que roupa deveria ir ao samba a alguém que sabe a resposta, ou seja, alguém que, diferentemente dele, conhece as regras do campo do samba. Trata-se de um interlocutor que entende os princípios de legitimação no campo do samba muito mais do que o próprio Noel, que estaria naquele momento ingressando nessa arena.

Ao colocar um interlocutor que responde à sua pergunta chamando-o de trouxa em sua própria composição, Noel reconhece sua condição de fraqueza, de falta de legitimação para atuar no campo em questão. Perguntar explicitamente as regras do campo em que se está agindo é expor publicamente a sua incompetência para atuar no mesmo. A fraqueza, neste caso, nada tem a ver com uma qualidade física; antes disso, trata-se de algo situado no plano simbólico; é um atestado de baixo capital no campo em que se está inserido.

O caráter cômico da resposta é um mecanismo para aliviar esse mal-estar, esse “atestado de baixo capital”. É o próprio Noel que expõe a sua condição de alguém novo no campo do samba; ao mesmo tempo, é também aquele que apresenta a resposta para suas próprias questões. Trata-se de uma forma elaborada de contornar suas desvantagens, conferindo um ar de certa comicidade à possível violência que seus concorrentes poderiam desferir contra o novato ao perceberem suas incertezas com relação ao mercado do samba.

Em *Com que roupa*, Noel procura apresentar um artifício para contornar a sua inegável desvantagem de iniciante no campo do samba. Assim, o próprio compositor se

309 JUBRAN, Omar. **Noel pela primeira vez**. Ministério da Cultura/FUNARTE, 2000, p.10.

coloca como iniciante, expondo suas incertezas. Por outro lado, demonstra habilidade e conhecimento, apresentando em sua composição as respostas para suas dúvidas, e ainda tornando cômico seu próprio perfil e situação, construindo uma defesa contra quem o quisesse deslegitimar. Ao transformar em algo cômico a deslegitimação contra si mesmo, ao não levar a sério ser chamado de “trouxa” por não saber com que roupa deveria ir ao samba, o autor acaba operando uma deslegitimação “preventiva”, ou seja, anulando preventivamente um possível efeito negativo para a sua iniciante atuação no campo do samba.

5.2.4 Malandro medroso

Em *Malandro medroso*³¹⁰, Noel Rosa constrói uma trama em que um malandro pobre e endividado, envolvido em jogatina, é perseguido pela polícia e se interessa por uma mulher cujo pai seria um “coronel”, homem de poder e posses. Num primeiro momento, a peça aparenta versar sobre o malandro do morro consagrado pelas regras do campo do samba. Entretanto, o sentimento deste malandro para com aquela que é objeto de seu apreço é menor do que o medo que sente com relação ao pai da moça.

No contexto da década de 1930, um malandro pobre e cheio de problemas seria a última coisa que um pai gostaria de ver envolvida com sua filha. O impedimento colocado pelo coronel chega ao ponto da ameaça de morte ao malandro. Este, na composição em questão, avalia a situação e prefere abrir mão da aventura amorosa para resguardar sua integridade física.

Nesta circunstância, no enredo da peça, Noel Rosa constrói um malandro que aparenta ser o “malandro legítimo”, mas que é alguém que avalia as possibilidades, pensa com antecedência, calcula racionalmente e toma sua decisão; algo que tem muito mais a ver com alguém voltado para os estudos, como o próprio autor da composição, do que com o indivíduo do morro de baixa escolaridade.

Este malandro medroso apresentado por Noel estava longe de ser o malandro consagrado no morro como o bamba, que seria aquele que desafiava, enganava, seduzia, deslizava pelas frestas da sociedade e conseguia o que quisesse.

Nesta composição, o autor apresenta um malandro que aparenta ser o malandro do

310 Noel Rosa. **Malandro medroso**, 1930. Ver anexo A19.

morro, porém muito mais próximo do que era o próprio Noel Rosa: alguém que se dizia malandro mas não gozava de certas características que o consagraram no samba.

Tal composição pode ser vista já como uma proposta de Noel Rosa no sentido de lutar pela imposição de um novo princípio de legitimação no campo do samba, uma proposição de mudança do malandro para algo que fosse mais próximo do perfil do compositor. É certo que tal disputa pela definição do que era o malandro fervilhava no campo do samba há tempos, sendo Noel Rosa apenas mais um envolvido nesta disputa entre tantos outros.

Eu devo, não quero negar,
 Mas te pagarei quando puder
 Se o jogo permitir, se a polícia consentir
 E se Deus quiser...
 Não pensa que eu fui ingrato,
 Nem que fiz triste papel,
 Hoje vi que o medo é o fato
 E eu não quero um pugilato
 Com seu velho coronel.
 [...]
 Eu saudosos eu me retiro,
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro.
 [...]

Malandro medroso, Noel Rosa, 1930.

5.2.5 Eu vou pra vila

Outra composição de 1930, publicada em 1931, é *Eu vou pra Vila*³¹¹. Nesta peça, a estratégia de legitimação escolhida pelo compositor foi o enfrentamento direto. Com o verso inicial “Não tenho medo de bamba”, Noel, por um lado, reconhece a sua posição deslegitimada no campo do samba, uma vez que o mesmo não seria um sambista legítimo, um bamba. Entretanto, por outro lado, Noel se coloca como alguém que deseja o capital deste campo e que não se intimida perante a batalha para consegui-lo.

311 Noel Rosa. *Eu vou pra Vila*, 1930. Ver anexo A20.

No verso seguinte, “Na roda de samba, eu sou bacharel”, o compositor tenta converter o capital social, o respeito social por ter percorrido a formação universitária, no capital específico do campo do samba, ou seja, em respeito e reconhecimento – enfim, legitimação – nesta arena específica. Anos mais tarde, Mário Reis cantaria o inverso do que propõe Noel na peça *Doutor em samba*, na qual dizia: “Sou doutor em samba / Também quero meu anel / Tenho este direito / Como qualquer bacharel”. Nesta composição, Mário Reis tenta converter o capital do campo do samba, o respeito nesta arena que conferia o título de bamba aos legitimados, em respeito social tal qual o tinha o bacharel.

Por um lado, em *Eu vou para a Vila*, Noel Rosa busca questionar os princípios de legitimação instituídos no campo do samba e tenta substituí-los por outros. O Poeta da Vila tentava legitimar o bacharel, o estudo formal. Entretanto, naquele momento, o campo do samba era formado hegemonicamente por pessoas pobres e excluídas do sistema de ensino oficial, o que colocava tal modo de aquisição de conhecimento como algo que baixava o capital do sambista, em vez de maximizá-lo. O bacharel, apesar de ser bem visto pela sociedade em geral, detendo elevado capital social, gozava de legitimidade reduzida no campo específico do samba. O movimento operado por Noel Rosa pode ser entendido como uma tentativa de impor princípios de legitimação do campo social no campo do samba, tentando trazer uma legitimação externa de outras arenas sociais para no interior do campo em que agia.

Por outro, Mário Reis tenta operar o inverso em *Doutor em samba*, questionando as regras do campo social que elegiam o ensino formal como caminho legitimador, o que deslegitimava outros tipos de aprendizado. Tratava-se, neste caso, de tentar impor as regras internas do campo do samba no campo social. Em *Doutor em samba*, Mário Reis tentava elevar o valor do capital do campo do samba na arena maior em que este campo estava inserido e, desta forma, colocar em equivalência o doutor e o bamba.

Entendo que, apesar de o campo do samba ser um campo relativamente autônomo, o mesmo estava contido, como todos os outros campos, no campo social que, nesta interpretação, tomo como equivalente à noção de espaço social³¹², considerando que a noção de espaço social deixa de explicitar o conflito entre os campos e a noção de capital simbólico³¹³, que seria formado por todos os capitais que o agente possui para lhe gerar respeitabilidade e acessibilidade a recursos, seria melhor compreendida pelo termo “capital

312 CHEVALLIER, Stéphane; CHAUVIRÉ, Christiane. **Diccionario Bourdieu**. Traducción de Estela Consigli. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

313 BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**, op. cit.

social”, uma vez que percebo que “social” é mais integrador do que “simbólico”. Algo pode ser bem legitimado num campo específico e deslegitimado quando avaliado de acordo com a configuração conjunta de todos os campos e da forma como estes se relacionam entre si. Essa alteração do específico para o geral, da legitimação local para a global, dar-se-ia em função de que o capital específico de um campo detém uma taxa de conversão geral que lhe confere legitimidade perante os outros campos. Haveria, então, um campo geral que seria o campo social, definido por Bourdieu como espaço social, cujo capital seria o capital social, que Bourdieu chama de capital simbólico. A diferença entre um e outro seria apenas de terminologia.

Neste contexto, importa salientar o conflito entre os campos. A taxa de conversão do capital específico de um determinado campo para o campo social pode ser positiva ou negativa. Como o próprio campo do samba ocupava uma posição que lhe conferia baixo capital social, o sambista poderia ser altamente legitimado internamente na arena do samba e, ao mesmo tempo, ter uma baixa taxa de conversão deste capital no campo social. Assim, mesmo sendo um bamba, o sambista ainda era visto frequentemente como um marginal perante a sociedade na década de 1930.

Por outro lado, o médico também precisa disputar internamente no campo da medicina para conseguir se legitimarem tal arena; entretanto, o capital do médico possui uma alta taxa de conversão em capital social, ou seja, com facilidade é reconhecido oficialmente pela sociedade como alguém respeitável. Assim como todos os campos, o da medicina também estava inserido no campo social/espaço social. Entretanto, o capital específico do campo da medicina possuía baixa taxa de conversão no campo do samba, o que fazia com que o médico pudesse ser respeitado entre os outros médicos e pela sociedade em geral e, ao mesmo tempo, fosse mal visto no campo do samba. Esta era a situação de Noel Rosa: alguém que tinha passado pela educação formal, branco, de classe média, que se propunha a ser um sambista e precisava competir numa arena na qual era visto como um estrangeiro entre malandros, pois os emblemas de legitimidade que Noel havia adquirido fora do campo do samba tinham taxa de conversão negativa nesta arena.

Com a estratégia de legitimação de enfrentamento que Noel Rosa assume em *Eu vou prá Vila*, o compositor coloca ainda os versos: “Andando pela batucada / Onde eu vi gente levada / foi lá em Vila Isabel”. Neste momento da peça, Noel não tenta impor um novo princípio de legitimação; em vez disso, faz uso de um princípio do campo do samba para tentar deslegitimar os bambas. Interpreto que, ao fazer utilizar o termo “gente levada”, Noel

está fazendo referência a um princípio de legitimação do campo do samba, qual seja, o que valoriza características do malandro: o gosto pelo desafio, a falta de respeito para com os consagrados, a irreverência, a capacidade de subverter as regras sociais, de transitar pelas frestas da sociedade e de conseguir o que quer. Ser uma pessoa “levada” seria algo a ser valorizado e uma característica daqueles que estão legitimados do campo do samba, os bambas. Nos versos em questão, em tom provocativo, o autor enuncia que, após avaliar a batucada, conjunto de eventos festivos e percussivos relacionados ao samba, é em Vila Isabel que haveria “gente levada”. Os sambistas de Vila Isabel seriam mais “levados” do que os próprios bambas, superando-os em suas próprias regras. Neste ponto, Noel utiliza uma regra estruturada do campo do samba para desqualificar os bambas e tentar se legitimar. Trata-se de uma estratégia de transferência de capital a partir de regras já consolidadas neste campo.

Nos versos seguintes – “Quando eu me formei no samba / Recebi uma medalha” –, o compositor mais uma vez tenta subverter o princípio de legitimação no campo do samba que valoriza o ensino cotidiano, não oficial, pelo ensino formal, que passa pela valoração de instituições oficiais tais como o Estado, utilizando o verbo “formar”, relacionado ao processo de aprendizado oficial, da escola, e faz referência à “medalha”, honraria concedida por instituições tais como o Exército e à Marinha.

Após afirmar que o sambista da Vila Isabel era mais levado que o sambista do morro, Noel, com os versos “A polícia em toda a Zona / Proibiu a batucada / Eu vou prá Vila / Onde a polícia é camarada”, aponta que a Vila Isabel é um lugar melhor para o samba, pois não sofreria os assédios da justiça. Ora, a polícia não teria motivo para perseguir a Vila Isabel pois tal bairro era habitado predominantemente por pessoas de classe média, brancas, estudadas, trabalhadoras etc., ao contrário dos moradores do morro, pessoas marginalizadas que potencialmente ofereceriam perigo à sociedade e por isso precisavam ser vigiadas e controladas a todo instante.

Não se trata de uma postura elitista de Noel Rosa cujo motivador seria um “preconceito de classe”. O autor tentaria construir socialmente a Vila Isabel e seus moradores como pessoas melhores que as do morro. Noel era fascinado pelo morro, pelo malandro e pelo samba. Era um frequentador da periferia, mantinha amizade com seus moradores, seus sambistas... e justamente em virtude disso tinha fama de andar em más companhias, pessoas mais escuras, pobres e contraventoras. Nesta composição específica, a motivação para construir um limite valorativo entre o morro e a Vila Isabel se dá a partir de uma estratégia de legitimação de Noel neste campo. Se tal limite valorativo, distinção, eleva a Vila Isabel e

tenta diminuir o morro, isto acontece em função da tentativa do Poeta da Vila de se legitimar num campo sem reunir aí os requisitos que lhe permitisse ocupar facilmente uma posição legitimada.

Noel Rosa era alguém em desvantagem em tal arena. Sua origem de classe média branca e letrada era algo que comprometia seu capital a partir das regras estruturadas no campo do samba. Para se legitimar, escolheu como estratégia, em determinados momentos, a luta pela imposição de novos princípios legitimadores que pudessem lhe beneficiar. O ato de construir a Vila Isabel como um lugar melhor que o morro faz sentido nesta peça se percebida pela tentativa deste compositor de construir a Vila Isabel como um lugar legitimado no samba e não como um lugar superior de forma generalizada. Por isso, apesar de todo o fascínio pelo morro, escreve os versos “Eu vou prá Vila / Pois quem é bom não se mistura”, tentando construir uma distinção entre quem é da Vila Isabel e quem é do morro carioca, valorizando a Vila no campo do samba, permitindo que ele próprio se colocasse como um sambista com origem legítima, como alguém que teria herdado disposições que lhe permitissem acumular de maneira eficiente capital neste campo, em vez de ser visto como um estrangeiro na arena em questão.

Não tenho medo de bamba
 Na roda de samba
 Eu sou bacharel (Sou bacharel)
 Andando pela batucada
 Onde eu vi gente levada
 Foi lá em Vila Isabel...
 [...]
 Eu vou pra Vila
 Pois quem é bom não se mistura
 Quando eu me formei no samba
 Recebi uma medalha
 Eu vou pra Vila
 A polícia em toda a zona
 Proibiu a batucada
 Eu vou pra Vila
 Onde a polícia é camarada.

Eu vou prá Vila, Noel Rosa, 1930.

5.2.6 Dona Emília

Para o carnaval de 1931, uma das peças que Noel compõe é *Dona Emília*³¹⁴, tematizando o bloco *Faz Vergonha*, no qual Noel desfilava naquele ano. Trata-se de uma marcha em que Noel tenta legitimar seu bloco na arena conflituosa do carnaval. Segundo o autor, o *Faz Vergonha* seria um bloco altamente competitivo, disposto a construir a sua legitimação nem que fosse através da violência física.

Os valores distintivos colocados por Noel estão relacionados à construção do bloco como um ambiente de pessoas de bem. O cordão de isolamento serviria para evitar a entrada dos maus elementos, pois só seriam admitidas pessoas “de família”, apesar de o bloco estar disposto a conseguir até o prêmio da violência se a concorrência fosse acirrada.

Neste contexto, Noel apresenta a situação de Dona Emília, personagem que deseja integrar esse grupo distinto, esta batucada especial, mas não possuiria as qualidades necessárias para tanto. Em primeiro lugar, porque não seria alguém “de família”, alguém respeitável, com suporte e regulação familiar que lhe conferisse capital social. Em segundo, porque seria “tagarela”, alguém que se ocupa da vida alheia de forma nociva, o que poderia caracterizá-la como “mau elemento”. Em terceiro, o fato de Dona Emília sambar na favela seria algo que a excluiria do bloco distinto apresentado por Noel. Assim, Dona Emília seria uma personagem tão deslegitimada que o compositor exige que saia do caminho do bloco utilizando a expressão “sai, diabo!”.

Em determinados momentos, Noel busca a legitimação através das regras estabelecidas no campo do samba. Por isso, o autor fala que seu bloco seria capaz de levar o prêmio da violência, que era um princípio de legitimação estruturado no samba construído pelos malandros contraventores do morro. Entretanto, estes seriam exatamente os “maus elementos” que não poderiam entrar em seu bloco. Assim, Noel afirma que seu bloco seria formado por pessoas mais violentas que os malandros do morro ao mesmo tempo em que traça um limite distintivo entre o morro e a cidade, diferenciando os “maus elementos” do morro dos “bons elementos” da cidade que conseguiam vencer os malandros em seus próprios termos. É por este motivo também que Noel tenta colocar que a batucada do seu bloco seria melhor que aquela do morro.

Ao mesmo tempo em que tenta seguir determinadas regras no samba, Noel também

314 Noel Rosa; Galuco Vianna. *Dona Emília*, 1930. Ver anexo A22.

tenta propor novas. O compositor percebe que determinados princípios legitimadores não são compatíveis com a sua posição e origem social. A origem legítima no samba tendia a ser exclusividade dos negros pobres moradores do morro. Nesse campo, ser um branco de classe média seria desvantajoso. Noel tenta reverter essa desvantagem lutando para impor a “boa origem” como algo positivo no samba.

Entendo que a estratégia de legitimação de Noel Rosa no campo do samba através da composição em questão pode ser delineada da seguinte forma: no que diz respeito às regras que não legitimavam exclusivamente características dos nascidos e criados no morro, Noel Rosa acreditava ser possível competir seguindo tais regras, numa tentativa de vencer pelos ditames do jogo estabelecidos por seus adversários. Entretanto, com relação a regras que exigiam critérios herdados, que seriam mais difíceis de serem desenvolvidos por aqueles que não tivessem nascido no morro e tampouco tivessem percorrido o longo processo de reprodução do habitus do malandro, Noel Rosa se colocava como alguém que tentava impor novos princípios legitimadores no campo do samba.

Sai da frente
 Dona Emília!
 Que o nosso bloco
 Só tem gente de família...
 (Sai, sai! Sai, diabo! Sai, logo!)
 O nosso bloco vai a todas as batalhas
 Só pra ganhar muitas medalhas
 E se houver muita concorrência
 Eu trago o prêmio da violência.
 O nosso bloco tem cordão de isolamento
 Só pra barrar mau elemento
 E dona Emília anda despeitada
 Por não entrar na batucada.
 A dona Emília foi pedir por compaixão
 Pra penetrar no meu cordão
 Mas eu não quero essa tagarela
 Porque ela samba lá na favela.

Dona Emília, Noel Rosa & Galuco Vianna, 1930.

5.2.7 Bom elemento

Em *Bom elemento*³¹⁵, parceria de Noel Rosa e Euclides Silveira [Quidinho], elaborada em 1930 e publicada em março de 1931, o compositor narra uma de suas incursões pelo campo do samba. De acordo com os versos iniciais, “Entre no samba / os malandros logo perguntaram / Se eu era bamba / No bater do tamborim”, Noel se coloca como alguém de fora que entra no samba e que é testado por aqueles que já fazem parte desta arena através de uma batucada improvisada.

Nos versos “Com violência / Enfrentei a batucada / A harmonia / Do meu simples instrumento / Fez toda a turma ficar admirada / Porque sou bom elemento”, Noel percebe a roda de samba como arena conflituosa e tenta se legitimar colocando-se como alguém que, apesar de ser de fora, detém o entendimento das regras e o preparo musical necessário para ser respeitado enquanto sambista.

Nesta composição, Noel se coloca quase como o oposto do malandro do morro: o bom elemento. Apesar de sua competência musical, o autor mostra como o “bom elemento” seria deslegitimado no campo do samba. Assim, reconhece as regras que dizem respeito à competência musical e se coloca como alguém à altura de tais critérios, mas, no que diz respeito às regras que colocam a origem social como critério de legitimação no samba, o compositor tenta inverter tais princípios colocando o “bom elemento” como alguém capaz de ser admirado e respeitado na roda de samba.

A peça *Bom elemento* pode ser entendida como uma composição de enfrentamento na qual o autor reconhece a sua condição de “estrangeiro” no samba e procura construir sua legitimação. No refrão desta peça, Noel busca impor a Vila Isabel como um lugar legítimo do samba, que não perderia para os outros bairros mais pobres e excluídos emblemáticos como lugares legítimos. O valor ao sambista, segundo o compositor, deveria ser dado àquele capaz de demonstrar a sua competência musical em vez de se julgar o artista pela sua origem, algo que o autor já havia abordado em *Minha viola*³¹⁶.

Para maximizar seu capital, Noel combina na mesma composição a estratégia de seguir as regras nas quais pudesse ser bem sucedido com a luta por novas regras buscando alterar aquelas que não conseguisse estar de acordo.

315 Noel Rosa; Euclides Silveira [Quidinho]. **Bom elemento**, 1930. Ver anexo A23.

316 Noel Rosa. **Minha viola**, 1929. Ver anexo A18.

Entrei no samba
 Os malandros perguntaram
 Se eu era bamba
 [...]

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
 A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém
 [...]

A harmonia
 Do meu simples instrumento
 Fez toda a turma
 Ficar muito admirada
 Porque sou bom elemento.

Bom elemento. Noel Rosa & Euclides Silveira, 1930.

5.2.8 Vou te repar

Em 1930, Noel Rosa compõe ainda a peça *Vou te repar*³¹⁷, que só seria gravada em outubro do ano seguinte. Nesta composição, a estratégia escolhida pelo artista é a de se colocar como o malandro. Noel se apresenta como um indivíduo potencialmente violento, que mantém perto de si objetos como chicote e facão e está disposto a utilizá-los contra aqueles que o incomodem.

O barracão aparece como o lar, o que constrói a personagem da peça como alguém do morro, pobre e socioeconomicamente excluída. Entretanto, Noel não apresenta esta personagem como alguém infeliz. Pelo contrário, apesar do padrão de vida de poucas posses, ela seria alguém alegre, de bem com a vida. Interpreto que a origem desta alegria está em possuir as armas e a disposição à violência para resolver os seus problemas. Assim, a personagem, apesar de pobre, consegue alcançar os seus desejos, mesmo que seja de forma contraventora – algo bem próprio do discurso do malandro.

