

Universidade Federal de Juiz de Fora

Tadeu Dulci Reis

Agora a batucada já vai começando: samba, carnaval e raça em Assis Valente

Juiz de Fora

2017

Tadeu Dulci Reis

A batucada agora já vai começando: samba, carnaval e raça em Assis Valente

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim

Juiz de Fora

2017

Agradecimentos

Primeiramente, a Guilherme. Sem o qual essa pesquisa não existiria.

À Rafael, Bruno Dulci e Bruno Caldas pelas várias e variadas conversas que culminaram no enriquecimento da presente pesquisa.

Aos professores Dmitri e Sônia, pelas boas sugestões no meu exame de qualificação.

Ao meu orientador, Fernando Perlatto, pela paciência e ótimas observações para a conclusão da pesquisa.

À Silvana, Vinícios, Edmea e Luciana pelo apoio.

À Estevam pelas muitas e, esclarecedoras, conversas sobre música. Especialmente, sobre o riquíssimo cancioneiro brasileiro.

À Laura pela ajuda na conclusão do texto.

Aos amigos e colegas da Pós-Graduação, que passaram pelo mesmo processo, longo e complicado, de construção de conhecimento.

Resumo

A pesquisa se propõe a lançar um olhar, mais crítico e analítico sobre a obra musical do compositor baiano, José de Assis Valente (1908-1958). Dentro de sua vasta obra, mais de 150 músicas gravadas e registradas, alguns temas se apresentam com mais insistência. São eles: a mestiçagem, o povo e a relação entre o carnaval e o samba. A pesquisa situa o compositor no contexto de sua época e analisa os três aspectos destacados, com o intuito de enfatizar a perspectiva social que emana de sua obra.

Palavras-chave: Música popular, Samba, Carnaval, História da música, Assis Valente

Abstract

The research proposes to give a more critical and analytical look over the musical work of the *baiano* composer José de Assis Valente (1908-1958). Inside his vast work, with more than 150 recorded and registered songs, some themes are presented with more insistence. They are: Miscegenation, the people and the relation between Carnival and Samba. The research places the composer in the context of his time and analyses the three highlighted aspects, with the intent of emphasizing the social perspective that emanates from his work.

Key-words: Popular music, samba, Carnival, History of music, Assis Valente

Sumário

Apresentação	6
Trabalhando com a fonte	15
Capítulo 1 – A música brasileira no tempo de Assis Valente	22
Modinha e Lundu: as primeiras formas de canção	23
Como se pensou os primeiros anos do samba?	27
Nasce uma música urbana	30
Disco, Rádio, Cinema e a ascensão da música popular brasileira	33
Estado-Novo: entre a perseguição e a enganação	49
Capítulo 2 – A música de Assis Valente	55
Introdução ao debate racial no Brasil: do final do século XIX as primeiras décadas do século XX	55
Assis Valente apresenta	
1.1 <i>Essa gente bronzada</i>	63
1.2 <i>Meu povo pede licença</i>	78
Capítulo 3 – <i>O rei momo é quem manda perguntar</i> : o sentido do carnaval e do samba em Assis Valente	90
Festa da Penha	91
Os carnavais do século XIX	95
Na batucada não a protocolo	98
Conclusão	113
Bibliografia	117

Apresentação

A bibliografia da história da música popular brasileira, tem uma tendência a tratar os temas de forma mais generalista. A formação do samba, a relação do samba com o Estado, o samba como símbolo nacional, o samba como veículo para a difusão de temáticas políticas etc. Poucas são as pesquisas que abordam a produção de compositores de samba de forma plena. Vários trabalhos usam a música como fonte principal, como aqueles desenvolvidos por Adalberto Paranhos (2010), Claudia Matos (1982), Franklin Martins (2014) e Ricardo Azevedo (2013). Porém, sempre com um enfoque temático, levando os autores a uma busca pela produção de um período histórico delimitado e não por compositores específicos. Quando o estudo foca o compositor, normalmente o que se encontra são biografias.

Silvano Fernandes Baia (2010), em estudo acerca da produção acadêmica sobre a música popular nos Programas de Pós-graduação em História, menciona seis trabalhos com enfoques mais direcionados para trajetórias individuais, produzidos entre os anos de 1970 e 1990:

além do trabalho sobre