Esta composição serve para demonstrar o quão complexa foi a estratégia de legitimação de Noel Rosa através do campo do samba, pois, nesta peça, Noel se coloca como o malandro, embora em outras composições tenha negado e combatido esse mesmo malandro.

317 Noel Rosa. **Vou te repar**, 1930. Ver anexo A24.

Toma cuidado que eu te ripo
 Porque tu não és meu tipo
 E eu contigo não fiz fé
 (Podes dar marcha ré)
 [...]

Vivo alegre no meu barracão
 Não preciso de mobília
 Pois toda a minha família
 Consta de um chicote, de um facão,
 [...]

Vou te ripar. Noel Rosa, 1930.

5.2.9 Cordiais saudações

Na composição *Cordiais saudações* (ver anexo A25), de 1931, Noel Rosa interpreta uma personagem que se queixa das dificuldades financeiras pela qual passava. A peça foi elaborada em forma de uma carta cujo objetivo era tentar reaver 10 mil réis de um devedor.

Neste momento, Noel se coloca efetivamente como o oposto do malandro, qual seja, o otário. A personagem da composição é aquele que está sendo passado para trás. O destinatário da carta, queixa-se o remetente, estaria sumido, difícil de ser encontrado por seus credores. O papel de otário assumido nesta composição não se dá apenas pelo fato de a personagem principal ser alguém que emprestou dinheiro e que não tem esperança de recebê-lo de volta, mas por ser alguém que ainda continuará a perder dinheiro em função do mesmo devedor. Mesmo precisando urgentemente receber algum pagamento, ainda está disposta a pagar o selo de uma futura e hipotética carta de seu devedor apenas para ter a esperança de receber alguma notícia deste.

Assumir o papel de otário num samba poderia ser entendido como uma estratégia de legitimação equivocada, tendo em vista que o otário possuía o inverso da legitimação do malandro no campo do samba. Entretanto, interpreto que há a possibilidade de que tal estratégia possa fazer sentido de alguma forma.

Como o campo do samba estava voltado também para as dinâmicas comerciais da indústria cultural, uma boa estratégia de legitimação significava principalmente buscar uma maior recepção do público. Assim, enquanto em determinados momentos os sambistas brigassem através de suas composições, por exemplo, pela definição do que seria o samba e de quem deveria ser mais legitimado no mesmo – algo que pode ser entendido como um conflito estético interno entre os compositores –, na maior parte do tempo, estariam lutando pela recepção positiva de suas composições para com o grande público. Tal receptividade era o que possibilitaria ao sambista viver de seu trabalho. Este talvez seja o motivo pelo qual a maioria dos sambas, mesmo na primeira metade do século XX, versavam sobre questões amorosas e não sobre o malandro.

No caso desta peça, provavelmente, o que o autor buscava era construir uma conexão com o público, o povo sofrido que passava dificuldades e que era passado para trás, uma perspectiva semelhante àquela apresentada em *Com que roupa*³¹⁸, na qual a voz que se enuncia é de alguém pobre, passando dificuldades e que não teria sequer uma roupa para ir a uma festa de samba. Assim, com tal estratégia, poderia ampliar o seu mercado consumidor, o que lhe permitiria uma melhor taxa de conversão do capital do samba em outros capitais, melhorando sua posição de músico profissional.

[...]

Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei
Eu hoje sinto saudades
Daqueles dez mil réis
Que eu te emprestei.

[...]

Sem mais, para acabar,
Um grande abraço queira aceitar
De alguém que está com fome
Atrás de algum convite pra jantar
Espero que notes bem:
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me algum...
Rio, 7 de setembro de 31
(Responde que eu pago o selo...)

Cordiais saudações. Noel Rosa, 1931.

318 Op. cit.

5.2.10 Mulata fuzarqueira

Na composição *Mulata fuzarqueira*³¹⁹, de 1931, Noel Rosa volta a defender a regeneração do malandro e constrói a contraparte feminina do malandro: a mulata fuzarqueira.

O enredo da peça se dá em torno da personagem principal, um homem regenerado, tentando convencer uma mulher, a mulata fuzarqueira, a se endireitar na vida também. Entretanto, a mulata seria uma pessoa problemática, que gostava de passar as noites em claro sambando e andava com más companhias, sempre buscando entretenimento e aventuras.

Esta mulata também repudiava o trabalho, em especial cuidar do lar, cozinhar etc. É também personagem que gosta de luxo e que faz uso dos recursos à sua disposição para alcançar seus interesses da forma menos trabalhosa. A fuzarqueira seria uma especialista em seduzir e enganar os homens, em especial, aqueles que possuíam dinheiro e poder, os coronéis. Assim como o malandro, esta mulata construída por Noel é alguém de origem pobre que teria como destino uma vida sofrida de trabalho árduo, mas que, em vez disso, prefere negar o trabalho e se utilizar dos mais diversos meios para alcançar o seu intento, mesmo que uma hora ou outra acabe agindo através da contravenção. Por isso, da mesma forma que o malandro, esta mulata seria uma pessoa poderosa que conseguia facilmente alcançar seus objetivos.

A personagem principal da peça clama à mulata fuzarqueira para que esta se endireite na vida e passe a ser sua companheira, pois, ao seu lado, a vida seria melhor, ainda que tivesse que trabalhar e até passar fome. Para convencer a mulata de que valia a pena se endireitar, a personagem principal lhe promete amor verdadeiro, bem diferente do interesse momentâneo dos coronéis, e um futuro próspero, diferente da vida de tristeza destinada a todos aqueles que vivem na malandragem.

As considerações de Noel Rosa nesta composição precisam ser contextualizadas para serem melhor compreendidas. É difícil entender que vantagem traria à mulata aprumar-se na vida – deixar de viver com luxo e sem trabalho podendo conseguir o que quisesse – para passar a aceitar uma condição financeira limitada, presa a um companheiro e tendo que fazer os trabalhos domésticos que lhe eram impostos em decorrência de sua condição feminina. A proposta da personagem principal de que a mulata fuzarqueira mude sua conduta e deixe de ser a contraparte feminina do malandro estava em sintonia com questões sociais mais amplas

319 Noel Rosa. **Mulata fuzarqueira**, 1931. Ver anexo A26.

que diziam respeito às tentativas de parte da sociedade e das autoridades governamentais no sentido de tentar promover uma alteração moral no Brasil. Tal alteração moral seria requisito fundamental de um projeto de desenvolvimento econômico e social do país que ficou conhecido como trabalhismo e que buscava a negação da figura do malandro e de tudo o que ele representava para afirmar os valores do trabalho perante o povo.

A mulata fuzarqueira, assim como o malandro, era alguém que estaria impedindo a implementação deste novo projeto de desenvolvimento nacional, já que era ícone da negação do trabalho, da inviabilidade da família regular, da ganância, dos excessos e da contravenção. Era emblemática de tudo o que impedia a consolidação da estabilidade emocional, econômica e social do povo que deveria se dedicar ao trabalho ordeiro.

A propaganda trabalhista disseminava que, através da aceitação do trabalho como algo positivo, haveria a possibilidade de alcançar uma vida mais estável, próspera e sem os problemas que o malandro enfrentava com as autoridades.

Noel Rosa se coloca nesta composição como alguém em sintonia com estes ideais modernizadores, apresentando-se como o malandro que mudou sua conduta, que acredita nesta mudança como forma de se alcançar estabilidade emocional ao lado de alguém que realmente gostasse dele – algo de grande valor dificilmente ao alcance do malandro – e que tenta promover essa alteração no comportamento dos outros, em especial da mulher que é objeto de seu interesse.

Como estratégia de legitimação, defender o trabalhismo era lutar por um novo princípio legitimador no campo do samba cuja hegemonia ainda pertencia emblematicamente aos malandros contraventores da periferia carioca que pouco tinham a ver com Noel Rosa, ou seja, era uma forma de o compositor tentar adequar as regras do campo do samba à sua condição, permitindo que este se legitimasse de maneira mais fácil através destas novas regras.

Mulata fuzarqueira,
Artigo raro
Que samba e dá rasteira,
E passa as noite inteira em claro
Não quer mais saber
De preparar as gordura
Nem cuidar mais das costura.
O bom exemplo já te dei
Mudei a minha conduta
Mas agora me aprumei

Mulata fuzarqueira da Gamboa
 Só anda com tipo à-toa
 Embarca em qualquer canoa!
 Mulata fuzarqueira da Gamboa
 Embarca em qualquer canoa!
 [...]

Mulata fuzarqueira. Noel Rosa, 1931.

5.2.11 Samba da boa vontade

Em *Samba da boa vontade*³²⁰, Noel volta a apresentar uma composição que aborda o ponto de vista malandro. A personagem da peça é alguém que passa todo tipo de dificuldades financeiras e até fome, mas, neste caso, trata-se de um devedor que, de forma um tanto cínica, admite ter gastado o dinheiro de outra pessoa “sem compaixão” e chega a propor que seu credor deva aceitar um sorriso como pagamento, pois, segundo o mesmo, o mais importante na vida seria ser feliz independente da situação em que se estivesse.

Para amenizar a situação da dívida, a personagem da peça utiliza a afetividade para convencer seu credor de que era preciso ajudar o próximo argumentando que a avareza o faria alguém isolado, sem amigos, amargurado, com dificuldades afetivas; um avarento não alcançaria a felicidade por não conseguir não ao seu lado pessoas que gostassem dele. Além disso, o dinheiro negado a um necessitado seria pouco e não serviria para melhorar a vida do credor de forma significativa, configurando uma “ninharia”.

A personagem principal da peça é um malandro que pede dinheiro emprestado, não paga e apela para a afetividade de seu credor no sentido de este aceite sua amizade, um sorriso, um laço social, no sentido durkheimiano, em vez do pagamento. Ou seja, de forma bastante freyriana, a personagem tenta resolver seus problemas recorrendo à afetividade, mas, de maneira fortemente buarquiana, o faz a partir do individualismo, pois tem como motivação a tentativa de resolver um problema pessoal.

Nesta composição, então, Noel Rosa tenta se legitimar no campo do samba buscando seguir as regras do mesmo ao apresentar o malandro como sua personagem principal.

320 Noel Rosa; João de Barro. **Samba da boa vontade**, 1931. Ver anexo A27.

[...]
 Gastei o teu dinheiro,
 Mas não tive compaixão
 Porque tenho a certeza
 Que ele volta à tua mão.
 Se ele acaso não voltar
 Eu te pago com sorriso
 E o recibo hás de passar
 (Nesta questão solução sei dar)

Neste Brasil tão grande
 Não se deve ser mesquinho
 Quem ganha na avareza
 Sempre perde no carinho
 Não admito ninharia
 Pois qualquer economia
 Sempre acaba em porcaria
 (Minha barriga não está vazia).

[...]

Samba da boa vontade. Noel Rosa & João de barro, 1931.

5.2.12 Espera mais um ano

Noel Rosa volta a criticar a contraparte feminina do malandro na peça *Espera mais um ano*³²¹, que foi gravada apenas em disco de prova em novembro de 1931 e teve sua primeira gravação comercial em 1983³²².

A peça é construída em torno da relação de um otário, personagem principal, e de uma mulher que ocupa o papel da contraparte feminina do malandro, que o próprio Noel Rosa define como a mulata fuzarqueira na peça homônima tematizada pouco acima. O envolvimento entre os dois se dá numa festa de samba na qual a mulata teria atraído o otário. A partir daí, a relação entre ambos se torna conflituosa, a mulata é descrita como uma pessoa pretensiosa, de difícil convivência, que exigia luxo de seu companheiro. No contexto da peça, Noel dá voz a um indivíduo que investiu financeiramente numa mulher, dando-lhe sapatos e vestidos, mas que se sente enganado pela mesma. O otário acusa a “fuzarqueira” de não pagar o bem que lhe foi feito, pagamento este que provavelmente consistiria em cumprir

321 Noel Rosa. *Espera mais um ano*, 1931. Ver anexo A28.

322 JUBRAN, Omar, op.cit.

com o seu papel de mulher companheira e amorosa. Posteriormente, o relacionamento entre os dois se degenera ao ponto de haver conflitos físicos entre as partes.

Submetido a uma rotina de instabilidade emocional e precisando arcar com um luxo que estava para além do seu alcance, o mané desiste do relacionamento com a mulata fuzarqueira, despedindo-se desta e desejando que a mesma procurasse um coronel para enganar e suprir suas necessidades.

O otário almeja não apenas melhorias no âmbito financeiro, mas também emocional. O fim do relacionamento conturbado seria a chave para que a personagem voltasse a ser feliz. O mané da composição se despede da “fuzarqueira” criticando seu modo de viver baseado em enganar os homens para alcançar seus desejos. Por isso, de forma ressentida, deseja que o futuro desta seja infeliz, como consequência do mal que causou aos outros.

Como vítima desavisada, o otário foi atraído pela majestosa mulata fuzarqueira para o samba e acabou se perdendo na orgia para viver um relacionamento marcado por cobranças de luxo e instabilidade emocional. Foi uma triste jornada para alguém que não fazia parte do mundo do malandro e que se fascina com o samba e as mulheres poderosas, enganadoras e interesseiras. O ato de se regenerar que o mané opera nesta composição não é de alguém que é malandro e que deixa de ser, mas de alguém que busca se desconectar do mundo da malandragem para deixar de sofrer com as artimanhas dos malandros e das mulatas fuzarqueiras contra as quais estava desprotegido.

Se é possível falar numa estratégia de legitimação buscada nesta peça, esta seria, talvez, a tentativa de produzir um tipo de empatia com o público através da narrativa das vítimas que sofriam nas mãos dos malandros. Seria uma estratégia visando o sucesso para com o grande público consumidor, em vez de um êxito entre os produtores do samba, pois, entre estes, o malandro ainda ocupava uma posição hegemonicamente legitimada. Por sua vez, a boa recepção pelo grande público possibilitava ao autor uma melhoria na sua posição como profissional da música através da qual poderia converter de maneira mais efetiva o seu capital do samba em outros capitais, como dinheiro, respeito etc.

[...]

No samba tu quiseste me perder
Tentaste na orgia me arrastar
Mas hoje que eu não quero me prender
Procura um coronel pro meu lugar.
Tu foste sempre a minha diferença

Chegaste a me obrigar a te bater
 Já chega de pancada e desavença
 Espera mais um ano que eu vou ver.
 Sapatos e vestidos eu te dei
 E tu não pagaste o que eu te fiz
 De tanto te aturar eu já cansei
 Agora vou voltar a ser feliz.
 [...]

Espera mais um ano. Noel Rosa, 1931.

5.2.13 Rumba da meia-noite

Outra peça que aborda a difícil relação do “otário” com a contraparte feminina do malandro é *Rumba da meia-noite*, também de 1931³²³. Composta como se fosse um diálogo entre o casal, a peça relata as queixas de um otário que não consegue manter controle sobre sua mulher que passa as noites no samba sem ele.

A “fuzarqueira” da composição é apresentada como uma “morena feiticeira” que domina os homens. Seu coração seria um “tamborim”, ou seja, teria fortes disposições para a festa e para a dança. O samba é colocado pela “fuzarqueira” como um vício, uma “cachaça”, que seria capaz de amenizar sua tristeza.

Por um lado, o mané se queixa da falta de respeito de sua mulher, que teimava em ir para o samba sozinha livre de qualquer controle. Por outro, a morena feiticeira deseja que seu companheiro seja igual a ela, que goste de viver uma vida festiva de noites em claro no samba.

Deste conflito, entendo que o contexto de *Rumba da meia-noite* guarda semelhanças com a peça *Espero mais um ano*, pois também trataria da situação de um homem que se fascinou com o mundo dos malandros, das festas e orgias intermináveis, das mulheres poderosas, dominadoras, manipuladoras, alegres e sensuais – por isso mesmo “feiticeiras” – mas que em determinado momento decide voltar à sua vida comedida ordeira e que tenta resgatar do mundo do malandro a mulher com que se envolveu. O drama do otário se dá em virtude de não conseguir ter controle sobre sua mulher, o que lhe marca como um homem

323 Noel Rosa; Henrique Vogeler. **Rumba da meia-noite**, 1931. Ver anexo A29.

fraco.

Estas duas últimas composições de alguma forma guardam pontos comuns com a história de vida do próprio Noel Rosa no sentido de que falam de alguém que não era do mundo do malando e que se fascina pelo mesmo, mas que, em determinado momento, encontra-se na necessidade de se desligar dessa vida de orgias e, por isso, explicita o desejo de mudar sua conduta, regenerar-se, embora não se trate da regeneração de um malandro propriamente dito.

Nas últimas peças citadas, a necessidade da regeneração do “otário” que se perde na vida boêmia tende a ser colocada como uma opção pessoal. O conflito pelo qual passava é agravado pela incapacidade de mudar a conduta de suas companheiras. Por sua vez, a situação de Noel Rosa não foi a mesma. A necessidade de “regeneração” do Poeta da Vila se deu de forma imperativa a partir de 1933 por pressões externas, em especial o complicado contexto de seu casamento, bem como por questões de saúde. É improvável que, ao escrever *Rumba da meia-noite*, Noel Rosa estivesse desenvolvendo uma peça autobiográfica.

A estratégia de legitimação nesta peça pode ser entendida como a mesma de *Espera mais um ano*: um posicionamento contra o malandro e a favor da imposição de novos princípios legitimadores no campo do samba abordando um contexto que visava a receptividade para com o grande público através da empatia daqueles que sofriam nas mãos dos malandros.

Ele: Bateu meia-noite agora

E não queres ir embora

Jamais parou de sambar

Sem ver o sol despontar

Ela: E o que queres tu que eu faça

Se o samba é minha cachaça

E a tristeza passa?

Ele: A lua no céu descamba

E tu ainda estás no samba

[...]

Ele: Ó morena feiticeira,

Coração de tamborim

Quando canta a noite inteira

Sem talvez lembrar de mim

Ela: Se tu és bom brasileiro
 E dançares bom assim
 Seja alegre e prazenteiro
 Venha pra perto de mim
Ele: O samba sempre crescendo
 Não é coisa que se faça
 A lua se escondendo
 Mostrando que tudo passa
 [...]

Rumba da meia-noite. Noel Rosa, 1931.

5.2.14 Que se dane

Em *Que se dane*³²⁴, parceria de Noel Rosa e Jota Machado, de 1931 e gravada em 1932, o compositor coloca como personagem principal um malandro em sérias dificuldades: perdera tudo para o agiota, tinha sido despejado e até havia sido preso por vadiagem. Entretanto, o malandro da peça repudia o imperativo externo de se regenerar, abdicar do samba – colocado implicitamente como uma das fontes de suas dificuldades – e deixar a vadiagem.

A personagem da peça expõe sua condição de dificuldades extremas, mas não coloca uma solução para estas agruras. Em vez de se normatizar, buscar um trabalho fixo, regenerar-se, opta por aceitar sua condição rindo de si e do mundo, tendo como lema um simples e repetitivo “que se dane”. Nesta peça, não há a crença na melhoria da condição de vida através do trabalho; em vez disso, percebe-se um pessimismo, uma descrença para com o mundo.

O samba, tão defendido pelo malandro, seria um consolo neste contexto de descrença, algo capaz de trazer alegria para aqueles que nada possuíam. Esta composição pode ser percebida como uma peça antitrabalhista em fina sintonia com o discurso do malandro.

As investidas governamentais, principalmente a partir dos anos 1930, foram enérgicas na tentativa de mudar esta convicção hegemônica entre os pobres de que não haveria solução para as dificuldades financeiras e que a única forma de tornar a vida menos sombria seria

324 Noel Rosa; Jota Machado. **Que se dane**, 1931. Ver anexo A30.

buscar o máximo de prazer possível através da festa, da negação do trabalho e da contravenção. Entretanto, como aponta Noel, o governo não seria um agente muito capacitado para operar tal mudança, pois faltaria rigidez por parte das autoridades para com os malandros. Para expor tal falta de confiança nos agentes da lei, Noel coloca que a personagem principal é liberada “pelo meio do caminho” sem uma explicação para o seu perdão, algo que guarda pontos comuns com o que é apresentado em *Pelo telefone*, na qual o chefe da polícia é apresentado como um intermediário da contravenção.

Nesta composição, interpreto que a estratégia de legitimação de Noel Rosa teria sido seguir as regras estruturadas do campo do samba, tentando construir sua legitimação a partir de uma adequação ao ponto de vista do malandro.

Vivo contente embora esteja na miséria
 Que se dane! Que se dane!
 Com essa crise levo a vida na pilhéria
 Que se dane! Que se dane!

Não amola! Não amola!
 Não deixo o samba
 Porque o samba me consola

Fui despejado em minha casa no Caju
 Que se dane! Que se dane!
 O prestamista levou tudo e fiquei nu
 Que se dane! Que se dane!

Fui processado por andar na vadiagem
 Que se dane! Que se dane!
 Mas me soltaram pelo meio da viagem
 Que se dane! Que se dane!

Que se dane! Noel Rosa; Jota Machado, 1931.

5.2.15 Mulato bamba

Em 1931, Noel Rosa compõe a peça *Mulato Bamba*³²⁵, na qual constrói a sua definição do que seria o malandro consagrado no campo do samba.

O componente étnico é o primeiro elemento a ser colocado na peça. Trata-se de um

325 Noel Rosa. **Mulato bamba**, 1931. Ver anexo A31.

mulato, no caso, mestiço descendente de ex-escravos não integrados à sociedade após a Abolição.

O lugar de origem do mulato bamba é o Morro do Salgueiro, favela localizada nas imediações da Tijuca, Rio de Janeiro, o que já o caracteriza como pobre e periférico.

A educação do mulato bamba seria a do tipo não formal, fora da escola, aprendida no cotidiano do morro. Através de um processo educativo que vagarosamente foi constituindo o habitus do mulato bamba, as disposições colocadas como fundamentais para compor o seu comportamento são: o repúdio ao trabalho, a contravenção como forma de ganhar a vida e a valentia.

O mulato da peça viveria às custas do baralho e sua predisposição para entrar em brigas e confusões fariam com que experimentasse enfrentamentos constantes com a polícia. O conflito com as autoridades seria algo tão frequente que o passeio no camburão, conhecido como tintureiro, é apontado como seu esporte. O mulato bamba da peça também seria músico competente e compositor de sambas.

Tais características compõem o mulato como alguém respeitado e bem quisto no seu meio. Por esse motivo, despertava o interesse das mulheres. Entretanto, o mulato bamba da peça de Noel Rosa não correspondia às investidas do sexo oposto; trata-se de uma personagem homossexual.

Qual motivo teria levado Noel Rosa a debater em sua peça a sexualidade de sua personagem, algo tão delicado e melindroso para a época? Máximo e Didier³²⁶ apontam para a possibilidade de Noel Rosa estar descrevendo alguém com quem conviveu. Segundo os autores, poderia até mesmo ser uma homenagem a Madame Satã, cujo nome de registro era João Francisco dos Santos (1900 - 1976), um dos grandes mitos da malandragem carioca, tendo respondido a vários processos por desacato, agressões, ultraje ao pudor, homicídio e resistência à prisão. Madame Satã era homossexual assumido e atuou em espetáculos como transformista³²⁷. Máximo e Didier apontam ainda que havia outros bambas que também eram homossexuais assumidos, como Jota Piedade. Entretanto, como os autores mostram, há casos como os de Assis Valente e Ismael Silva, que não expunham em público sua identidade sexual para evitarem ser desrespeitados ou perseguidos.

Prosseguindo na tentativa de entender a peça em questão através do conceito de campo, interpreto que Noel Rosa estava tentando retirar capital/legitimação da figura

326 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Op. cit.

327 DURST, Rogerio. **Madame Satã**: com o diabo no corpo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

consagrada do bamba no campo do samba, mesmo que não o tenha feito através de uma reflexão crítica dos seus atos.

Noel Rosa não era um bamba tal qual ele mesmo descrevia, estava longe de ser o mulato forte, destemido e contraventor, nascido no morro e que nunca tinha trabalhado. Sua origem e história de vida eram incompatíveis com a figura do mulato bamba descrito em sua própria peça. Noel era quase um estrangeiro no campo do samba, sua pele clara, vinha de uma família de classe média, morava em Vila Isabel, tinha passado pela educação formal e até ingressado na faculdade de Medicina, seguindo os passos de alguns parentes do lado materno de sua família.

Apesar de Noel ter falado, em algumas composições, a partir do ponto de vista do malandro, em diversas outras, a figura do bamba era colocada como aquela com quem entrava em confronto. Isto se dava porque ambas as propostas eram desdobramentos de uma estratégia de legitimação mais ampla: por um lado, tentava maximizar capital seguindo as regras do campo do samba; por outro, tentava mudar tais regras para aumentar a possibilidade de maior acúmulo de capital. Não se tratava de uma incoerência do artista, mas de uma estratégia que unia propostas antagônicas, embora tivessem o mesmo fim. Ao falar como o malandro que não era, Noel tinha uma maior chance de sua composição ser bem recebida no curto prazo, embora houvesse um limite para seu êxito em função da incompatibilidade com sua própria peça, pois, ao fazer isso, precisava ser alguém que não era; precisava falar a partir do ponto de vista do outro antitético a si mesmo. Ao questionar o malandro, ao criticá-lo, Noel estava fazendo algo mais próximo da sua condição de vida; tentava impor novos princípios de legitimação aos quais pudesse se adequar melhor e, por isso mesmo, ainda que pudesse estar sacrificando um êxito imediato, poderia ajudar a construir as bases para uma maior legitimação no futuro.

Em peças como *Eu vou prá Vila*, Noel Rosa coloca o conflito com os bambas de forma explícita através dos versos “Não tenho medo de bamba / na roda de samba / eu sou bacharel”, ou seja, questionava o bamba consagrado e tentava colocar o bacharel como alguém que podia ser respeitado no campo do samba.

Interpreto que o mulato bamba homossexual é uma construção que une o bamba, que confere alta legitimidade na periferia, com o homossexual, traço que baixava seu capital. Por sua vez, se Noel não era bamba, o que lhe deslegitimava no samba, era heterossexual, o que aumentava seu capital social. O mulato bamba seria uma construção de capital mediano no campo do samba que se equilibraria com o próprio Noel Rosa. Entendo que a peça em

questão era uma forma de o compositor apontar que não bastava ser bamba para ser legitimado, que havia outros fatores que precisavam ser levados em conta na legitimação daquele que agia no campo do samba; era uma forma de colocar em questão as regras deste campo, de abrir uma brecha para que outros princípios pudessem ganhar força em tal arena. O que torna complexo o entendimento de *Mulato Bamba* é que, num primeiro momento, a peça parece estar elogiando o bamba, para apenas posteriormente baixar o seu capital apontando-o como homossexual. Ou seja, era uma composição que poderia seguir e ao mesmo tempo questionar as regras no campo do samba a depender da leitura que se fizesse da mesma.

Esse mulato forte é do Salgueiro.
 Passear no tintureiro era o seu esporte,
 Já nasceu com sorte e desde pirralho
 Vive à custa do baralho,
 Nunca viu trabalho.

E quando tira samba é novidade,
 Quer no morro ou na cidade,
 Ele sempre foi o bamba.
 As morenas do lugar vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer
 Se apaixonar por mulher.

O mulato é de fato,
 E sabe fazer frente a qualquer valente
 Mas não quer saber de fita
 Nem com mulher bonita.
 [...]

Mulato bamba. Noel Rosa, 1931.

5.2.16 Felicidade

Em *Felicidade*³²⁸, parceria de Noel Rosa e René Bittencourt, de 1932, o compositor desenvolve uma estratégia parecida com a de *Mulato Bamba*. Os versos “O meu destino / Foi traçado no baralho / Não fui feito pra trabalho / Eu nasci prá batucar” constroem a personagem principal da peça como o malandro.

Entretanto, apesar de parecer num primeiro momento um elogio à malandragem, os

328 Noel Rosa; René Bittencourt. **Felicidade**, 1932. Ver anexo A32.

versos seguintes – “Eis o motivo / que do meu viver agora / A alegria foi-se embora / Prá tristeza vir morar” – configuram uma crítica a este modo de viver.

A peça coloca a personagem principal numa situação de pré-regeneração, na qual esta percebe que sua infelicidade era causada por suas próprias escolhas. Contudo, apesar de perceber seu erro, tal personagem ainda não abriu mão de ser malandro.

Entendo que *Felicidade* é também uma peça que pode ser percebida através de uma dupla estratégia de legitimação, pois serve tanto para colocar a composição no âmbito dos malandros, seguindo as regras do campo do samba, como para situá-la como uma crítica, tentando construir novos princípios legitimadores para este campo.

5.2.17 São coisas nossas

Em 1932, Noel Rosa compõe *São coisas nossas*³²⁹, cuja temática envolve um esforço do autor no sentido de construir um referencial de Brasil a partir de elementos como o gosto pela festa, a sensualidade, a mulher bonita, o trabalhador, o violão e, principalmente, o samba e o amor a tal arte. Entretanto, aparecem também nesta construção de Brasil o malandro, o vigarista, o prestamista (agiota) e até mesmo os emblemas do atraso tecnológico e social – como o “bonde que parece uma carroça”.

Tal definição de Brasil a partir desta seleção de ícones não chega a constituir um conceito fechado, limitante. Pelo contrário, Noel Rosa se propõe apenas a apontar o que entende como “coisas nossas” sem colocar uma restrição rígida ou mesmo apontar o que não entraria em tal seleção.

É preciso lembrar que, no ano de 1932, ainda não havia estourado a caçada aos malandros imposta pela ditadura Vargas, que se mostrou mais implacável sobretudo a partir dos anos 1940. Entretanto, o malandro já era visto pela sociedade como um mal a ser erradicado desde antes, embora ainda não houvesse uma instituição governamental empenhada no cumprimento deste propósito de forma sistemática.

Entendo que a opção de Noel Rosa de unir na mesma definição de Brasil elementos que poderiam ser percebidos como divergentes, como o trabalhador e o malandro, não se limitava a tentar construir uma elaboração harmônica do Brasil – uma “reedição” do mito das

329 Noel Rosa. *São coisas nossas*, 1932. Ver anexo A6.

três raças – na qual as qualidades e problemas nacionais fossem reconhecidos e aceitos. Percebo que tal proposta do autor, uma vez investigada a partir do conceito de campo, configura uma estratégia de legitimação que foge do âmbito das dinâmicas internas do campo do samba; tratava-se de uma investida que visava legitimar o próprio campo do samba, com todos os elementos conflitantes que o compunha naquele momento, com o objetivo de aumentar o capital deste campo perante os outros campos com quem concorria no espaço social³³⁰.

Uma vez que Noel Rosa via a sua atividade de músico como uma profissão, era necessário não apenas tornar conhecidas suas músicas, mas, principalmente, lutar para que seu trabalho fosse visto como algo digno de ser apreciado e remunerado.

Ao elaborar uma peça como *São coisas nossas*, Noel Rosa visava mostrar que o samba era um emblema do próprio Brasil e o efeito prático disto seria o aumento da taxa de conversão do capital do campo do samba em relação a outros tipos de capitais. Tratava-se de uma frente de batalha que buscava garantir que o capital interno do campo do samba fosse cada vez mais passível de ser convertido de forma eficiente, por exemplo, em respeito, dinheiro etc. Tal estratégia de ação poderia beneficiar todo o grupo formado pelos profissionais do samba. Por isso mesmo, é uma peça na qual os antagonismos internos aparentemente somem.

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa

Baleiro, jornalista

330 BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**, op. cit.

Motorneiro, condutor e passageiro,
 Prestamista e o vigarista
 E o bonde que parece uma carroça,
 Coisa nossa, muito nossa
 [...]

São coisas nossas. Noel Rosa, 1932.

Essa mesma estratégia é retomada um ano mais tarde (1933) na peça *Feitio de Oração*³³¹, na qual Noel Rosa mais uma vez apresenta o samba como algo do brasileiro, superando a oposição conflituosa no interior deste campo entre morro e cidade a partir da definição de que o samba teria como lugar de origem o coração. Mais uma vez, Noel optava por superar os conflitos internos do campo do samba para tentar legitimá-lo como um todo no espaço social.

5.2.18 Escola de malandro

Voltando ao ano de 1932, Noel Rosa compõe, em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva, a peça *Escola de malandro*³³². Por se tratar de um trabalho conjunto de três membros, é difícil especificar quem foi o responsável por cada verso. Na maioria dos seus trabalhos artísticos, Noel Rosa fazia as letras para serem musicadas por outros músicos. Neste caso, trata-se de uma composição na qual toma parte ninguém menos que Ismael Silva, o Bamba do Estácio, que também era responsável pela letra nas suas próprias canções.

Uma forma de proceder com a investigação desta peça é assumir que, mesmo não tendo escrito este ou aquele verso, o artista concorda com tudo o que consta na obra, já que é um de seus autores. Provavelmente, se algum dos compositores tomasse um verso como inadequado, incompatível com a sua pessoa, o mesmo poderia mudá-lo ou até mesmo desistir de ter seu nome veiculado à obra. Logo, se Noel Rosa consta como um dos autores, mesmo que não tenha escrito todos os versos, concordaria com tudo que constava na peça. Entretanto, é possível tentar supor a autoria de determinadas ideias específicas que constam na composição.

Os versos iniciais da peça – “A escola do malandro / É fingir que sabe amar / Prá elas

331 Noel Rosa. **Feitio de Oração**, 1933. Ver anexo A15.

332 Noel Rosa; Orlando Luiz Machado & Ismael Silva. **Escola de malandro**, 1932. Ver anexo A33.

não perceberem / Pra não estrilhar... / Fingindo é que se leva vantagem” – servem para definir o que os autores chamavam de malandragem. Ser malandro seria saber fingir para levar vantagem sobre os outros. Esta é uma concepção de malandro nocivo, que lesa aqueles com quem se relaciona, portador de um egoísmo no sentido durkheimiano, que se aproveita da vulnerabilidade afetiva dos outros, tão comum aos brasileiros numa perspectiva freyriana, para conseguir algo para si sem que haja um equilíbrio de benefícios para todos, por isso mesmo divergente da noção de homem cordial de Sérgio Buarque. Os versos “Não quero mais trabalhar [...] Tomo vinho / Tomo leite / Tomo a grana da mulher” colocam este malandro como aquele que finge gostar da mulher para conseguir o seu dinheiro para sustentar o seu ócio e vício. Provavelmente, tais versos são de autoria de Ismael Silva e dificilmente foram elaborados de punho por Noel Rosa. Tal concepção de malandro é aquela do malandro consagrado no campo do samba, que aparece na obra de Noel Rosa frequentemente como um opositor, pois era o malandro que Noel Rosa não podia ser. Apesar disso, neste caso, Noel estaria falando – ou aceitando se colocar – como o malandro que não era seguindo uma estratégia de legitimação que visava obedecer as regras do campo do samba.

Os versos “Isso é conversa pra doutor?/ [...] Oi, a nega me deu dinheiro / Prá comprar sapato branco / A venda estava mais perto / Comprei um par de tamanco / Pois aconteceu comigo/ Perfeitamente o contrário:/ Ganhei foi muita pancada/ E um diploma de otário” provavelmente foram escritos por Noel Rosa, pois estão em sintonia com o que aparece de forma recorrente na sua obra: alguém que tenta ser malandro mas não tem aptidão para o ofício. A malandragem, apontada na primeira parte da peça como algo benéfico por ser uma forma de se ganhar dinheiro, é transformada em algo negativo na segunda parte, pois seria a causa dos males do malandro. Assim, aquele que tentasse tirar vantagens dos outros teria grandes chances de acabar apanhando ou ser passado para trás também.

Desta maneira, entendo que Noel Rosa conseguiu transformar a peça em um elogio e ao mesmo tempo em uma crítica ao malandro consagrado no campo do samba. A estratégia de legitimação da composição seria de caráter híbrido, permitindo seguir as regras do campo e ao mesmo tempo colocá-las em questão.

5.2.19 Fui louco

Em *Fui louco*³³³, peça de 1932, Noel volta a falar em regeneração. Entretanto, não se trata da regeneração do malandro contraventor que enganava a mulher para tomar seu dinheiro, como foi apontado acima. Trata-se da busca de uma regeneração baseada na abdicação da vida de festas sem limites, do comportamento não regrado, do consumo em excesso de bebidas alcoólicas etc. A peça aborda essa falta de limite como algo negativo e próprio daqueles que são imaturos. O autor se coloca como aquele que busca se regenerar, amadurecer, pensar no futuro e deixar para trás os anos de sua juventude perdidos, declarando oficialmente demissão da orgia. Assim, a estratégia de Noel Rosa nesta composição seria a de tentar impor novas regras de legitimação no campo do samba ao apontar a vida de excessos festivos, que era um componente da figura do malandro, como algo negativo, propagandeando os benefícios da vida regrada.

Fui louco, resolvi tomar juízo
 A idade vem chegando e é preciso
 Se eu choro, meu sentimento é profundo
 Ter perdido a mocidade na orgia
 Maior desgosto do mundo!

Neste mundo ingrato e cruel,
 Eu já desempenhei o meu papel
 E da orgia então
 Vou pedi minha demissão.
 (Mas como eu...)

Felizmente mudei de pensar
 E quero me regenerar.
 Já estou ficando maduro
 E já penso no meu futuro.

Fui louco. Noel Rosa & Alcebíades Barcelos [Bide], 1932.

333 Noel Rosa & Alcebíades Barcelos [Bide]. **Fui louco**, 1932. Ver anexo A34.

5.2.20 Capricho de rapaz solteiro

Noel Rosa era fascinado pelo mundo do malandro, embora nunca tenha sido um malandro contraventor que entrasse em conflito com a sociedade e as autoridades. Apreciava assiduamente a rotina de festas e excessos. Entretanto, em suas composições, aparece frequentemente o desejo de se regenerar, de deixar a orgia, pois o autor percebia que esta vida não poderia trazer benefícios para ninguém no longo prazo. Noel gostava da vida boêmia e, apesar de perceber em diversos momentos os males de tais costumes, lutou a vida inteira para permanecer na orgia. O desejo de se regenerar parecia entrar em constante conflito com o desejo pela festa, bebida, namoro e música.

Em novembro de 1933, Noel passa uma noite com sua namorada Lindaura num hotel da Rua Senador Euzébio. A garota havia contado para a mãe que estaria numa festa com uma amiga numa casa de família. No dia seguinte, ao descobrir que a filha havia passado a noite com Noel, a mãe de Lindaura se encaminha para a delegacia e presta queixa contra o músico, acusando-o de ter raptado sua filha de 17 anos menor de idade³³⁴. Os policiais vão buscar Noel em casa para prestar esclarecimentos.

Sendo conhecido e bem quisto na região, Noel não foi tratado como um criminoso. Entretanto, não admitia ter praticado um delito. Acreditava que não havia mal algum no que tinha feito, pois a garota já não era mais virgem quando começaram a namorar; segundo sua interpretação, não havia desonrado a namorada. Entretanto, a situação não era tranquila como pensava; a mãe de Lindaura exigia reparação e o delegado deu o ultimato ao músico: precisava escolher entre o casamento ou a cadeia.

Noel escolheu a cadeia; não queria abrir mão de sua vida festiva e se regenerar, como havia cantado tantas vezes. Além disso, talvez, por ser um homem de sua época em um período excessivamente machista que foi os anos 1930 no Brasil, tenha pesado para Noel Rosa o fato de que Lindaura, por não ser mais virgem quando começaram seu relacionamento, não era uma mulher para se casar. Quem sabe a garota poderia apenas ser como as muitas mulheres “da orgia” com quem o músico se relacionava: nenhuma delas precisava ser “pura”, mas o músico não cogitava casar-se com estas.

A família de Noel entrevistou e prometeu convencer o músico a mudar sua opinião, a aceitar o casamento. A polícia o liberou momentaneamente, visitando-o periodicamente para

334 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos, op. cit.

cobrar a reparação.

Irritada com a indefinida resolução da situação, a mãe de Lindaura a expulsa de casa e a garota passa a viver com Noel. Sem ter para onde ir, Noel monta um esquema no qual Lindaura passaria o dia no trabalho e entraria escondida na sua casa apenas para dormir, fugindo logo quando o dia amanhecesse. Entretanto, quando a mãe do artista descobre que sua namorada entrava sorrateiramente em sua casa para pernoitar, também impõe o limite: só os aceitaria juntos sob seu teto quando casados.

Noel escolhe sair de casa. Por outro lado, faltava-lhe o egoísmo durkheimiano próprio dos malandros para deixar a garota por conta própria sem ter para onde ir. Se fosse o malandro que tanto esteve presente nos sambas nesse início de século XX, Noel poderia simplesmente não se importar com o destino de sua namorada. Poderia também tentar explorá-la e viver no ócio, sugando os frutos do trabalho de sua companheira, como fizeram tantos malandros. Entretanto, não era este malandro. Queria apenas ter sua vida de festas garantidas sem causar mal a ninguém.

Sem morada fixa, Noel passa a buscar todos os dias um lugar para passar a noite com sua companheira. A vida de músico lhe rendia pouco dinheiro e teve que buscar constantemente a ajuda dos amigos ou tentar uma vaga nos lugares mais baratos para pernoitar. Chegou a levar a namorada para dormir algumas vezes no banco do bonde enquanto passava a noite em claro escrevendo versos sob a luz fraca que entrava pela janela da condução.

A situação era um pesadelo para Lindaura; expulsa de casa, teve que passar a dormir em lugares baratos, pouco confortáveis e perigosos. Para piorar, Noel não reduziu sua vida de festas nem um pouco e frequentemente a abandonava para passar a noite cortejando outras mulheres nos bares da cidade.

Não é possível deixar de relacionar o contexto em que Noel vivia com a peça *Capricho de rapaz solteiro*³³⁵, gravada em abril de 1933, antes da confusão do casamento, na qual o músico coloca os versos “Ser malandro é um capricho / De rapaz solteiro / A mulher é um achado / Que nos perde e nos atrasa / Não há malandro casado / Pois malandro não se casa”. Nesta composição, Noel se aproxima da figura do malandro e declara “Nunca mais esta mulher / Me vê trabalhando”, como se desejasse ser o malandro poderoso que fazia tudo o que bem entendesse e que tinha domínio sobre sua vida. Contudo, de acordo com sua trajetória, Noel poderia ser categorizado no máximo como o malandro medroso de sua

335 Noel Rosa. **Capricho de rapaz solteiro**, 1933. Ver anexo A35.

composição homônima.

Esta foi a rotina de Noel e Lindaura por quase um ano: uma vida praticamente nômade sem conforto ou tranquilidade. Permaneceram oficialmente noivos por tempo indeterminado, embora isso pouco significasse para Noel, numa situação de impasse de um casamento que era adiado dia após dia. A polícia sempre visitava a mãe de Noel para lhe cobrar a promessa de que convenceria seu filho a se casar como medida para evitar a prisão.

Lembremos que Noel tinha a saúde frágil. A rotina de festas era de alguma forma equilibrada pelos cuidados familiares. O problema no seu queixo dificultava a alimentação, que precisava ser preparada de forma a facilitar a mastigação. Ao sair de casa, o músico perdeu também o esmero do cuidado de sua mãe com coisas básicas. Alimentando-se muito mal, vivendo em festas, fumando e bebendo excessivamente, dormindo pouco, habitando lugares nem sempre muito higiênicos, Noel tem sua saúde debilitada, emagrece e contrai tuberculose.

O tratamento da tuberculose, naquele período, exigia um cuidado severo do paciente com a alimentação com uma dieta rica em proteínas e muito descanso. Orientava-se até que o enfermo mudasse de cidade para um clima mais propício ao tratamento.

A família de Noel entra em contato com uma tia em Belo Horizonte. Era imperativo que o doente tivesse uma vida regrada para que o tratamento desse certo. As pressões que sofria para se endireitar na vida passaram a vir de quase todos os lados: da sociedade, através da imposição do casamento pela mãe de Lindaura e de sua própria mãe, que tomava parte neste processo; do Estado, uma vez que a polícia o vigiava para que “reparasse” seu erro; da sua própria saúde, que quase ironicamente colocava um limite para seus desregramentos com a punição máxima da morte.

Havia um último problema: sua família em Belo Horizonte não aceitaria Lindaura se não estivessem casados. Precisava escolher: ou iria sozinho ou se casava. Entretanto, apesar de todas as dificuldades, Noel e Lindaura viveram juntos por quase um ano. O músico se preocupava com sua “noiva”, cuidava minimamente dela à sua maneira e não desejava vê-la sem moradia. Assim, cansado, doente, febril, frágil e debilitado, cede às pressões e se casa com Lindaura no dia 1º de dezembro de 1934.

O tratamento da tuberculose nunca alcançou muito êxito. Noel não abandonou a vida festiva e de excessos nem passou a ter o cuidado necessário com a alimentação e o descanso. Apenas em momentos de crise ficava acamado e tomava os cuidados necessários ao tratamento. Apesar de ter cantado tantas vezes que iria mudar sua conduta, regenerar-se,

largar a orgia, na prática nunca o fez. Mesmo com as imposições do casamento, da família e da saúde, jamais efetivou a mudança necessária para vencer a tuberculose.

5.3 O conflito com Wilson Baptista

5.3.1 Lenço no pescoço

Em 1933, Wilson Baptista compõe *Lenço no pescoço* (ver anexo A36), gravada por Sílvio Caldas, e dá início a um conflito com Noel Rosa que duraria pelos anos seguintes. Os versos desta peça são uma apologia ao malandro consagrado no campo do samba naquele momento. Baptista homenageia o malandro contraventor, poderoso, sedutor, que levava uma navalha no bolso, passava com seu gingado provocando e desafiando quem quer que estivesse pelo caminho. Além disso, Baptista falava em orgulho de ser vadio, pois entendia que o trabalhador se encontrava numa situação econômica pior do que o malandro.

Tal malandro construído por Baptista é também aquele que herdou legitimamente o habitus do malandro através de uma infância na periferia. A competência para o samba aparece como um produto deste habitus. Assim, o músico estabelece uma relação entre samba e marginalidade, na qual a aptidão para um seria ao mesmo tempo a prova da vocação para o outro.

Wilson Baptista era negro, pobre, proveniente de bairros populares. Tinha trânsito pelo submundo do crime, tendo sido preso algumas vezes por pequenos delitos. Orgulhava-se de sua origem e modo de vida, até mesmo dos seus problemas com a lei. Era um representante legítimo do malandro no campo do samba, ainda que não fosse um bamba consagrado, pois, aos 20 anos, quando conseguiu que Sílvio Caldas gravasse sua música, Wilson Baptista era considerado apenas um “malandrecão”, um aspirante de malandro que sonhava em se tornar músico famoso e respeitado. Entre trabalhos nem sempre legais, vendia sambas a quem interessasse. Frequentava a boemia da periferia, onde sempre estava a pedir refeição, bebida ou dinheiro a qualquer um. Foi numa dessas bebedeiras na Lapa que conheceu Noel Rosa³³⁶.

336 MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos, op. cit.

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 [...]

Lenço no pescoço. Wilson Baptista, 1933.

5.3.2 Rapaz folgado

Noel Rosa compôs *Rapaz folgado*³³⁷ ainda no ano de 1933 para rebater a apologia ao malandro em *Lenço no pescoço*. Entretanto, qual teria sido a motivação de Noel para entrar neste conflito? Noel era um músico que já havia se consolidado como profissional no mercado do samba, enquanto que Baptista nada mais era que um malandrecão iniciante. Não fazia muito sentido dar ouvidos a alguém que detinha pouco poder no campo do samba, pois suas ações pouco influenciariam nos rumos desta arena.

Boa parte dos pesquisadores sequer enxerga como um problema a resposta de Noel Rosa a *Lenço no pescoço*. Muitos trabalhos sobre o tema se limitam a dizer que Noel não havia gostado da música de Baptista e, assim, compôs uma peça em resposta.

Máximo e Didier³³⁸, por outro lado, enxergam uma grande contradição na resposta de Noel, uma vez que o mesmo já havia feito muitos sambas abordando o malandro, além de manter amizade com muitos sambistas contraventores moradores da periferia. Essa postura

337 Noel Rosa. **Rapaz folgado**, 1933. Ver anexo A37.

338 Op. cit.

“anti-malandragem” aparece aos autores como algo de difícil compreensão. Dessa forma, a proposta de Máximo e Didier é que *Rapaz folgado* seria uma crítica direcionada especificamente a Baptista e provavelmente havia sido motivada por uma antinomia pessoal entre os dois: Noel teria perdido uma mulher para Baptista e daí proveria um ressentimento para com o malandreco.

Netto³³⁹ entende que a trajetória de Noel pode ser dividida em três sucessivos: um primeiro em que Noel tentaria afirmar a Vila Isabel perante o morro; o segundo no qual Noel teria se encontrado com os sambistas do morro e estabelecido parcerias com personalidades como Ismael Silva e Cartola; e o terceiro, no qual superaria a oposição entre morro e cidade e buscaria apresentar o samba como algo nacional, processo no qual a peça *Feitio de oração* seria por demais emblemática. Segundo o autor, ainda que Noel tivesse inicialmente composto alternando a defesa e crítica ao malandro na primeira fase de sua obra, o conflito com Wilson Baptista, que teria acontecido no segundo momento, seria um marco para o projeto de buscar uma profissionalização do sambista no qual o malandro contraventor precisava ser dissociado do samba.

Tais considerações de Netto sobre a trajetória de Noel Rosa são por demais confusas. A própria definição dos três momentos do Poeta da Vila são incompatíveis entre si. Se no segundo momento Noel teria ido ao encontro dos sambistas do morro para estabelecer parcerias, por qual motivo o embate com Wilson Baptista teria acontecido neste momento de aproximação com os malandros? Nesse momento de aproximação, Noel não deveria ter tido motivação para criticar *Lenço no pescoço*. Pela divisão adotada pelo autor, tal embate deveria pertencer ao primeiro momento. Além disso, construir um terceiro momento, a fase final da obra de Noel Rosa, como sendo aquele em que o artista desenvolve uma proposta integradora utilizando como exemplo *Feitio de oração* é ignorar que esta peça foi composta em 1933, antes do conflito com Wilson Baptista. Segundo o modelo criado pelo próprio Netto, *Feitio de oração*, por ser uma peça de 1933, deveria pertencer cronologicamente ao primeiro período, momento em Netto entende que Noel buscava de maneira conflituosa afirmar a Vila Isabel perante o morro. Assim, tal peça não poderia ser emblemática da superação do embate pelo lugar social do samba.

Acredito que a noção³⁴⁰ de campo pode apresentar uma nova possibilidade de

339 NETTO, Michel Nicolau. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

340 BOURDIEU, Pierre. Op. cit.

interpretação para o problema da motivação de Noel em sua resposta a *Lenço no pescoço*. Como demonstrei, o Poeta da Vila utilizava diferentes estratégias de legitimação num mesmo período de tempo, o que possibilitava que defendesse e atacasse o malandro quando melhor lhe conviesse. Inclusive, pode-se perceber até mesmo estratégias híbridas em determinadas composições, nas quais parecia inicialmente defender o malandro para depois criticá-lo. Noel procurava acumular capital do campo do samba de diversas maneiras, ora seguindo as regras desse campo, tentando falar como se fosse o malandro, ora lutando para impor novos princípios de legitimação neste mesmo campo, criticando a conduta do malandro etc. A postura integradora presente em *Feitio de oração* e *São coisas nossas* visam uma estratégia que tentava legitimar o campo do samba perante os outros campos para que o sambista pudesse ser um profissional respeitado. Todas essas estratégias eram aplicadas de maneira alternada por quase toda a obra de Noel Rosa, sendo inviável a possibilidade da construção de períodos rígidos com propostas definidas.

Entendo que o embate com Wilson Baptista não representa um marco de mudança radical na obra de Noel Rosa, pois este já havia dirigido críticas muito mais duras ao malandro anteriormente, em peças como *Eu vou pra vila* e *Bom Elemento*. Mesmo que houvesse uma desavença pessoal com Wilson Baptista, parece mais acertado afirmar que Noel estava apenas utilizando *Lenço no pescoço* como uma motivação trivial para dar continuidade a uma crítica que já vinha desenvolvendo.

O conflito entre estes dois músicos acabou sendo hiperdimensionado ao longo dos anos. Na década de 1930, período em que se deu o embate no campo do samba entre Noel e Baptista, o público não prestou atenção a esta batalha. Cada peça teve a sua parcela de sucesso individualmente. Os ataques e as respostas foram espaçados no tempo às vezes por longos períodos, o que dificultava que se acompanhasse o que um músico respondia ao outro. Somente anos mais tarde, quando a Odeon lançou o álbum *Polêmica*, em 1956, é que as peças foram organizadas e o público pôde desfrutar desta batalha de maneira sequencial. A partir daí, o conflito entre Noel e Baptista se tornou emblemático das dinâmicas que envolveram as mudanças no campo do samba na década de 1930. A literatura acadêmica tende a focar cada vez mais neste conflito específico e a história de Noel Rosa é cada vez mais filtrada a partir de seu embate com Wilson Baptista. Entretanto, no período que em ocorreu, o evento não teve a significância que lhe foi conferida posteriormente.

Por outro lado, mesmo tendo feito peças falando a partir do ponto de vista do malandro, na maioria destas, já havia em Noel Rosa uma noção de malandro que não era a do

malandro contraventor; seria um malandro inofensivo, que nada mais era do que alguém que gostava de festas e de não trabalhar. Não se tratava tão somente de uma aversão ao trabalho, como também do gosto pelo ócio prolongado. Este malandro foi recorrente em sua obra. Logo, sua percepção com relação ao malandro, de certa forma, sempre divergiu daquela de Wilson Baptista. Muito disso, provavelmente, diz respeito ao fato de Noel não poder ser o malandro contraventor cantado em *Lenço no pescoço*. Assim, ainda que tentasse quando em vez seguir as regras do campo do samba e compor tendo como personagem principal o malandro, este raramente era apresentado tal qual estava definido no campo do samba. Na maioria das vezes, Noel tentou apresentar um outro malandro no qual podia se enquadrar, que seria apenas o rapaz folgado.

Dessa forma, não como uma mudança drástica nos seus rumos artísticos, mas como uma ação voltada para uma estratégia de legitimação já desenvolvida em muitos momentos no passado, Noel compõe *Rapaz folgado* como uma resposta a *Lenço no pescoço* dando início a um conflito pessoal com Wilson Baptista que durou até 1935.

Nesta peça, Noel se coloca como aquele que busca dar conselhos, cumprindo o papel de músico veterano perante o jovem iniciante que comete erros. O Poeta da Vila deseja que Wilson Baptista largue a vida de malandro porque esta não lhe traria benefícios e ainda destruiria a imagem do sambista perante a sociedade. Noel quer um futuro melhor para seu aparente rival, no qual escape da polícia e encontre um amor para ser feliz. Não há um tom de revanchismo, de ressentimento, o que torna improvável a motivação para tal peça ter sido uma desavença causada pela disputa por uma morena na qual Noel Rosa saiu perdedor.

Para o Poeta da Vila, era preciso deixar para trás os emblemas do malandro contraventor – a navalha, o lenço no pescoço, a desavença com as autoridades etc. – para que a vida do sambista pudesse ser melhor. A própria palavra “malandro” seria a marca de um tipo de indivíduo problemático e precisaria ser deixada para trás. No lugar desta, propõe a expressão “rapaz folgado”, que seria a definição para um malandro inofensivo, com suas características mais marcantes contidas e amenizadas.

As considerações de Noel Rosa a Wilson Baptista também estavam permeadas pelas dinâmicas externas do campo do samba. O Poeta da Vila dirige sua peça também ao que chama de “povo civilizado”, provavelmente no intuito de que o samba e o sambista passassem a ser vistos como algo passível de ser apreciado pelo grande público. Tal preocupação estava voltada para a construção da imagem do artista do samba como um profissional. O sambista, para poder se estabelecer como um trabalhador e ser respeitado,

precisava mudar sua conduta da mesma forma que era necessário boa vontade do “povo civilizado” para com o mesmo. Por isso, era preciso desconectar o malandro do samba.

Ao propor esta mudança de “malandro” para “rapaz folgado”, Noel estava seguindo uma estratégia de legitimação que há muito já desenvolvia: a tentativa de impor novos princípios legitimadores no campo do samba aos quais pudesse se adequar melhor.

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 do lado deste rata...
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo um samba-canção
 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

Rapaz folgado. Noel Rosa, 1933.

5.3.3 Mocinho da Vila

Wilson Baptista viu na resposta de Noel Rosa uma grande oportunidade de se promover. Um embate público com um músico consolidado era uma chance rara de ganhar visibilidade e tentar galgar uma posição mais legitimada no campo do samba.

Para dar continuidade à batalha que havia se iniciado com *Lenço no pescoço*, Baptista compõe *Mocinho da Vila*³⁴¹, em 1934. A letra desta peça é um ataque direto a Noel Rosa, que é provocado com termos como “mocinho” e “otário”.

341 Wilson Baptista, *Mocinho da Vila*, 1934. Ver anexo A38.

Nesta peça, Baptista reafirma o valor do malandro para o samba e desacredita Noel como sambista. O argumento utilizado era que Noel seria um “mocinho” da Vila Isabel que estaria se intrometendo no terreno do malandro, um “otário” falando em “barracão” tentando ser algo que não era, alguém que não possuía o habitus legítimo no campo do samba.

É verdade que Noel havia composto uma peça cujo título era *Meu Barracão*³⁴² em 1933. Entretanto, o autor não tratava o barracão como se fosse um malandro falando de seu habitat; pelo contrário, o barracão na Penha ao qual Noel se refere seria um lugar de visita que estaria abandonado há tanto tempo que o próprio barracão, cansado da situação, estaria à sua procura. O barracão, no caso, parece mais uma metonímia de uma mulher amada que propriamente uma moradia, o que não configura um binômio em que um termo exclui o outro. Nesta peça, o Poeta da Vila não estava se colocando como o malandro falando de sua casa, embora já tivesse tentado esse tipo de estratégia em outras composições.

Wilson Baptista tentou utilizar o que tinha à disposição para atacar Noel Rosa e, para alcançar seu objetivo, buscou desacreditar seu adversário. Enquanto Noel tentava impor novos princípios de legitimação no campo do samba, Baptista o atacava lutando para reforçar as regras estruturadas neste mesmo campo naquele momento. Assim, Baptista fazia uma apologia ao malandro que se completava à tentativa de barrar as investidas de músicos como Noel, que tinham interesse em propor novos princípios legitimadores que desconstruiriam a exclusividade do malandro egoísta como figura mais legitimada em tal campo.

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão, barracão
E outros fricotes mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz

Injusto é seu comentário
Fala de malandro quem é otário
Mas malandro não se faz
Eu de lenço no pescoço desacato
E também tenho o meu cartaz

Mocinho da Vila, Wilson Baptista, 1934.

342 Noel Rosa. *Meu barracão*, 1933. Ver anexo A39.

5.3.4 Feitiço da Vila

Noel Rosa não teria se interessado pela resposta de Wilson Baptista a *Rapaz folgada*. Havia considerado *Mocinho da Vila* uma peça de menor qualidade que não lhe motivou rebatê-la. Entretanto, Noel continuava compondo e desenvolvendo suas estratégias no campo do samba independentemente do conflito com Wilson Baptista, que tinha sido apenas um episódio numa das frentes de batalha em que Noel atuava.

Para Máximo e Didier, a motivação para *Feitiço da Vila* (ver anexo A40) foi uma homenagem que Noel Rosa decidiu fazer a Lela Casatle, a jovem ganhadora do concurso de Rainha da Primavera de 1934, representante do bairro de Vila Isabel, que estava sendo cortejada por toda a cidade e convidada para aparecer em festas, jornais e revistas. Segundo os autores, era um momento de destaque para Vila Isabel e Noel se envolveu nesse clima de orgulho que tomava os moradores do bairro.

Através da interpretação que apresento neste trabalho a partir da noção de campo, acredito que foi a continuidade do desenvolvimento de uma das estratégias de legitimação utilizadas por Noel Rosa que o levou a compor *Feitiço da Vila*. Entendo que tal peça teria sido mais uma investida sua visando mudar as regras hegemônicas no campo do samba, segundo as quais a legitimidade era um produto exclusivo do habitus do malandro, o que atrelava firmemente o samba a emblemas como morro, pobreza, negritude, marginalidade etc.

Como Noel Rosa não havia herdado o habitus do malandro, tornava-se imperativo, para maximizar sua legitimação, tentar mudar as regras deste campo. Isto só era possível questionando e deslegitimando estas mesmas regras que produziam a legitimidade deste campo.

Apesar de já ser um músico de carreira consolidada, Noel ainda precisava lidar com sua inadequação a algumas regras do campo em que atuava. Conseguia ser um músico ao mesmo tempo legitimado no samba através de algumas regras, pois tinha competência musical, e deslegitimado por outras, por não ser negro, pobre, marginal, morador do morro etc. Era uma circunstância que criava uma contradição na qual o capital do samba de Noel nunca poderia ser maximizado pelas regras hegemônicas em tal campo naquele momento. Era uma situação que abria a possibilidade de ser questionado e deslegitimado por qualquer malandro legítimo. Foi o que aconteceu na disputa com Wilson Baptista: ainda que Noel

fosse um músico de carreira consolidada, um novato como Baptista tinha legitimidade para questionar sua presença no samba e chamá-lo de “otário”, “mocinho” etc. Baptista podia não ser um músico respeitado no campo do samba, mas havia herdado o habitus do malandro de forma legítima e, por isso, podia ter força para atacar Noel Rosa em seu ponto fraco.

Em suas músicas, Noel Rosa tinha por costume tratar de forma explícita os conflitos nos quais se envolvia. Apesar de transitar pelo morro, o lugar social ao qual Noel pertencia era a Vila Isabel e, nesta circunstância especial, não havia espaço para uma saída pacífica. A afirmação do valor da Vila Isabel era uma questão política que precisava inexoravelmente estar acompanhada da deslegitimação de seus concorrentes. Naquele momento, era necessário criar uma distinção para a Vila Isabel, um limite valorativo que significava obrigatoriamente retirar capital de outros bairros. Por isso, o conflito era algo do qual não se poderia escapar em *Feitiço da Vila*.

A relação entre o dominante e o dominado pode ser pacífica enquanto o fraco não tentar derrubar o forte. Naquele momento, não era problemático um músico branco de classe média compor a partir das regras estruturadas do samba. Isto se dava, pois, esta era uma estratégia que não ameaçaria os sambistas legítimos. Seguindo esta proposta, Noel poderia se legitimar de forma limitada ao tentar ser o malandro que não era. Este era um caminho que abria uma possibilidade de acúmulo de capital para o Poeta da Vila que ao mesmo tempo reforçava os alicerces da legitimação dos malandros consagrados.

Entretanto, quando aquele que se encontra numa posição dominada procura superar quem está numa posição dominante é obrigatoriamente instaurada uma batalha violenta. Apesar de ter admiração pelo morro, uma vez que Noel tentasse construir a Vila Isabel como espaço legitimado do samba, instaurar-se-ia o conflito, pois, o que tornava a Vila Isabel deslegitimada era exatamente o que tornava legitimado o morro. As regras no campo estavam organizadas para valorizar o que o morro tinha e o que faltava à Vila Isabel. Assim, a Vila Isabel só poderia se legitimar colocando em questão os valores no campo do samba e tentando invertê-los. Por isso, a construção de novas regras se colocava como um imperativo nesta peça.

O volume de capital num campo é algo limitado. Não é possível a todos alcançar a consagração. A construção do valor de um artista significa quase sempre o ofuscamento de outro. Apenas em situações especiais coloca-se a possibilidade de o processo de acúmulo de capital de um agente abrir caminho para a maximização do capital de outros. Por exemplo, quando um músico legitimado resolve fazer parceria com um músico desconhecido, surge a

possibilidade de este último acumular capital também. Entretanto, a ascensão de um é normalmente um impedimento à ascensão de outros, podendo até mesmo significar a queda para alguns. Como afirma Bourdieu, o comunismo cultural seria uma ilusão³⁴³.

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredo e faz a lua
Nascer mais cedo.

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.

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...
[...]
A zona mais tranquila é a nossa Vila
O berço dos folgados;
Não há um cadeado no portão
Porque na Vila não há ladrão

Feitiço da Vila, Noel Rosa, 1934.

Construída numa circunstância conflituosa, *Feitiço da Vila* é uma notável apologia ao bairro de Vila Isabel. Do ponto de vista das dinâmicas externas do campo do samba, Noel Rosa luta para legitimar o próprio samba perante a sociedade, numa época em que o samba ainda não havia se constituído como emblema da brasilidade e chegava a ser perseguido por setores que viam nesta música o reduto de práticas morais patológicas, como a negação ao trabalho e o incentivo ao crime. Por isso, Noel fala na Vila Isabel como um bairro que “não tem ladrão”, cujos moradores seriam pessoas respeitáveis, sambistas “inofensivos”. O samba da Vila Isabel teria um “feitiço descente” que “faz bem”, em oposição às práticas religiosas dos negros que eram perseguidas. São versos que Noel Rosa utiliza visando legitimar o

343 BOURDIEU, Pierre. *A distinção*, op. cit., p. 213.

samba no espaço social e, para isso, tenta dissociar tal música de tudo o que pudesse ser mal visto pela sociedade.

Isto não quer dizer que Noel Rosa fosse elitista, racista e religiosamente intolerante. Noel tinha trânsito pelo morro, era fascinado pelo mundo do malandro, mantinha amizade com muitos negros marginais e tinha um apreço especial pelas negras, que apareciam em suas composições como “morenas”. Entretanto, no contexto em que vivia, quanto mais o samba fosse associado ao negro, pior seria para a legitimação desta música perante a sociedade brasileira racista. Além disso, se Noel tentasse legitimar o samba como sendo algo dos negros do morro, estaria construindo um impedimento para sua própria legitimação, uma vez que não se adequava a estes critérios; seria um branco de classe média tentando ser algo que não era – como chegou a fazer em algumas peças.

Dessa forma, o samba da Vila Isabel seria aquele feito por pessoas de classe média, de pele mais clara, que não apresentavam perigo para a sociedade e tinham práticas sociais e religiosas não reprováveis, em contraposição ao samba do morro, feito por pobres, de pele mais escura, que apresentavam um potencial perigo para a sociedade e tinham práticas sociais e religiosas perseguidas. Esta era uma oposição distintiva e valorativa da qual Noel Rosa não podia escapar ao tentar legitimar a Vila Isabel como representante do samba em nível nacional. Neste contexto, Noel chega a considerar o samba da Vila Isabel – não o do Rio de Janeiro como um todo – como um bem nacional, alçando-o à magnitude dos mais importantes produtos brasileiros naquele momento e que representavam o poder político emblemático de São Paulo e Minas Gerais: o café e o leite, respectivamente.

Do ponto das dinâmicas internas do campo do samba, trava-se mais uma vez de uma investida de Noel Rosa de mudar determinadas regras no campo do samba. Para isso, procurava construir a Vila Isabel como espaço gerador de um habitus legítimo do samba; por isso, o autor afirmava que quem é de Vila Isabel não “vacila ao abraçar o samba”, pois o samba seria algo “natural” em Vila Isabel. Em contraposição ao mundo do malandro, a Vila Isabel seria o “berço dos folgados”, a versão contida e não ameaçadora do malandro do morro à qual os brancos da classe média poderiam se adequar. Além disso, deslegitima o samba perante o bacharel num intuito de construir um novo tipo de indivíduo consagrado neste campo.

Dessa forma, as opções assumidas por Noel Rosa em *Feitiço da Vila* não são de fácil compreensão, pois é preciso levar em conta o estado do campo do samba naquele momento e a posição que o próprio Noel ocupava para entender como tal peça é a expressão de uma

estratégia de legitimação entre as muitas desenvolvidas simultaneamente por este artista ao longo de sua obra.

Aqueles que, de maneira simplista, colocam Noel Rosa como um elitista, racista e homofóbico, como o fez Caetano Veloso, ignoram todo um contexto complexo em que se encontra inserido o Poeta da Vila. A fala polêmica de Caetano pode ser conferida abaixo, na qual o cantor, em uma de suas apresentações, intercala a letra de *Feitiço da Vila* com suas interpretações:

Essa é uma canção... é um clássico do qual ninguém esquece e que todo mundo conhece e que todos nós amamos muito. Mas é uma canção que sempre me deixou uma pulga atrás da orelha, uma tremenda pulga, imensa pulga atrás da orelha porque é uma canção... é... de... de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé; basicamente, é uma canção racista. E é chocante dizer isso porque é uma canção do Noel e... Noel é... é um dos nossos pais fundadores... não é? E... porque não temos grandes pais fundadores políticos, temos grandes pais fundadores na música popular. Essa canção, *Feitiço da Vila*, tem que ser ouvida e pensada com todas as frases que ela contém e a gente tem que admitir que isso aconteceu. Havia um... havia uma... uma polêmica, meio de brincadeira, meio com sentimentos realmente... é... de rivalidade, hostilidade entre Wilson Batista e Noel Rosa... e Wilson Batista era mais pra preto do que pra branco, Noel Rosa era mais pra branco do que pra preto... porque... a canção do Noel Rosa apresenta uma... porque ela diz assim: “Quem nasce lá na Vila nem sequer vacila em abraçar o samba”. Era ele, né, que estudou em escolas boas, estava na faculdade de medicina. “Que faz dançar os galhos do arvoredo e faz a lua nascer mais cedo. Lá em Vila Isabel quem é bacharel”... Já começou... “Não tem medo de bamba. São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba”... sem falar que café e leite, hein, hum... “A Vila tem”... aí... é isso logo? É... “A Vila tem um feitiço sem farofa”... eu pulei algum pedaço, não? Porque tudo é cheio de coisa. Veja bem: “um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”, quer dizer, não tem nada a ver com esses feitiços de preto que bota macumba, não, candomblé, não, não! Aqui o negócio, né... “Que nos faz bem”, o outro faz mal, né? “Tendo o nome de princesa”... princesa... Isabel, entendeu? Princesa Isabel. “Transformou o samba num feitiço descente que prende a gente”... “o sol da vila é triste, samba não assiste porque a gente implora, porque as morenas vão embora”... E vai... e diz assim... é... é... isso é o final... esse é o meu grand finale... pô... você roubou... eu quero chegar lá... mas tem alguma coisa que eu ainda não disse... é impressionante, é um samba impressionante... e depois aquele José Ramos Tinhorão passou anos escrevendo agressões violentas contra Antônio Carlos Jobim, é... Carlos Lyra e... os grandes autores da bossa nova porque, dizia ele: “estavam se apropriando indevidamente do samba, é a classe média branca e opressora se apropriando indevidamente do samba dos negros da favela”. Do Noel Rosa ele não disse nada. E o Noel Rosa não só fez isso e... é... como é que se diz? Pioneiramente como arrogantemente disse essas coisas nesta grande canção, o que não faz dela uma canção menor do que é, mas disse. E terminou dizendo assim: “Quem nasce pra sambar, chora pra mamar em ritmo de samba, lá não tem cadeado no portão” na Vila porque, é claro, bairro de classe média, não é aquele bairro do Wilson Batista, meio viado, meio preto, meio ladrão, não, que é isso, “lá não tem cadeado no portão porque na Vila não tem ladrão”.³⁴⁴

É de difícil procedência a afirmação de que Noel Rosa era homofóbico, racista e

344 VELOSO, Caetano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE>>. Acesso em 19 maio de 2012.

elitista. Entendo que Noel não era homofóbico; convivia com amigos homossexuais e fazia parceria com alguns deles, como Ismael Silva. Também não o vejo como racista, uma vez que tinha fascínio pelo mundo dos negros, o morro, a malandragem e, principalmente, o samba e as mulheres, as “morenas” tão presentes em suas músicas. Talvez tenha sido elitista em algumas composições, mas não poderia deixar de sê-lo em virtude de sua posição no campo do samba, que era a de um branco de classe média que não poderia se legitimar pelas regras instituídas neste campo naquele momento. Acredito ser difícil conceber Noel como um racista elitista que tanto teria se interessado pelas coisas dos negros pobres e que tanto fez questão de viver neste meio de pessoas contraventoras, de pele escura, pobres e à margem da sociedade. Mais ainda, Noel desejava ser alguém respeitado neste meio. Se fosse mesmo um racista elitista, teria sido muito mais confortável para Noel Rosa ter continuado aluno da Faculdade de Medicina, ter se interessado por música erudita e ter vivido confortavelmente no âmbito da elite social brasileira.

Entendo que a postura elitista de Noel em algumas composições é o desdobramento de uma frente de batalha pela alteração de algumas regras no campo do samba, o que o permitiria maximizar a sua possibilidade de acumulação de capital nesta arena. Se Noel tentasse defender as regras instituídas do samba, tal qual o fez Wilson Baptista em *Lenço no Pescoço*, estaria reafirmando regras que lhe vetavam a legitimação neste campo; estaria agindo contra si mesmo.

O pesquisador Carlos Sandroni responde às acusações de Caetano Veloso contra Noel Rosa no mesmo endereço virtual em que o vídeo havia sido postado originalmente, www.obraemprogresso.com.br, em 2008. Infelizmente, tal sítio se encontra desativado. O vídeo com a interpretação de Caetano Veloso ainda pode ser encontrado facilmente na base de dados do Youtube.com. A resposta de Carlos Sandroni, por sua vez, foi relatada na dissertação de Ramiro Lopes Bicca Júnior, *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*³⁴⁵.

Sandroni aponta que Caetano teria incorrido em diversos equívocos. Discorda que Noel fosse racista e que sua peça *Feitiço da Vila* tivesse por intenção atacar os negros. Segundo Sandroni, tal peça seria uma espécie de “marco” no processo de aceitação das expressões culturais dos negros e mestiços pela sociedade na época. O autor também não percebe como procedente o entendimento de que Noel fosse homofóbico e para isso cita a peça *Mulato bamba*, que, na sua visão, seria uma homenagem de Noel a um homossexual.

345 BICCAR JÚNIOR, Ramiro Lopes. op. cit., p. 138-139.

Além disso, seria inviável estabelecer o cisma entre a Vila Isabel e o morro como uma oposição entre a classe média e os pobres, pois a Vila Isabel também seria um lugar de pessoas humildes. Para o pesquisador, a definição de “feitiço decente” precisaria ser relativizado por um contexto de competitividade entre os bairros, que não serviria para categorizar Noel como um racista ou elitista. Sandroni ainda chama a atenção de que Caetano teria inventado, na versão de *Feitiço da Vila* que apresentou no palco, versos que não são de autoria de Noel Rosa. A parte final cantada por Caetano – “Quem nasce pra sambar, chora pra mamar em ritmo de samba. Lá não tem cadeado no portão porque na Vila não tem ladrão” – deveria corresponder aos versos que não constavam na versão oficial de *Feitiço da Vila* – “A zona mais tranquila / É a nossa Vila / O berço dos folgados / Não há um cadeado no portão / Porque na Vila não há ladrão” – que, de acordo com Jubran, compunham uma estrofe que teria sido “publicada em jornais de modinhas da época e interpretada em programas de rádio”³⁴⁶ pois teria ficado de fora da versão original gravada outubro de 1934.

Acredito que Sandroni, apesar de admitir a situação de competitividade na qual Noel se inseria, acaba minimizando os efeitos deste contexto conflitivo. Esforça-se para tentar construir o Poeta da Vila como um artista cuja prioridade era homenagear a cultura negra e levá-la de maneira integradora para a sociedade brasileira como uma forma de valorizar os negros e pobres. Ainda que acerte ao apontar que Noel não seria racista, homofóbico e elitista, sua perspectiva se empenha excessivamente na construção de um Noel Rosa altruísta; por isso, tal interpretação seria tão problemática quanto as afirmações acusatórias de Caetano Veloso contra o Poeta da Vila.

Entendo que o objetivo prioritário de Noel era legitimar-se no campo do samba e, para isso, precisava lutar para construir o seu capital numa arena cujas regras tendiam a deslegitimá-lo, pois não havia herdado o habitus do malandro de forma legítima. A Vila Isabel, seu local de origem, apesar de ser um bairro modesto, não era um ambiente gerador do habitus do malandro, por isso é viável sua oposição com o morro. Para se legitimar, Noel desenvolveu, no mesmo intervalo de tempo, diversas estratégias ao longo de sua carreira. Não havia um único eixo orientador de sua obra senão a tentativa de se legitimar no campo do samba; o que se desdobrava inexoravelmente no desejo de legitimar o próprio campo do samba no espaço social de conflito com os outros campos. Noel foi combativo em muitas composições. A oposição entre o bamba e o bacharel é muito anterior a *Feitiço da Vila*, podendo ser conferida, por exemplo, em *Eu vou pra Vila*, de 1930, uma de suas primeiras

346 JUBRAN, Omar. Op.cit., p. 143.

composições gravadas. O Poeta da Vila era um artista complexo; não caberia em rótulos rígidos, sendo um equívoco tentar construí-lo tanto como um branco elitista, homofóbico e racista opressor das expressões culturais negras, quanto como um altruísta defensor daqueles cultural e socialmente oprimidos.

5.3.5 Conversa fiada

Wilson Baptista viu em *Feitiço da Vila* a oportunidade de retomar a polêmica com Noel. Ainda que tal peça não tivesse sido uma resposta a *Mocinho da Vila*, a homenagem de Noel à Vila Isabel fazia parte do mesmo contexto que tinha gerado o conflito entre esses dois artistas. Assim, mais uma vez, tentando se valer de uma desavença pública com um artista mais famoso para tentar alcançar uma maior visibilidade no campo do samba, Wilson Baptista compôs *Conversa fiada*³⁴⁷ como uma retomada ao embate com o Poeta da Vila.

Para atingir Noel, faz um ataque direto ao bairro de Vila Isabel. Para isso, tenta pôr em dúvida e deslegitimar tudo o que havia sido objeto de elogio em *Feitiço da Vila*. Inicialmente, acusa a Vila Isabel de produzir um samba sem feitiço, contrariando o argumento principal do elogio de Noel. A força dessa acusação proferida por Baptista só pode ser devidamente compreendida se se investigar como a ideia de feitiço estava associada ao samba de forma legitimada neste campo naquele momento.

O feitiço associado ao samba pode ser interpretado como uma referência à relação do samba com o candomblé – ou com as religiões afro-brasileiras de modo geral. No contexto do samba folclórico, o limite entre o profano e o sagrado, entre a festa e a celebração religiosa, vai se tornando cada vez menos nítido à medida que aumenta a excitação coletiva. O samba teria herdado elementos da matriz rítmica sincopada dos rituais africanos e estaria envolvido em mistério e poder religioso. Em certa medida, poderia ser a porta pela qual se poderia deixar a ordem do profano e adentrar no meio sagrado, no sentido de que possibilitaria experiências sociais que, por sua vez, permitiram que o indivíduo na roda de samba vivenciasse a superexcitação de se sentir a própria coletividade sem deixar de ser apenas uma parte dela, experiência análoga àquela proporcionada pelos rituais de tribos

347 Wilson Baptista. **Conversa fiada**, 1935. Ver anexo A41.

australianas descritos por Durkheim em as *Formas Elementares da Vida Religiosa*³⁴⁸.

O feitiço era de grande importância para o samba, constituindo uma marca distintiva que o diferenciava e o valorizava perante as outras formas musicais. Noel Rosa percebeu o valor tinha que a ideia de feitiço para o samba e manteve a noção de feitiço em relação ao seu samba, mesmo afirmando que o samba da Vila Isabel tinha um feitiço sem farofa, ou seja, sem o estigma da religião africana perseguida e considerada culturalmente inferior. Wilson Baptista, ao criticar *Feitiço da Vila*, simplesmente afirma que o samba da Vila Isabel não teria feitiço, seria desprovido das qualidades distintivas do samba do morro que o tornavam tão poderoso, atraente e misterioso; o samba da Vila seria um samba sem graça, logo, um samba não legítimo.

Baptista também afirma que a Vila tampouco estaria livre de ladrões, aconselhando seus moradores a tomarem cuidado e darem duas voltas no cadeado ao irem dormir. Assim, desconstrói a Vila paradisíaca idealizada por Noel. Eis que surge um problema: ao afirmar que a Vila Isabel também tinha ladrões tal como o morro, não estaria Wilson Baptista agindo para adequar este bairro às regras instituídas no campo do samba? Ao discordar de Noel, não estaria legitimando a Vila Isabel por outros critérios e, desta forma, legitimando seu opositor?

Como regra estruturada no campo do samba naquele momento, o malandro era construído como um contraventor, alguém potencialmente perigoso. A tentativa de Noel de apresentar a Vila Isabel como lugar de pessoas “de bem” era uma busca de inverter tal regra no campo do samba. Entendo que, no contexto específico do conflito, era imperativo que Wilson Baptista discordasse de Noel Rosa, mesmo que isto pudesse acabar aproximando a Vila do morro. É possível que tenha faltado a Wilson Batista uma compreensão mais apurada do contexto, pois poderia ter gerado a oposição desejada através de outros meios; por exemplo, afirmando que a Vila não teria ladrões por ser um lugar de pessoas fracas e apáticas, evitando correr o risco de aproximar a Vila do morro. Entretanto, coloca-se outra possibilidade interpretativa para a ação de Wilson Baptista: para este, talvez, ladrão e malandro pudessem ser coisas muito diferentes.

O malandro legítimo é, em certa medida, um contraventor, mas nem todo contraventor é malandro. Contraventor é todo aquele que de alguma forma vai contra às leis. O malandro, além de contraventor, é alguém com uma visão de mundo própria, que nega o trabalho, sendo acima de tudo um indivíduo poderoso e sedutor, capaz de alcançar seus objetivos manipulando através da afetividade aqueles que se tornam alvos do seu egoísmo

348 DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*, op. cit.

(no sentido durkheimiano). Talvez, para Baptista, malandro fosse algo muito acima do simples ladrão, por isso haveria a possibilidade de a Vila Isabel abrigar ladrões sem que com isso estivesse erroneamente legitimando a Vila no campo do samba.

Por fim, Wilson Baptista acusa os sambistas da Vila Isabel de total incompetência musical, afirmando que os “folgados” da Vila “assassinavam” o samba, sendo motivo de tristeza e vergonha para os representantes do samba legítimo do morro.

É conversa fiada dizerem
 Que o samba na Vila tem feitiço
 Eu fui ver para crer e não vi nada disso
 A Vila é tranquila
 Porém eu vos digo: cuidado!
 Antes de irem dormir
 Deem duas voltas no cadeado

Eu fui à Vila ver o arvoredor se mexer
 E conhecer o berço dos folgados
 A lua essa noite demorou tanto
 Assassinaram o meu samba
 Veio daí o meu pranto

Conversa fiada. Wilson Baptista, 1935.

5.3.6 Palpite infeliz

Os ataques de Wilson Baptista à Vila Isabel finalmente conseguiram chamar a atenção de Noel Rosa, que, pela primeira vez, escreve uma peça para contra-atacar seu insistente opositor. Em *Rapaz folgado*, Noel havia se colocado perante Baptista como o veterano que orientava o novato, que procurava dar conselhos. Nesta peça, o Poeta da Vila desejava uma vida melhor para o jovem sambista que tinha uma concepção equivocada do mundo e achava bonito ser malandro, andar com navalha no bolso provocando e ameaçando as pessoas. Entretanto, a postura de Noel muda com relação a Baptista após *Conversa fiada*: não mais o reconhece como alguém que devia ser aconselhado; tratar-se-ia, naquele momento, de um opositor potencialmente ameaçador que precisava ser combatido energicamente. Neste

contexto, Noel compõe *Palpite infeliz*³⁴⁹ como uma resposta às acusações de Baptista contra a Vila Isabel.

Noel começa seu contra-ataque apontando que Baptista seria um iniciante desconhecido no samba, sem legitimidade para sustentar suas acusações contra a Vila Isabel. As ofensas de Baptista não deveriam ser levadas a sério, pois seriam apenas devaneios de alguém que não tinha a experiência de vida necessária para entender a importância da Vila no samba e os posicionamentos de Noel nesta arena. Dessa forma, Noel classifica a letra de *Conversa fiada* como um palpite infeliz fruto da ignorância de Wilson Baptista, que se recusava a tomar conhecimento daquilo que tanto criticava.

Apesar de Noel voltar a reafirmar seu bairro como um lugar legítimo no samba, neste momento, não traça mais um limite valorativo que colocaria a Vila Isabel em posição superior ao morro. Sua estratégia parece recuar nesta frente de batalha e Noel passa a assumir uma perspectiva conciliadora. Inclusive, tal abordagem o leva a homenagear o Estácio de Sá, o Salgueiro, a Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz. Talvez Noel temesse que outros sambistas pudessem sair em defesa de Wilson Baptista se continuasse a construir uma Vila Isabel superior à periferia. Dessa forma, procura limitar seu confronto apenas a Wilson Baptista. A ênfase em *Palpite Infeliz* se baseava em que a Vila não estaria querendo deslegitimar os outros bairros – construção bastante diferente daquela desenvolvida em *Feitiço da Vila*, na qual definiu seu bairro como o berço de um samba tão distinto e importante para o Brasil que rivalizaria com o café e o leite. Em *Palpite infeliz*, Noel não mais enfatiza que a Vila seria um lugar de pessoas decentes, estudadas, ordeiras. Limita-se a admitir que o morro seria o lugar consagrado do samba e a Vila Isabel estaria apenas tentando mostrar que também era capaz de gerar bons sambistas.

Dessa forma, sintetizando o que foi colocado, Noel procura deslegitimar seu oponente e evitar um conflito generalizado no campo do samba no qual um número substancial de agentes legitimados pudesse focar seus esforços contra a sua pessoa. Para isso, aponta Wilson Baptista como um novato desconhecido, reconhece o morro como o lugar consagrado do samba e argumenta que a Vila Isabel (representada através dele) apenas estaria tentando mostrar sua competência musical nesta arena. Trata-se de uma peça que une elementos de ataque e defesa numa tentativa que buscava tanto maximizar o capital quanto evitar a sua evasão.

349 Noel Rosa. **Palpite infeliz**, 1935. Ver anexo A42.

Quem é você que não sabe o que diz?
 Meu Deus do céu, que palpito infeliz!
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
 Oswaldo Cruz e Matriz
 Que sempre souberam muito bem
 Que a Vila não quer abafar ninguém,
 Só quer mostrar que faz samba também

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo
 Ao som do samba dança até o arvoredado
 Eu já chamei você pra ver
 Você não viu porque não quis
 Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente
 Que tira samba mas não quer tirar patente
 Pra que ligar a quem não sabe
 Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz?

Palpito infeliz. Noel Rosa, 1935.

5.3.7 Frankenstein da Vila

Wilson Baptista não tardou a escrever uma resposta para *Palpito infeliz*. Sendo de seu máximo interesse manter viva a polêmica com Noel Rosa, o “malandrecão” logo compôs *Frankenstein da Vila*³⁵⁰, em 1935, na qual foca seus esforços em tecer comentários sobre a aparência física de seu oponente. Entretanto, ao se limitar a chamar Noel de “feio”, Baptista pode ter incorrido numa estratégia pouco produtiva, pois levava o embate para o âmbito menos ameaçador para seu adversário.

Em *Palpito infeliz*, Noel demonstra a preocupação em amenizar o conflito entre a Vila e o morro, pois provavelmente havia percebido que os ataques de Batista, em *Conversa fiada*, poderiam desencadear uma reação generalizada do morro contra a Vila. No contexto do campo do samba naquele momento, isto significaria a reação do grupo hegemônico contra agentes menos capitalizados. Baptista não era um problema, mas a situação poderia ficar complicada para Noel se os bambas do morro dessem ouvidos ao que dizia o “malandrecão”. Assim, Noel volta atrás em sua estratégia desenvolvida em *Feitiço da Vila* e não mais ataca o

350 Wilson Baptista. *Frankenstein da Vila*, 1935. Ver anexo A43.

morro. Pelo contrário, busca a conciliação, tenta evitar o conflito, aponta que as acusações de Baptista seriam um palpite infeliz de um desconhecido que não sabia o que estava dizendo e, por isso, não deveria ser levado a sério, pois a Vila Isabel não estaria querendo “tirar patente”, desrespeitar de ninguém.

Ao focar seus ataques na pessoa de Noel Rosa, Baptista levou o embate para o nível pessoal, o que pouco incomodou seu adversário. Possivelmente, o Poeta da Vila viu os ataques de seu opositor como uma afronta marcada por uma inofensiva infantilidade indigna de atenção.

Boa impressão nunca se tem
 Quando se encontra um certo alguém
 Que até parece um Frankenstein
 Mas como diz o rifão:
 Por uma cara feia perde-se um bom coração
 Entre os feios és o primeiro da fila
 Todos reconhecem lá na Vila
 [...]

Frankenstein da Vila. Wilson Baptista, 1935.

Entretanto, segundo Máximo e Didier³⁵¹, há relatos divergentes sobre a recepção de Noel Rosa com relação a *Frankenstein da Vila*. De acordo com os autores, há quem diga que Noel não deu importância à peça, embora outros afirmem que o músico se incomodou profundamente, tendo percorrido todas as bancas de revistas com o intuito de comprar até o último exemplar que contivesse a peça de Wilson Batista. Segundo os autores, há até mesmo relatos que afirmem que Noel foi visto chorando por causa de tal composição.

Acredito que, mesmo existindo a possibilidade de Noel ter se incomodado com *Frankenstein da Vila*, tal peça não chegou a promover uma forte emoção no Poeta da Vila e tampouco configurou uma ameaça. Isto pois, provavelmente, se tivesse se sentido incomodado, Noel teria composto uma peça para rebater seu opositor, como o fez com relação a *Lenço no pescoço* e *Conversa fiada*.

351 Op. cit.

5.3.8 Terra de cego

A polêmica beneficiava principalmente a Wilson Baptista, que podia almejar alguma visibilidade através de seu embate com Noel Rosa. Mesmo não tendo uma resposta para *Frankenstein da Vila*, Baptista compõe outra peça, *Terra de cego* (ver anexo A44), ainda no ano de 1935, para tentar mais uma vez chamar seu oponente de volta para a luta. O anseio de Baptista em continuar com a polêmica se explicita de tal forma que o autor chega a colocar literalmente que seu objetivo era “não terminar a discussão”, como exposto no sexto verso.

Batista tenta provocar seu adversário voltando a atacar a Vila Isabel, afirmando que, se Noel era o maior expoente da Vila, o “abafa”, isto se dava porque a Vila seria um lugar de sambistas de qualidade inferior e, por isso, qualquer de seus músicos que mostrasse uma competência minimamente superior aos seus pares facilmente se destacaria. Por isso, para Baptista, Noel seria um sambista “de um olho só”, deficiente, numa “terra de cego”, num ambiente de músicos mais desqualificados ainda. Assim, Noel poderia ser visto como “rei” apenas por ser menos incapaz que seus pares, embora ainda estivesse longe de um sambista completo. Entretanto, assim como sua predecessora, *Terra de cego* também não conseguiu atrair Noel de volta à disputa.

Perde a mania de bamba
 Todos sabem qual é o teu diploma no samba.
 És o abafa da Vila, eu bem sei,
 Mas na terra de cego
 Quem tem um olho é rei.
 [...]

Terra de cego. Wilson Baptista, 1935.

O conflito com Wilson Baptista não era proveitoso para Noel. Tratava-se de uma disputa localizada que não conseguiu chamar a atenção do grande público. Para Baptista, músico iniciante, qualquer repercussão de seu trabalho era algo proveitoso. Para Noel, contudo, tal conflito localizado apenas desviava sua atenção daquilo que realmente importava.

Como músico profissional, Noel estava focado em peças capazes de atrair a atenção do grande público, pois, para sobreviver do seu ofício, precisava motivar as pessoas no

sentido de comparecerem às suas apresentações e comprarem seus discos. Naquele momento, a melhor forma de alcançar tal objetivo seria compor peças que tivessem como temática conflitos amorosos. Este era o tema que mais atraía a atenção do público, sendo recorrente na maioria das composições veiculadas através do rádio e dos discos daquele período. Noel sabia como funcionava o mercado e dedicava especial atenção e tempo a composições que falavam das dores do coração. Por manter uma estratégia de legitimação multifacetada, agia ao mesmo tempo em diversas frentes de batalha no campo do samba; por outro lado, geria seu tempo de forma a dar mais importância ao que lhe fosse mais produtivo.

Noel não gostou da letra de *Terra de cego*, mas se interessou por sua harmonia e melodia e propôs desenvolver uma nova letra para a peça de Wilson Baptista. Ao convidar seu opositor para uma parceria, Noel punha fim ao conflito e, ao mesmo tempo, focava seus esforços num trabalho que poderia ter potencialmente uma maior receptividade perante o grande público. Mais uma vez, aproximava-se do morro, construía alianças, lubrificava as tensões entre aqueles que estavam em circunstância inexoravelmente conflituosa.

A oposição entre a Vila e o morro não poderia ser eliminada. Nada conseguiria resolver o problema de que Noel era um branco estudado de classe média se propondo a competir no samba dos negros pobres excluídos. Entretanto, se em determinados momentos Noel se lançava ao enfrentamento explícito, também sabia evitar o conflito quando lhe fosse mais conveniente.

Para Baptista, a parceria com Noel era muito mais produtiva do que o conflito. Noel era mais conhecido e ter seu nome associado ao Poeta da Vila era uma boa oportunidade de ampliar eficientemente seu público consumidor. Acima de tudo, Baptista desejava se tornar um músico famoso e ganhar dinheiro com a carreira. Recusar uma parceria com Noel seria deixar escapar uma chance de melhorar um pouco a posição que ocupava no campo do samba.

5.3.9 Deixa de ser convencida

Com nova letra de Noel, *Terra de cego* passa a se chamar *Deixa de ser convencida*³⁵². Seu tema versa agora sobre conflitos amorosos.

A peça é dedicada a Ceci, dançarina por quem Noel se apaixonou e com quem teve um relacionamento intensamente problemático. Ceci era talvez um dos melhores exemplos vivos da definição de Noel da mulata fuzarqueira, a contraparte feminina do malandro: uma mulher atraente, manipuladora e poderosa que, para infelicidade de seu companheiro, conseguia impor seus desejos sobre os homens. Isso fazia com que Noel nutrisse sentimentos positivos e negativos em relação a Ceci.

Ao mesmo tempo em que a desejava, Noel sofria por não conseguir controlá-la. Como aponta em *Deixa de ser convencida*, era o domador que ansiava por abater a fera que tanto caçava. Para angústia de Noel, Ceci não era submissa; por isso, era vista como convencida e fingida. Gostava de festas e da vida boêmia tanto quanto Noel. Enquanto o Poeta da Vila amargava as limitações que o casamento lhe impunha, Ceci continuava sua vida. Nunca chegaram a formar um casal regular. O relacionamento foi marcado por uma inconstância de idas e vindas e muito sofrimento. O casamento de Noel só fez complicar ainda mais a situação, uma vez que passara a manter responsabilidades matrimoniais, o que não o impediu de continuar relacionamentos extraconjugais. Por sua vez, Ceci jamais quis abdicar de sua liberdade.

Na época em que Noel escreveu *Deixa de ser convencida*, Wilson Baptista também já havia tido um relacionamento com Ceci, o que fazia com que ambos compartilhassem o problema de se envolver com uma mulata fuzarqueira.

Deixa de ser convencida
 Todos sabem qual é
 Teu velho modo de vida
 És uma perfeita artista, eu bem sei,
 [...]
 E no picadeiro desta vida
 Serei o domador,
 Serás a fera abatida
 [...]

Deixa de ser convencida. Noel Rosa; Wilson Baptista, 1935.

352 Noel Rosa; Wilson Baptista. **Deixa de ser convencida**, 1935. Ver anexo A45.

5.3.10 Fim do conflito

Aquilo que posteriormente foi recuperado como um duelo contínuo entre dois grandes sambistas no período de 1933 a 1935 não passou de uma disputa eventual que foi construída e reconstruída de maneira descontínua ao longo dos anos.

O embate entre Noel e Baptista não significou uma mudança radical na estratégia de legitimação do Poeta da Vila. Noel continuou a manter sua conduta multifacetada no campo do samba. O confronto com Batista nada mais era para Noel que episódios de violência simbólica numa das muitas frentes de batalha em que atuava. Sua luta por tentar impor novos princípios legitimadores neste campo convivia com eventuais ações que obedeciam as regras estruturadas do samba.

A versão contida do malandro defendida por Noel, o rapaz folgado, não foi uma exclusividade de seu conflito com Baptista. Estava presente em suas peças antes disso e continuou a fazer parte de sua obra durante o embate musical.

O malandro egoísta (no sentido durkheimiano), defendido por Baptista, também esteve presente na obra de Noel em raros momentos. Em pleno ano de 1935, durante a polêmica, Noel compõe *Pela décima vez*³⁵³, peça que pode ser entendida como um exemplo de “muro de lamentação” daquelas que amargavam uma relação com um malandro. A trama da composição se dá em função de uma mulher que sofre com o amor nocivo e irracional que sente por um malandro que continuamente tem problemas com as autoridades. Muitos dos elementos do malandro que Wilson Baptista apresentara em *Lenço no pescoço*, no ano de 1933, e que causaram uma resposta enérgica de Noel Rosa estavam presentes no malandro que habita os versos de *Pela décima vez*, composta pelo próprio Poeta da Vila em 1935. Nesta peça, Noel se adequa perfeitamente às regras estruturadas no campo do samba ao cantar o malandro poderoso, egoísta e sedutor, um malandro que não se importava com sua companheira, arrumava confusão com a polícia e cinicamente se declarava inocente, afirmando não saber sequer o motivo por ter sido preso. Para agravar a situação relatada na peça, trata-se de uma situação recorrente; o malandro dessa composição é fortemente predisposto a agir de maneira inadequada, desrespeitando normas sociais a todo instante.

353 Noel Rosa. **Pela décima vez**, 1935. Ver anexo A46.

Jurei não mais amar
Pela décima vez
Jurei não perdoar
O que ele me fez
[...]

Joguei meu cigarro no chão e pisei
Sem mais nenhum
Aquele mesmo apanhei e fumei
Através da fumaça neguei minha raça
Chorando, a repetir:
Ele é o veneno que eu escolhi
Pra morrer sem sentir

[...] ele, só de pirraça, seguiu com um praça
Ficando lá no xadrez
Pela décima vez ele está inocente
Nem sabe o que fez.

Pela décima vez. Noel Rosa, 1935.

A polêmica com o Poeta da Vila representou para Wilson Baptista uma grande oportunidade de alavancar um pouco sua incipiente carreira. Seu sonho de se tornar um músico reconhecido se concretizou anos mais tarde, quando consolidou sua carreira como músico profissional no samba na década de 1940.

Para Noel Rosa, o embate significou um desdobramento pontual e descontínuo de sua estratégia de tentar construir um ideal de malandro ao qual pudesse se adequar. A polêmica não foi tão proveitosa para o Poeta da Vila, que apenas em poucos momentos se deu o trabalho de responder seu opositor. Por ter alcançado pouca repercussão, Noel esteve muito mais focado em desenvolver peças que tivessem um maior potencial de chamar a atenção do grande público entre os anos de 1933 e 1935, além de ter que gerir seus transtornos amorosos e seus problemas de saúde.

5.4 A dupla consagração tardia

Em vida, Noel Rosa foi um músico que lutou para construir sua legitimação de diversas formas. Alcançou a posição de músico profissional, teve muitas peças gravadas e uma rotina de apresentações que o tornaram conhecido. Nunca chegou a ter a fama e a devoção do público no mesmo nível de músicos como Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, os “Quatro Grandes”, segundo a imprensa da época³⁵⁴. Ainda assim, alcançou o raro feito de conseguiu viver do seu trabalho como artista na terceira década do século XX, situação que só se alterou em função da tuberculose; no estágio avançado da doença, Noel não podia trabalhar e precisou contar com a ajuda financeira dos amigos.

Chegou a ser um artista legitimado no campo do samba, com um nível elevado de capital, embora não tenha alcançado em vida a condição da consagração, de se tornar uma referência de princípios legitimadores aos quais os agentes são obrigados a dialogar para construir a sua posição no campo. Em vida, sua obra não chegou a ser tratada como a própria objetivação de determinadas regras estruturadas. A consagração do seu nome foi progressivamente sendo construída após a sua morte.

Quando isto se deu, em 1937, o próprio samba ainda não havia alcançado a posição de música emblemática da brasilidade. Seu amigo Almirante, nas décadas de 1940 e 1950, em seus esforços pela construção do samba enquanto tradição musical popular brasileira, também militou a favor do Poeta da Vila. No empreendimento de legitimar o próprio campo do samba no espaço social, Almirante tomou um seletor repertório da obra de Noel Rosa como emblemático de um samba que poderia representar o país.

A consagração de Noel Rosa no campo do samba só acontece quando o próprio samba é consagrado em nível nacional como música brasileira. Neste momento, um conjunto de peças de Noel Rosa coincidiu com o projeto de samba que venceu os conflitos internos e externos a este campo e possibilitou sua legitimação perante a sociedade. Por exemplo, o rapaz folgado de Noel, o malandro contido e nada ameaçador, coincide com o malandro que pôde ser construído como ícone da brasilidade anos mais tarde.

O malandro que determinados agentes no campo do samba e no campo político conseguiram emplacar como emblemático da brasilidade não era aquele de *Lenço no*

354 SEVERIANO, Jairo. Op. cit., p. 206.

pescoço, contraventor e avesso ao trabalho; era o malandro contido, irreverente, com “jogo-de-cintura” para driblar as adversidades da vida, tal qual aquele construído por Noel em *Conversa de botequim* (ver anexo A47). Nesta composição, o Poeta da Vila apresenta um malandro que é ao mesmo tempo arrogante e divertido, jamais agressivo; que dá todo tipo de ordem ao garçom, mas que acaba pedindo que sua conta seja “pendurada”. A forma como a peça se desenvolve transforma em riso o que poderia ser visto como um caso de polícia, mostrando a malandragem como forma de sobrevivência, não como atividade criminal, sendo uma quase representação ideal do brasileiro pobre que consegue levar a vida com humor.

[...]

Seu garçom me empresta algum dinheiro
 Que eu deixei o meu com o bicheiro,
 Vá dizer ao seu gerente
 Que pendure esta despesa
 No cabide ali em frente

Conversa de botequim. Noel Rosa; Vadico, 1935.

No campo do samba, a obra de Noel foi se tornando cada vez mais importante, ao ponto de autores como João Máximo afirmarem que Noel “pode não ter sido o melhor compositor popular de seu tempo, mas foi decerto o mais importante”³⁵⁵, ou ainda, como André Diniz, entenderem que Noel Rosa é “até hoje celebrado como o mais poético e moderno compositor de samba de todos os tempos”³⁵⁶.

Esta seria a primeira consagração tardia, do Poeta da Vila, que ocorre no campo do samba por volta dos anos 1940 e 1950. Entretanto, acredito que haja uma segunda consagração tardia com relação a Noel Rosa e que diz respeito ao fato de ter se tornado uma referência altamente legitimada em outro campo, o da Música Popular Brasileira (MPB), que começou a se organizar por volta dos anos 1960³⁵⁷.

Entendo que a MPB é um campo cujo maior princípio legitimador é a busca da distinção³⁵⁸ na música popular. Assim, por um lado, o campo da MPB estabelece conexões com outros campos no interior do campo da música popular selecionando repertórios que

355 MÁXIMO, João. Coleção revela transformação da lírica do compositor. In: JUBRAN, Omar. **Noel pela primeira vez**. Ministério da Cultura/FUNARTE, 2000, p. 2.

356 DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 60.

357 NAVES, Santuza; COELHO, Frederico; BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão**. op. cit.

358 BOURDIEU, Pierre. **A distinção**, op. cit.

possam ser classificados como “de qualidade” ou “portadores de um nível cultural elevado”. Por outro lado, há uma produção interna de peças a partir dessas regras codificadas que são percebidas pelos agentes desse campo como superiores. Na maior parte do tempo, estabeleceu-se neste campo a oposição entre o que Bourdieu chama de *arte pura* e *arte burguesa*, ou entre o que Adorno chama de música séria e música ligeira.

Noel Rosa foi um músico preocupado com a construção de sua legitimidade no campo do samba nos anos 1930. Nos anos 1950, já figurava como um dos pilares da tradição do samba. A partir dos anos 1960, seus trabalhos foram recebidos no campo da MPB através de uma apreciação distinta que levava em conta sua importância histórica nas dinâmicas da música popular no início do século XX.

A busca de Noel Rosa, presente em parte do seu repertório, pela construção de um samba distinto, que fosse superior ao samba do morro e pudesse ser apreciado pelas classes média e alta, coincide, em certa medida, com os anseios na MPB da busca da construção de uma música que se diferenciava da música vulgar, feita para vender, que não se preocupava com o ideal de beleza construído neste campo nem com a função da música como transformadora da sociedade. Por isso, Caetano Veloso, músico consagrado na MPB, pode ter a percepção de que Noel Rosa é um dos pais fundadores da Música Popular Brasileira³⁵⁹.

O samba da Vila, representado por e através de Noel, distinto, feito por bacharéis, indivíduos estudados, cujo valor cultural se equiparava ao valor econômico do café e do leite, vital para o Brasil, dotado de um feitiço decente que fazia bem, que aprimorava o ser humano e a sociedade, coincidiu com ideais análogos de distinção no campo da MPB muito anos após a morte do Poeta da Vila. Dá-se, assim, sua segunda consagração.

Noel, atualmente consagrado em dois subcampos no interior do campo da música popular no Brasil, figura como um dos mais importantes artistas na história brasileira e sua legitimação tende cada vez mais a se ampliar e se reproduzir perenemente, uma vez que sua obra se tornou uma referência de legitimação que os novos agentes nestes campos não podem se dar ao luxo de ignorar no processo de construção da sua própria legitimação.

359 Op. cit.

6 Considerações finais

Procurei desenvolver, ao longo desta Pesquisa, uma interpretação sobre as dinâmicas do samba na primeira metade do século XX através do conceito de campo formulado por Pierre Bourdieu. Com base nesta perspectiva teórico-metodológica, interpretei o samba enquanto um subcampo no interior do campo da música popular no Brasil.

Neste contexto, o conflito pela legitimidade entre os agentes no samba aparece como o motor de suas ações. No lugar de um samba que vai passivamente mudando ao longo do tempo, percebi diversos agentes com propostas musicais diferentes lutando para impor o seu produto como o mais legitimado.

Além do conflito interno no campo do samba pelo capital específico desta esfera social, havia ainda um conflito externo do samba com outros campos no espaço social, no qual os sambistas precisaram lutar para legitimarem o seu produto perante a sociedade.

Do ponto de vista dos conflitos internos no campo do samba, possivelmente o que mais mobilizou esforços por parte dos agentes foi a tensão em torno da oposição entre o malandro e o trabalhador.

A conexão entre samba e malandragem me forçou a construir um tipo ideal do habitus do malandro para melhor entender como uma coisa estava relacionada a outra. Neste ofício, propus que o habitus do malandro fosse caracterizado principalmente a partir de três disposições para agir: negação do trabalho, predisposição à construção de laços sociais com base na afetividade e individualismo.

Entretanto, pelo fato de o malandro ser um brasileiro, o tipo construído de habitus do malandro coincide com a definição de habitus do brasileiro. A diferença entre essas duas categorias se dá no nível de força com que as três disposições (negação do trabalho, predisposição à afetividade e individualismo) se encontram em seus habitus, pois o malandro seria um tipo de brasileiro com tais características específicas radicalizadas.

O processo de formação do habitus do brasileiro envolve toda a história nacional. O habitus do malandro seria o produto de um grupo formado por indivíduos na base da pirâmide social. Tais indivíduos saíram do regime escravista sem serem integrados à nova sociedade capitalista. Isto fez com que determinadas disposições para agir no habitus do brasileiro fossem radicalizadas neste grupo gerando o habitus do malandro.

Assim, enquanto que o brasileiro teria uma inclinação para não gostar do trabalho

regular que se impõe sobre este como necessidade opressora que beneficia apenas seu senhor/patrão, o malandro se nega a trabalhar. Numa interpretação influenciada por Gilberto Freyre, propus que, da mesma forma que o brasileiro, o malandro também teria uma disposição para agir em seu habitus que lhe permite construir laços de amizade com facilidade. Entretanto, se o brasileiro é individualista, como propõe Sérgio Buarque de Holanda, e utiliza tais laços de amizade para resolver problemas pessoais através da afetividade, o individualismo do malandro possui tamanha força que se transforma em egoísmo no sentido durkheimiano. Como o malandro está preocupado unicamente com a resolução dos seus problemas, utiliza-se da afetividade para tirar vantagens dos outros. Assim, o malandro necessitaria parasitar pelo menos um(a) otário(a) trabalhador(a) para sobreviver.

O samba carioca foi originalmente produto de agentes portadores do habitus do malandro e, por isso, as disposições para agir deste habitus acabaram se tornando regras no campo do samba.

Entretanto, a expansão deste campo, com o samba alcançando o disco e o rádio, atraiu para esta arena pessoas das mais diversas origens e estratos sociais, dando início a um conflito por mudanças das regras consagradas no campo do samba que tendiam a legitimar prioritariamente os portadores legítimos do habitus do malandro: negros, pobres, contraventores etc.

Assim, a oposição interna neste campo entre malandragem e trabalho se dava, fundamentalmente, em função da disputa pelo capital do samba que surgiu entre os agentes legitimados por estas regras e aqueles que tentavam impor novos princípios legitimadores para conseguir maximizar suas possibilidades de acúmulo de capital nesta arena.

Do ponto de vista das dinâmicas externas do campo do samba, os sambistas tentaram legitimar o samba enquanto uma música respeitável e consumível por pessoas da classe média e alta, pois, através dessa legitimação do samba no espaço social, seria possível para seus agentes converter de maneira mais eficiente o capital do samba em outros capitais, como dinheiro e respeito, necessários para que pudessem desenvolver uma carreira como artistas profissionais bem sucedidos.

Os conflitos internos e externos no campo do samba estavam, por sua vez, envoltos pelo contexto de mudança política no Brasil que levou à ascensão da ditadura Vargas (1930-1945). O novo governo tentou implementar um projeto baseado na ordem, almejando transformar o Brasil num país moderno, na acepção de Zygmunt Bauman.

Neste contexto, o Estado brasileiro buscou o desenvolvimento econômico do país através da sua industrialização baseada na política de substituição de importação. Entretanto, para que tal projeto fosse bem sucedido, era necessário o aumento contínuo da produtividade e, para tal, era necessário que o trabalhador visse o trabalho como um fim em si mesmo. O problema é que, em função do processo de formação do Brasil, o habitus do brasileiro detinha como disposição para agir a negação ao trabalho, características que se colocava como empecilho à mudança econômica planejada pelo Estado. Assim sendo, o habitus do brasileiro era incompatível com o novo espírito do capitalismo no sentido weberiano.

O malandro se apresentava como indivíduo especialmente nocivo ao projeto moderno do governo Vargas. O desenvolvimento econômico estava dificultado por um problema moral que tinha no malandro seu maior representante. Por isso, o governo precisava combatê-lo energeticamente.

A ameaça que o malandro constituía ao projeto brasileiro de modernização se agravou em função de os sambas chegarem ao rádio e as músicas de elogio à malandragem ganharem cada vez mais o gosto da população, funcionando como um reforço diário às disposições nocivas que tanto incomodavam às autoridades e as elites do país.

Na tentativa de implementar uma mudança no habitus do brasileiro que permitisse o sucesso da industrialização, o governo tentou promover o que veio a ser chamado de trabalhismo, que consistia em duas frentes de batalha: a primeira, uma ostensiva perseguição ao malandro, com a proibição de músicas que o elogiassem; a segunda, a promoção da propaganda a favor do trabalho que visava convencer a população de que a vida difícil do trabalhador valia a pena.

Houve uma explícita tentativa de intervenção do campo político no campo do samba. Entretanto, critiquei tanto as interpretações que se limitavam a ver neste processo apenas uma dominação total do Estado quanto as que enxergavam unicamente uma resistência heroica dos sambistas.

No campo do samba, diferentes grupos estavam em permanente conflito. As regras estruturadas que legitimavam o malandro beneficiavam apenas os sambistas que a estas se adequavam. A luta pelas novas propostas trabalhistas abria um novo caminho de legitimação para aqueles que não eram legítimos malandros. Assim, deu-se uma polarização dos agentes no samba entre a malandragem e o trabalhismo, na qual a mudança dos princípios legitimadores neste campo significou uma reconfiguração da distribuição de capital no interior desta arena.

A aceitação do trabalhismo por parte dos sambistas significava um caminho para incremento da legitimação do próprio campo do samba no espaço social e possibilitava um aumento na taxa de conversão do capital do samba em outros capitais. Por isso, era imperativo para alguns agentes a luta pelo trabalhismo no samba, pela imposição deste novo princípio legitimador, o que possibilitou, em alguns casos, que um grupo de malandros buscasse se regenerar, adequando-se ao trabalhismo para poder se consolidar como sambistas profissionais.

Ainda assim, o malandro não conseguiu ser eliminado do samba como tanto quis a ditadura Vargas. Através de uma convergência de interesses entre o Estado e uma parte dos sambistas, o que se alcançou foi a construção de um malandro contido, com a amenização de suas problemáticas disposições para agir. Este malandro contido passou a ser referência hegemônica dos princípios legitimadores no campo do samba, embora não fosse a única.

O novo malandro, que não era mais um perigo à sociedade, acabou sendo utilizado pelo próprio governo federal no seu projeto de centralização do poder político. A ditadura Vargas fez uso tanto do samba quanto do malandro para a construção de um arranjo de referências identitárias unificador do Brasil. Ao fim desse processo, que uniu interesses do estado e dos sambistas, o campo do samba havia crescido e se expandido para quase todo o país, embora continuasse a se irradiar principalmente a partir do Rio de Janeiro.

Uma vez tendo investigado o processo de formação e consolidação do campo do samba numa perspectiva mais geral, aproximei a lente da Pesquisa e desenvolvi um estudo sobre a trajetória de Noel Rosa nesta arena.

A expansão do campo do samba atraiu muitos músicos de outros campos para esta esfera social. Ao ingressar na indústria cultural, o samba obteve uma receptividade positiva por parte do público e seu mercado se tornou promissor. Assim, as possibilidades crescentes de conversão do capital do samba em outros capitais promoveu um crescimento interno no seu número de agentes em competição.

Noel Rosa é um exemplo desse processo. Tendo iniciado sua carreira de músico profissional no Bando dos Tangarás, em 1929, grupo voltado originalmente para o repertório sertanejo, Noel e seus companheiros mudaram suas propostas musicais para ingressar na nova arena do samba.

Entretanto, estes novos sambistas, dentre os quais se encontrava Noel, enfrentaram problemas que se estendiam para além de suas habilidades musicais. Naquele momento, as regras no campo do samba estavam estruturadas para legitimar o malandro. O sambista

legitimado – o bamba – era negro, pobre, morador da periferia, contraventor, que negava o trabalho e não se adequava ao sistema capitalista etc. Para ser reconhecido no interior do campo do samba como um grande artista, era preciso não apenas a habilidade de compor sambas; também era exigido que o sambista fosse um malandro legítimo.

Neste contexto, Noel Rosa, sendo branco, de classe média, morador da Vila Isabel, que tinha estudado em colégios tradicionais e cursava a Faculdade de Medicina, enfrentava aguda incompatibilidade com muitas regras no campo do samba, o que dificultava seu processo de legitimação nesta arena.

Visando o melhor caminho para construir sua posição no samba, Noel desenvolveu ao longo de sua trajetória uma estratégia de legitimação multifacetada. Num mesmo período, compôs sambas tentando seguir as regras deste campo, bem como buscou propor novos princípios legitimadores através de outras composições. Tanto escreveu versos criticando o malandro quanto elogiando-o. Estabeleceu aliança com alguns malandros, bem como entrou em conflito com outros. Atuava em diversas frentes de batalha ao mesmo tempo, como se cada peça tivesse uma eficácia breve e quase independente com relação às outras.

No desenvolvimento de uma de suas estratégias de legitimação, Noel propôs um novo tipo de malandro – o rapaz folgado – que não seria ameaçador, ao qual o branco de classe média estudado poderia se adequar.

Foi nesta frente de batalha pela imposição de novos princípios legitimadores no campo do samba que Noel Rosa entrou em conflito com Wilson Baptista. O embate entre os dois músicos, entre 1933 a 1935, foi iniciado após Noel criticar uma peça de Baptista que elogiava o malandro egoísta, contraventor, ameaçador, que andava armado de uma navalha e se negava a trabalhar. A oposição entre as duas partes se deu de forma que Wilson Baptista, que era negro, pobre, morador do morro e pequeno contraventor, defendia o malandro legítimo, tal qual estava estruturado no campo do samba naquele momento, e, no polo oposto, Noel propunha um novo malandro ao qual pudesse se adequar.

Pelo fato de ser um músico iniciante na época, Wilson Baptista viu na disputa com Noel, um sambista profissional consolidado, a chance de alavancar sua carreira. Sendo de seu interesse manter viva a polêmica, Baptista empenhou-se em contrapor seu oponente através de sambas que provocavam e deslegitimavam Noel.

Entretanto, o embate entre os dois músicos não chamou a atenção do grande público. Para Wilson Baptista, qualquer repercussão, mesmo que pequena, era um lucro. Para Noel, contudo, acabava sendo não produtiva a energia gasta nesta disputa. O embate descontínuo

entre os músicos foi espaçado por períodos longos, às vezes meses, entre uma provocação e a resposta. Por dois momentos, Noel perdeu o interesse na disputa e, por fim, decidiu encerrar o embate chamando Wilson Baptista para uma parceria.

A trajetória de Noel Rosa é uma amostra do cotidiano conflituoso no campo do samba e expõe como os sambistas, quase sempre preocupados com a eficácia imediata dos seus trabalhos, foram mudando as regras internas deste campo através da disputa pela legitimação ao longo do tempo. Da mesma forma, Noel é um exemplo do sambista que precisava se preocupar com os problemas do dia-a-dia, que buscava sobreviver de sua música, que lutava o tempo todo não apenas para se tornar um sambista consagrado, mas para legitimar o próprio campo do samba no espaço social.

Em vida, Noel conseguiu se estabelecer como um músico profissional e sobreviveu de seu ofício até que a tuberculose o debilitasse. Chegou a ser famoso, embora nunca tenha figurado entre os artistas mais reconhecidos de sua época.

A consagração de Noel Rosa no samba ocorreu após sua morte, por volta dos anos 1950, quando um seletor repertório de sua obra coincidiu com a formatação que as regras hegemônicas do campo do samba vieram a ter anos mais tarde. Seu amigo Almirante teve um papel central neste processo, pois militou tanto pela legitimação do campo do samba como pela construção de uma tradição do samba na qual Noel Rosa figurava como peça chave. O rapaz folgado, o malandro contido, cantado por Noel Rosa nos anos 1930, que na época era uma tentativa de impor novos princípios legitimadores no samba, transformou-se em referência de regras que se tornaram dominantes nesse campo nos anos 1950, quando o malandro contido foi alçado à condição de emblema brasileiro junto com o samba.

Noel ainda teve uma segunda consagração tardia no campo da MPB, campo que só foi se formar por volta dos anos 1960. Na MPB, a obra de Noel foi recuperada como uma insígnia de tradição da música popular brasileira na qual se podia buscar num seletor repertório o referencial de música distinta. Mais uma vez, determinadas composições de Noel que, na época em que foram escritas, tinham um propósito de construir sua legitimação num contexto de conflito específico coincidiram com a formatação posterior das regras de um campo.

Não existiu um único samba, nem tampouco em algum momento houve consenso entre os sambistas dos rumos que o samba deveria trilhar. No interior da arena do samba, o conflito pela legitimação foi sempre o motor das ações dos agentes. Muitas foram as estratégias desenvolvidas pelos artistas no intuito de se legitimarem. Noel Rosa é um

exemplo deste agente que soube utilizar as mais diversas estratégias para construir sua posição. Como em qualquer campo de batalha, saber a hora certa de partir para o enfrentamento direto era tão importante quanto entender o momento de evitá-lo e construir alianças.

O que se tomou posteriormente como o samba consagrado em nível nacional nada mais foi que uma configuração de samba, dentre muitas outras, que se tornou hegemônica a partir de uma específica formatação do campo do samba. Neste, o volume de capital de um grupo permitiu construir um samba específico como aquele que seria o samba vencedor. A consagração do samba enquanto música emblemática da brasilidade se confunde com o processo de crescimento e consolidação do campo do samba no espaço social brasileiro.

Referências

ABREU, Martha C. Histórias da Música Popular Brasileira, uma análise da produção sobre o período colonial. In: Jancsó, I.; Kantor, I. (Org.). **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial; Hucitec, v II, 2001, p. 683-705. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2011.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1996, p. 65-108.

_____; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural. In: _____.; _____. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 113-156.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1963.

ALVES, Nancy. **A França na Música Popular Brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e *chansonniers***. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 6, p. 59-67, set. 2001. Disponível em: <http://www.abemeducacaom.usical.org.br/Masters/revista6/artigo_6.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2011.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba Enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. 279f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BASTOS, Manoel Dourado. Experiência musical brasileira e (re)produção técnica: uma hipótese para sua interpretação . **Comunicação e Espaço Público**, Brasília, ano XI, n. 1 e 2, p. 270-282, jan/jun e jul/dez, 2008. Disponível em: <http://www.fac.unb.br/site/images/stories/Posgraduacao/Revista/Edicoes/2009/16_bastos.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2011.

_____. (Re)arranjos de uma utopia do som nacional : a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 136-154, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/713/604>>. Acesso em: 11 fev. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999a.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999c.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **A vida fragmentada**: ensaios sobre a moral pós-moderna. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007a.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007c.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Vida em fragmentos**: sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

BEN AMOS, Dan. Catégories analytiques et genres populaires. Poétique, n.19. Paris: Seuil, 1974, p. 275, apud MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 12-21, jul./dez. 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1983, p. 3-28.

BICCA JÚNIOR, Ramiro Lopes. **São coisas nossas**: tradição e modernidade em Noel Rosa. 2009. 215f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2011.

_____; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de

ensino. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo**. 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CALDEIRA, Jorge. **Noel Rosa: de costas para o mar**. 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª ed. São Paulo: Global. 2003, p. 19-28.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)**. 2008. 215f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENGERG, José (Orgs). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, v. 1, p. 37-68, 2004.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002

CHERQUES, Hermano Roberto Thiry. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP [Revista Brasileira de Administração Pública]**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-55, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>>. Acesso em: 12 set. 2010.

CHEVALLIER, Stéphane; CHAUVIRÉ, Christiane. **Diccionario Bourdieu**. Traducción de Estela Consigli. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 66-79, jul./dez. 2004.

DAMATTA, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martin Fontes, 2008.

DURST, Rogério. **Madame Satã: com o diabo no corpo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EGG, André Castro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. 2004. 240f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3ªed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

ENGELS, Frederich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba: a formação de uma brasilidade crítica conservadora**. 1999. 292f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945**. 2002. 322f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Noel Rosa, o samba e a criação da música popular brasileira. **História em Reflexão** (UFGD), Online, v. 1, p. 1-23, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historia-em-reflexao/article/view/486/355>>. Acesso em: 26 abr. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª ed. São Paulo: Global. 2003.

GEARY, Patrick. **O mito das nações: a invenção do nacionalismo**. São Paulo: Conrad, 2005.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988.

GOMES, Tiago de Melo. O mistério do samba. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 42, p. 525-530, 2001. Resenha de: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

_____. **Lenço no pescoço:** o malandro no teatro de revista e na música popular. “Nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920. 1998. 198f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** São Paulo: UNESP, 1991.

_____. A sociologia política de Durkheim. In: _____. **Política, sociologia e teoria social.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 103-146.

_____. Durkheim e a questão do individualismo moral. In: _____. **Política, sociologia e teoria social.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p.147-168.

_____. **A constituição da sociedade.** 3 ed. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2009.

_____. **Sociologia.** 6ª ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HONNETH, Axel. Teoria crítica. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonatha (Orgs.). **Teoria social hoje.** São Paulo: UNESP, 1999, p. 503-552.

JUBRAN, Omar. **Noel pela primeira vez.** Ministério da Cultura/FUNARTE, 2000.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro.** História de uma ideologia. São Paulo, Ática, 1992.

LIMA, Giuliana Souza de. História de outros carnavais: a construção da história da música popular brasileira na narrativa radiofônica de Almirante. **Anagrama**, Online, ano 2, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.usp.br/anagrama/Lima_Almirante.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 46-55, jul./dez. 2004.

LÖWY, Michael. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber. **PLURAL** (Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP), São Paulo, v. 17, n. 2, 2011, p. 129-142. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/17_2/v17n2_traducao.pdf>; Acesso em: 12 jun. 2012.

MACHADO, Marcelo Novaes. **As doze valsas de esquina de Francisco Mignone:** um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular. 2004. 164f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MARX, Karl. **O capital**. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____; ENGELS, Frederich. **O manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no Milhar**. Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Artcultura**, Uberlândia, n. 9, p. 12-21, jul./dez. 2004.

MÁXIMO, João. Coleção revela transformação da lírica do compositor. In: JUBRAN, Omar. **Noel pela primeira vez**. Ministério da Cultura/FUNARTE, 2000, p. 2.

_____; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: UNB, 1990.

MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. **Noel Rosa**: a modernidade, a crônica e a indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ: Rio de Janeiro, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **Artcultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p.117-133, jul./dez., 2006.

_____. História e historiadores da música popular no Brasil. **Revista de Música Latinoamericana**, v. 28, n. 2, p. 271-299, 2007.

MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001. 370f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs). **A mpb em discussão**: entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NETTO, Michel Nicolau. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Imagens de brasilidade nas canções de Câmara de Lorenzo Fernandes**: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. 2009. 275f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940. **Artcultura**, Uberlândia, v.10, n. 17, p. 173-189, jul.-dez. 2008. Disponível

em: <www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Parada_17.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História (UNESP)**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>. Acesso em 28 jul. 2011.

_____. Música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, p. 22-31, jul./dez. 2004.

_____. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. 2005. 208f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 163-174, jul./dez. 2006.

_____. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/104.pdf>>. Acesso em 28 jul. 2011.

_____. A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira (anos 1930-1940). **Desigualdade & diversidade**, Online, v. 6, p. 61-82, 2010. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdade-diversidade/>>. Acesso em: 28 jul. 2011.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

RIBEIRO, Manoel Pinto. **As formações discursivas sobre a mulher na música brasileira (1930-1945)**. 2007. 338f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SANDRONI, Carlos. O feitiço decente. **OPUS**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p.21-28, jun. 1990.

_____. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

_____. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs). **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, v. 1, v 1, p. 23-35, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**. 2ª ed. Uberlândia: Edufu, 2008.

STEIGENBERGER, Fabiana Fernanda; FERNANDES, Luiz Carlos. **Marcas da ideologia**

trabalhista de Vargas em canções da MPB. **InterteXto**, Uberaba, v. 1, n. 1, p. 99-113, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/68/97>>. Acesso em: 1 ago. 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2012.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Lisboa, n. 48, p. 117-123, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2008.

WEBER, Max. **Sobre a teoria das ciências sociais**. São Paulo: Moraes, 1991.

_____. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Economia e sociedade**. v. 1. Brasília: Unb/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, Online, n. 157, p. 55-72, 2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a04n157.pdf>>. Acesso em 4 ago. 2011.

ANEXO A

Letras das músicas citadas:

A1 Zezé di Camargo & Luciano, *É o amor*, 1991.

Eu não vou negar
 Que sou louco por você,
 "Tô" maluco pra te ver;
 Eu não vou negar.
 Eu não vou negar,
 Sem você tudo é saudade,
 Você traz felicidade;
 Eu não vou negar.
 Eu não vou negar,
 Você é meu doce mel,
 Meu pedacinho de céu;
 Eu não vou negar.
 Você é
 Minha doce amada, minha alegria,
 Meu conto de fadas, minha fantasia
 A paz que eu preciso pra sobreviver.

Eu sou o seu apaixonado
 De alma transparente,
 Um louco alucinado,
 Meio inconsequente,
 Um caso complicado de se entender.
 É o Amor,
 Que mexe com minha cabeça
 E me deixa assim;
 Que faz eu pensar em você
 E esquecer de mim;
 Que faz eu esquecer
 Que a vida é feita pra viver.
 É o Amor,
 Que veio como um tiro certo
 No meu coração;
 Que derrubou a base forte
 Da minha paixão
 E fez eu entender que a vida
 É nada sem você.

A2 Donga, *Pelo Telefone*, 1916.

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

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

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

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
 Se embarçou, sinhô, sinhô
 É que a avezinha, sinhô, sinhô
 Nunca sambou, sinhô, sinhô
 Porque este samba, sinhô, sinhô
 De arrepiar, sinhô, sinhô
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O "peru" me disse
 Se o "morcego" visse
 Não fazer tolice
 Que eu então saísse
 Dessa esquisitice
 De disse-não-disse

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

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

Queres ou não, sinhô, sinhô
 Vir pro cordão, sinhô, sinhô
 É ser folião, sinhô, sinhô
 De coração, sinhô, sinhô
 Porque este samba, sinhô, sinhô
 De arrepiar, sinhô, sinhô
 Põe perna bamba, sinhô, sinhô
 Mas faz gozar, sinhô, sinhô

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

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

A3 Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves. *Se você jurar*, 1930.

Se você jurar que me tem amor
 Eu posso me regenerar
 Mas se é para fingir, mulher
 A orgia assim não vou deixar
 Muito tenho sofrido
 Por minha lealdade
 Agora estou sabido
 Não vou atrás de amizade
 A minha vida é boa
 Não tenho em que pensar
 Por uma coisa à-toa

Não vou me regenerar
 A mulher é um jogo
 Difícil de acertar
 E o home como um bobo
 Não se cansa de jogar
 O que eu posso fazer
 É se você jurar
 Arriscar a perder
 Ou desta vez então ganhar

A4 Noel Rosa, *Com que roupa*, 1930.

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar

Agora eu não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar

Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Eu já corri de vendo em popa
 Mas agora com que roupa?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como um sapo
Pra ver se escapo desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu

Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa

Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

“Vai de roupa velha e tutu seu frouxo”

A5 Wilson Batista e Geraldo Pereira, *Acertei no milhar*, 1940.

“Etelvina, minha filha!”
“O que é, Morengueira?”
Acertei no milhar!
Ganhei quinhentos contos
Não vou mais trabalhar
Você dê toda roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
“Isso é pra já, vamos quebrar. Pam, pam,
bum...”

Etelvina vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Morengueira de Visconde
Um professor de francês, mon amour
Eu vou mudar seu nome pra Madame
Pompadour

Até que enfim agora sou feliz
Vou passear a Europa toda até Paris
E nossos filhos, oh, que inferno
Eu vou pô-los num colégio interno
Telefo-fo-ne pro Mané do armazém
Porque não quero ficar devendo nada a
ninguém
E vou comprar um avião azul
Para percorrer a América do Sul

Mas de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente
Mas de repente, Etelvina me chamou e disse:
- Acorda, Vargulino!
Foi um sonho, minha gente!

A6 Noel Rosa, *São coisas nossas (coisas nossas)*, 1932.

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba

Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá na roça,
Coisa nossa, coisa nossa.

Baleiro, jornalista
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa

A7 Chico Buarque, *Cantando no Toró*, 1987.

Sambando na lama de sapato branco,
glorioso
Um grande artista tem que dar o tom
Quase rodando, caindo de boca
A voz é rouca mas o mote é bom
Sambando na lama e causando frisson

Mas olha só
Um samba de cócoras em terra de sapo
Sapateando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato
branco, glorioso
Um grande artista tem que dar lição
Quase rodando, caindo de boca
Mas com um pouco de imaginação
Sambando na lama sem tocar o chão

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

Sambando e cantando na lama de sapato
branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o que tem e o
que não tem

Tocando a bola no segundo tempo
Atrás de tempo, sempre tempo vem
Sambando na lama, amigo, e tudo bem

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

Sambando na lama de sapato branco,
glorioso
Um grande artista tem que estar feliz
Sambando na lama e salvando o verniz

Mas olha só
Em terra de sapo, sambando de cócoras
Sapateando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato
branco, glorioso
Um grande artista tem que estar tranchã
Sambando na lama, amigo, até amanhã

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

A8 Roberto Roberti e Jorge Fara, *Eu trabalhei*, 1941.

Eu hoje tenho tudo,
Tudo que um homem quer
Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher!
Mas pra chegar até o ponto em que cheguei
Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei.
Eu hoje sou feliz
E posso aconselhar:

Quem faz o que eu já fiz
Só pode melhorar...
E quem diz que o trabalho não dá camisa a
ninguém
Não tem razão, não tem, não tem

A9 Ataulfo Alves, *É negócio casar*, 1941.

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor
O Estado Novo veio para nos orientar

No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar.

E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar
É negócio é casar

A10 Aurora Miranda. *Não Admito*, 1940.

Não, não admito!
Eu digo e repito que não acredito
Que você tenha coragem
De usar de malandragem
Pra meu dinheiro tomar
Se quiser, vá trabalhar, oi!

Vá pedir emprego na pedreira
Que eu não estou disposta
A viver dessa maneira
Você quer levar a vida
Tocando viola de papo pro ar
Eu não me mato no trabalho pra você gozar!

A11 Pedro Caetano, *Botões de laranjeira*, 1942.

Maria Madalena dos Anzóis Pereira
Teu beijo tem aroma de botão de laranjeira
Mas a Pretoria não é brincadeira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira

Eu venho dando corda despreocupado,
E quando dei por ela já estava amarrado
Ninguém levou vantagem com a brincadeira
Maria Madalena dos Anzóis Pereira.

A12 Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*, 1939.

Brasil, meu Brasil Brasileiro,
Meu mulato inzoneiro,
Vou cantar-te nos meus versos:

O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar;
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...

Ô, abre a cortina do passado;
Tira a mãe preta do cerrado;
Bota o rei congo no congado.
Brasil!... Brasil!...

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória à luz da lua
Toda canção do meu amor.
Quero ver essa Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiferente.

O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar;

O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Esse coqueiro que dá coco,
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar.

Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar.
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil Brasileiro,
Terra de samba e pandeiro.
Brasil!... Brasil!

A13 Wilson Batista & Ataulfo Alvez, *Oh, Seu Oscar*, 1939.

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
“Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou”
O bilhete assim dizia:

“Não posso mais, eu quero é viver na orgia!”
Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão: ela é da orgia
É... parei!

A14 Almeidinha, *Trabalhar, eu não*. 1946.

Quem subir o morro
Venha apreciar a nossa união
Trabalho, não tenho nada
De fome não morro, não
Trabalhar, eu não, eu não
Eu trabalho como um louco
Até fiz calo na mão

O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!

A15 Noel Rosa. *Feitio de Oração*, 1933.

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que, por infelicidade,
Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

Por isso agora lá na Penha
Vou mandar minha morena
Pra cantar com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba em feitio de oração

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.

A16 Dorival Caymmi, *Samba da minha terra*, 1940.

O samba da minha terra deixa a gente mole	Eu nasci com o samba
Quando se canta todo mundo bole	No samba me criei
Quem não gosta de samba	E do danado do samba
Bom sujeito não é	Eu nunca me separei
É ruim da cabeça ou doente do pé	

A17 Noel Rosa, *Festa no céu*, 1929.

O leão ia casá	O siri chegou atrasado
Com sua noiva leoa,	No bico do passarinho
E São Pedro, pra agradá,	Pra assisti o casório;
Preparou uma festa boa.	Jacaré de guarda-chuva
Mandou logo um telegrama	E a cobra de suspensório,
Convidando os bicho macho	O porco de terno branco
Que levasse todas dama	Com um sapato sem sola;
Que existisse cá por baixo.	E o tigre de tamanco
Pois tinha uma bela mesa	De casaca e de cartola.
E um piano no salão.	De lacinho à borboleta
Findo o baile, por surpresa,	Veio o cabrito faceiro;
No banquete do leão	E o burro de luneta
Os bicho todo avisado	Montado num carroceiro;
Tavam esperando o dia	O macaco com a macaca
Tudo tava preparado	Com o <i>rouge</i> pelo focinho;
Pra entrá firme na orgia.	Estava engraçada a vaca
E no tar dia marcado	De porta-seio e corpinho.
Os bicho tomaram banho	Vou breviá o discurso
Foram pro céu alinhado	Pra não dizê tanto nome:
Tudo em ordem por tamanho.	Lá foi a muié do urso
O mosquito entrou na sala	De cabeleira <i>à la homme</i> ;
Com um charuto na boca,	Quando o leão foi entrando,
Percevejo de bengala,	São Pedro muito se riu
E a barata entrou de touca	E pro bicho foi gritando:
Zunindo qual uma seta,	“Caiu, primeiro de abril!”
Veio o pingüim do Pólo;	
E o peixe de bicicleta	
Com o tamanduá no colo;	

A18 Noel Rosa, *Minha viola*, 1929.

Minha viola
 Tá chorando com razão
 Por causa duma marvada
 Que roubou meu coração
 Eu não respeito
 Cantadô que é respeitado
 Que no samba improvisado
 Me quisé desafiá
 Inda outro dia
 Fui cantá no galinheiro
 O galo andou o mês
 Inteiro sem vontade de cantá
 Nesta cidade todo mundo se acautela
 Com a tal de febre amarela
 Que não cansa de matá
 E a dona Chica
 Que anda atrás de mau conselho
 Pinta o corpo de vermelho
 Pro amarelo não pegá
 Eu já jurei
 Não jogá com seu Saldanha
 Que diz sempre que me ganha
 No tal jogo do bilhá
 Sapeca o taco
 Nas bola de tal maneira
 Que eu espero a noite inteira

Pras bola carambolá
 Conheço um véio
 Que tem a grande mania
 De fazê economia
 Pra modelo de seus filho
 Não usa prato
 Nem moringa, nem caneca
 E quando senta é de cueca
 Pra não gastá os fundilho
 Eu tive um sogro
 Cansado dos regabofe
 Que procurou o *Voronoff*
 Doutô muito creditado
 E andam dizendo
 Que o enxerto foi de gato
 Pois ele pula de quatro
 Miando pelos telhado
 Adonde eu moro
 Tem o bloco dos filante
 Que quase que a todo instante
 Um cigarro vem filá
 E os danado
 Vem bancando inteligente
 Diz que tão com dô de dente
 Que o cigarro faz passá

A19 Noel Rosa, *Malandro medroso*, 1930.

Eu devo, não quero negar,
 Mas te pagarei quando puder
 Se o jogo permitir, se a polícia consentir
 E se Deus quiser...
 Não pensa que eu fui ingrato,
 Nem que fiz triste papel,
 Hoje vi que o medo é o fato
 E eu não quero um pugilato
 Com seu velho coronel.
 A consciência agora que me doeu
 E eu evito (detesto a) concorrência,
 Quem gosta de mim sou eu!
 Neste momento,

Eu saudoso eu me retiro,
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro.
 Se um dia ficares no mundo,
 Sem ter nesta vida mais ninguém,
 Hei de te dar meu carinho,
 Onde um tem seu cantinho,
 Dois vivem também...
 Tu podes guardar o que eu te digo
 Contando com a gratidão
 E com o braço habilidoso
 De um malandro que é medroso,
 Mas que tem bom coração.

A20 Noel Rosa, *Eu vou pra Vila*, 1930.

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel
(Sou bacharel)
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel...

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.
Já saí de Piedade

Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura

Quando eu me formei no samba
Recebi uma medalha
Eu vou pra Vila
Pro samba do chapéu de palha.
A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada.

A21 Custódio Mesquita, *Doutor em samba*, 1933.

Sou doutor em samba
Quero ter o meu anel
Tenho esse direito
Como qualquer bacharel

Vou cantar a vida inteira
Para meu samba vencer

É a causa brasileira
Que eu quero defender

Só o samba me interessa
E me traz animação
Quero o meu anel depressa
Pra seguir a profissão

A22 Noel Rosa; Galuco Vianna, *Dona Emília*, 1930.

Sai da frente
Dona Emília!
Que o nosso bloco
Só tem gente de família...
(Sai, sai!/ Sai, diabo! Sai, logo!)

O nosso bloco vai a todas as batalhas
Só pra ganhar muitas medalhas
E se houver muita concorrência
Eu trago o prêmio da violência.

O nosso bloco tem cordão de isolamento
Só pra barrar mau elemento
E dona Emilia anda despeitada
Por não entrar na batucada.

A dona Emilia foi pedir por compaixão
Pra penetrar no meu cordão
Mas eu não quero essa tagarela
Porque ela samba lá na favela.

A23 Noel Rosa; Euclides Silveira [Quidinho], *Bom elemento*, 1930.

Entrei no samba
Os malandros perguntaram
Se eu era bamba
No bater do tamborim

E o batuque
Eles logo improvisaram
Eu dei a cadência assim:

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém
(O que é que tem?)

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

Com violência
Enfrentei a batucada
A harmonia

Do meu simples instrumento
Fez toda a turma
Ficar muito admirada
Porque sou bom elemento.

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém
(Não diga meu bem!)

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

A24 Noel Rosa. *Vou te ripar*, 1930.

Toma cuidado que eu te ripo
Porque tu não és meu tipo
E eu contigo não fiz fé
(Podes dar marcha ré).

O banzé eu sempre evito,
Pois não me fica bonito
Exemplar uma mulher

Vivo alegre no meu barracão
Não preciso de mobília
Pois toda a minha família
Consta de um chicote, de um facão,

De uma ripa ainda donzela
Que vai ter sua função
(Por isso eu sempre digo...)

A mulher que mais a gente preza
Por capricho no despreza
Acontece sempre assim

De contrastes o mundo anda cheio
E a mulher que eu mais odeio
É quem mais gosta de mim
(Por isso eu sempre digo...)

Tanto tu disseste que escutei
Que não achas a lei dura
Mas só acha quem procura

E agora para ter certeza
Vais provar toda a dureza
Desta madeira de lei.

A25 Noel Rosa. *Cordiais saudações*, 1931.

- Correio!

(Cordiais saudações!)

Estimo que este mal traçado samba,
Em estilo rude na intimidade,
Vá te encontrar gozando saúde
Na mais completa felicidade
(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei
Eu hoje sinto saudades
Daqueles dez mil réis
Que eu te emprestei.

Beijinhos no cachorrinho,
Muitos abraços no passarinho,
Um chute na empregada
Porque já se acabou o meu carinho

A vida cá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos de um judeu.
O meu coração vive amargurado
Pois minha sogra ainda não morreu
(Tomou veneno e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,
Um grande abraço queira aceitar
De alguém que está com fome
Atrás de algum convite pra jantar

Espero que notes bem:
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me algum...
Rio, 7 de setembro de 31
(Responde que eu pago o selo...)

A26 Noel Rosa. *Mulata fuzarqueira*, 1931.

Mulata fuzarqueira,
Artigo raro
Que samba e dá rasteira,
E passa as noite inteira em claro
Não quer mais saber
De preparar as gordura
Nem cuidar mais das costura.
O bom exemplo já te dei
Mudei a minha conduta
Mas agora me aprumei

Mulata fuzarqueira da Gamboa
Só anda com tipo à-toa
Embarca em qualquer canoa!
Mulata fuzarqueira da Gamboa
Embarca em qualquer canoa!

Mulata, vou contar as minhas mágoa

Meu amor não tem erre
Mas é amô debaixo d'água!
Não gosto de te ver
Sempre a fazer certos papel
A se passar pros coronel...
Nasceste com uma boa sina
Se hoje andas bem no luxo
É passando a beijolina!

Mulata, tu tem que te preparar
Pra receber o azar
Que algum dia há de chegar
Aceita o meu braço
E vem entrar nas comida
Pra começar outra vida
Comigo tu podes viver bem
Pois aonde um passa fome
Dois podem passar também.

A27 Noel Rosa. *Samba da boa vontade*, 1931.

- Campanha da boa vontade!

Viver alegre hoje é preciso,
 Conserva sempre o teu sorriso,
 Mesmo que a vida esteja feia
 E que vivas na pinimba
 Passando a pirão de areia ...

Gastei o teu dinheiro,
 Mas não tive compaixão
 Porque tenho a certeza
 Que ele volta à tua mão.
 Se ele acaso não voltar
 Eu te pago com sorriso
 E o recibo hás de passar
 (Nesta questão solução sei dar)

Neste Brasil tão grande
 Não se deve ser mesquinho
 Quem ganha na avareza
 Sempre perde no carinho
 Não admito ninharia
 Pois qualquer economia
 Sempre acaba em porcaria
 (Minha barriga não está vazia).

Comparo o meu Brasil
 A uma criança perdulária
 Que anda sem vintém
 Mas tem a mãe que é milionária
 E que jurou batendo o pé,
 Que iremos à Europa
 Num aterro de café
 (Nisto eu sempre tive fé).

A28 Noel Rosa. *Espera mais um ano*, 1931.

Espera mais um ano que eu vou ver
 Vou ver o que posso fazer
 Não posso resolver neste momento
 Pois não achei o teu requerimento.
 (Espera, espera, espera...)

No samba tu quiseste me perder
 Tentaste na orgia me arrastar
 Mas hoje que eu não quero me prender
 Procura um coronel pro meu lugar.

Tu foste sempre a minha diferença
 Chegaste me obrigar a te bater

Já chega de pancada e desavença
 Espera mais um ano que eu vou ver.

Sapatos e vestidos eu te dei
 E tu não pagaste o que eu te fiz
 De tanto te aturar eu já cansei
 Agora vou voltar a ser feliz.

A tua pretensão vai acabar
 Meu câmbio vai subir, tu vais descer
 As coisas para mim vão melhorar
 Espera mais um ano que eu vou ver.

A29 Noel Rosa & Henrique Vogeler. *Rumba da meia-noite*, 1931.

Ele: Bateu meia-noite agora
E não queres ir embora
Jamais parou de sambar
Sem ver o sol despontar

Ela: E o que queres tu que eu faça
Se o samba é minha cachaça
E a tristeza passa?

Ele: A lua no céu descamba
E tu ainda estás no samba

Ele: Bateu meia-noite agora
E não queres ir embora
Jamais parou de sambar
Sem ver o sol despontar

Ela: No samba vivemos nós dois
E viva Deus e chova arroz!
O resto vem depois...

Ele: A lua no céu descamba
E tu ainda estás no samba

Ele: Ó morena feiticeira,
Coração de tamborim
Quando canta a noite inteira
Sem talvez lembrar de mim

Ela: Se tu és bom brasileiro
E dançares bom assim
Seja alegre e prazenteiro
Venha pra perto de mim

Ele: O samba sempre crescendo
Não é coisa que se faça
A lua se escondendo
Mostrando que tudo passa

Ela: Se a lua se esconder
O sol começa a nascer
Pra não deixar morrer

Ele: A lua no céu descamba
E tu ainda estás no samba

Ele e depois ambos:
Oi, uma, duas, três e quatro,
Cinco, seis, sete, oito e nove,
Dez e onze e meia-noite
Já passou... tudo acabou.

A30 Noel Rosa & Jota Machado. *Que se dane*, 1931.

Vivo contente embora esteja na miséria
Que se dane! Que se dane!
Com essa crise levo a vida na pilhéria
Que se dane! Que se dane!

Não amola! Não amola!
Não deixo o samba
Porque o samba me consola
Não amola! Não amola!
Não deixo o samba
Porque o samba me consola

Fui despejado em minha casa no Caju
Que se dane! Que se dane!
O prestamista levou tudo e fiquei nu
Que se dane! Que se dane!

Fui processado por andar na vadiagem
Que se dane! Que se dane!
Mas me soltaram pelo meio da viagem
Que se dane! Que se dane!

A31 Noel Rosa. *Mulato bamba*, 1931.

Esse mulato forte é do Salgueiro.
 Passear no tintureiro era o seu esporte,
 Já nasceu com sorte e desde pirralho
 Vive à custa do baralho,
 Nunca viu trabalho.

E quando tira samba é novidade,
 Quer no morro ou na cidade,
 Ele sempre foi o bamba.
 As morenas do lugar vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer
 Se apaixonar por mulher.

O mulato é de fato,
 E sabe fazer frente a qualquer valente
 Mas não quer saber de fita
 Nem com mulher bonita.

Sei que ele anda agora aborrecido
 Por que vive perseguido
 Sempre a toda hora
 Ele vai-se embora
 Para se livrar
 Do feitiço e do azar
 Das morenas de lá.

Eu sei que o morro inteiro vai sentir
 Quando o mulato partir
 Dando adeus para o Salgueiro.
 As morenas vão chorar,
 Vão pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém:
 “Quem tudo quer... nada tem...”

A32 Noel Rosa & René Bittencourt. *Felicidade*, 1932.

Felicidade! Felicidade!
 Minha amizade foi-se embora com você
 Se ela vier e te trouxer,
 Que bom, felicidade que vai ser!

Trago no peito
 O sinal duma saudade
 Cicatriz de uma amizade
 Que tão cedo vi morrer
 Eu fico triste
 Quando vejo alguém contente
 Tenho inveja dessa gente
 Que não sabe o que é sofrer
 (Felicidade...)

O meu destino
 Foi traçado no baralho
 Não fui feito pra trabalho
 Eu nasci pra batucar
 Eis o motivo
 Que do meu viver agora
 A alegria foi-se embora
 Pra tristeza vir morar
 (Felicita...)

A33 Noel Rosa; Orlando Luiz Machado & Ismael Silva. *Escola de malandro*, 1932.

A escola do malandro
 É fingir que sabe amar
 Sem elas perceberem
 Para não estrilar...
 Fingindo é que se leva vantagem
 Isso, sim, que é malandragem
 (Quá, quá, quá, quá...)
 [-Isso é conversa pra doutor?]

Oi, enquanto existir o samba
 Não quero mais trabalhar
 A comida vem do céu,
 Jesus Cristo manda dar!
 Tomo vinho, tomo leite,
 Tomo a grana da mulher,
 Tomo bonde e automóvel,
 Só não tomo Itararé¹
 (Mas...)

Oi, a nega me deu dinheiro
 Pra comprar sapato branco,
 A venda estava mais perto,
 Comprei um par de tamanco.
 Pois aconteceu comigo
 Perfeitamente o contrário:
 Ganhei foi muita pancada
 E um diploma de otário.
 (Mas...)

A34 Noel Rosa & Alcebíades Barcelos [Bide]. *Fui louco*, 1932.

Fui louco, resolvi tomar juízo
 A idade vem chegando e é preciso
 Se eu choro, meu sentimento é profundo
 Ter perdido a mocidade na orgia
 Maior desgosto do mundo!

Neste mundo ingrato e cruel,
 Eu já desempenhei o meu papel
 E da orgia então
 Vou pedi minha demissão.
 (Mas como eu...)

Felizmente mudei de pensar
 E quero me regenerar.
 Já estou ficando maduro
 E já penso no meu futuro.

A35 Noel Rosa. *Capricho de rapaz solteiro*, 1933.

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa
Com a bossa que eu tive,
Orgulhoso vou gritando:

"Nunca mais esta mulher
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!"

Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro
Vou, enquanto eu puder,
Meu capricho sustentar
Nunca mais esta mulher,
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!

A36 Wilson Baptista. *Lenço no pescoço*, 1933.

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê

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

Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu não dou

A37 Noel Rosa. *Rapaz folgado*, 1933.

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 do lado deste rata...
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção

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

A38 Wilson Baptista, *Mocinho da Vila*, 1934.

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão, barracão
E outros fricotes mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz

Injusto é seu comentário
Fala de malandro quem é otário
Mas malandro não se faz
Eu de lenço no pescoço desacato
E também tenho o meu cartaz

A39 Noel Rosa. *Meu barracão*, 1933.

Faz hoje quase um ano
Que eu não vou visitar
Meu barracão lá da Penha
Que me faz sofrer
E até mesmo chorar...

Por lembrar a alegria
Com que eu sentia
Um forte laço de amor
Que nos prendia.

Não há quem tenha
Mais saudades lá da Penha
Do que eu - juro que não!
Não há quem possa
Me fazer perder a bossa,
Só saudade do barracão.

Mas veio lá da Penha
Hoje uma pessoa
Que trouxe uma notícia
Do meu barracão
Que não foi nada boa:
Já cansado de esperar
Saiu do lugar.
Eu desconfio
Que ele foi me procurar.

A40 Noel Rosa. *Feitiço da Vila*, 1934.

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredo e faz a lua
 Nascer mais cedo.

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.

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...

O sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora:
 Sol, pelo amor de Deus,
 Não vem agora
 Que as morenas
 Vão logo embora!

Eu sei por onde passo
 Sei tudo o que faço
 Paixão não me aniquila
 Mas, tenho que dizer,
 Modéstia à parte,
 Meus senhores,
 Eu sou da Vila

[Estrofe não gravada de Feitiço da Vila]

A zona mais tranquila
 É a nossa Vila
 O berço dos folgados;
 Não há um cadeado no portão
 Porque na Vila não há ladrão

A41 Wilson Baptista. *Conversa fiada*, 1935.

É conversa fiada dizerem
 Que o samba na Vila tem feitiço
 Eu fui ver para crer e não vi nada disso
 A Vila é tranqüila
 Porém eu vos digo: cuidado!
 Antes de irem dormir
 Deem duas voltas no cadeado

Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer
 E conhecer o berço dos folgados
 A lua essa noite demorou tanto
 Assassinar o meu samba
 Veio daí o meu pranto

A42 Noel Rosa. *Palpite infeliz*, 1935.

Quem é você que não sabe o que diz?
 Meu Deus do céu, que palpite infeliz!
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
 Oswaldo Cruz e Matriz
 Que sempre souberam muito bem
 Que a Vila não quer abafar ninguém,
 Só quer mostrar que faz samba também

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo
 Ao som do samba dança até o arvoredo

Eu já chamei você pra ver
 Você não viu porque não quis
 Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente
 Que tira samba mas não quer tirar patente
 Pra que ligar a quem não sabe
 Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz?

A43 Wilson Baptista. *Frankenstein da Vila*, 1935.

Boa impressão nunca se tem
 Quando se encontra um certo alguém
 Que até parece um Frankenstein
 Mas como diz o rifão:
 Por uma cara feia perde-se um bom coração

Entre os feios és o primeiro da fila
 Todos reconhecem lá na Vila
 Essa indireta é contigo
 E depois não vá dizer
 Que eu não sei o que digo
 Sou teu amigo

A44 Wilson Baptista. *Terra de cego*, 1935.

Perde a mania de bamba
 Todos sabem qual é o teu diploma no samba.
 És o abafa da Vila, eu bem sei,
 Mas na terra de cego
 Quem tem um olho é rei.

Pra não terminar a discussão
 Não deves apelar
 Para um barulho a mão.
 Em versos podes bem desabafar
 Pois não fica bonito
 Um bacharel brigar.

A45 Noel Rosa; Wilson Baptista. *Deixa de ser convencida*, 1935.

Deixa de ser convencida
 Todos sabem qual é
 Teu velho modo de vida
 És uma perfeita artista, eu bem sei,
 Também fui do trapézio,
 Até salto mortal
 No arame eu já dei.

E no picadeiro desta vida
 Serei o domador,
 Serás a fera abatida
 Conheço muito bem acrobacia
 Por isso não faço fé
 Em amor, em amor de parceria
 (Muita medalha eu ganhei!)

A46 Noel Rosa. *Pela décima vez*, 1935.

Jurei não mais amar
Pela décima vez
Jurei não perdoar
O que ele me fez
O costume é a força
Que fala mais forte
Do que a natureza
E nos faz dar prova de fraqueza.

Joguei meu cigarro no chão e pisei
Sem mais nenhum
Aquele mesmo apanhei e fumei

Através da fumaça neguei minha raça
Chorando, a repetir:
Ele é o veneno que eu escolhi
Pra morrer sem sentir

Senti que o meu coração quis parar
Quando voltei
Escutei a vizinhança falar
Que ele, só de pirraça, seguiu com um praça
Ficando lá no xadrez
Pela décima vez ele está inocente
Nem sabe o que fez.

A47 Noel Rosa; Oswaldo Gogliano [Vadico]. *Conversa de botequim*, 1935.

Seu garçom, faça o favor
De me trazer depressa
Uma boa média
Que não seja requentada
Um pão bem quente
Com manteiga à beça,
Um guardanapo
(E) um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita
Com muito cuidado
Que não estou disposto
A ficar exposto ao sol.
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol.

Se você ficar limpando a mesa,
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão

Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas,
Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório.
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente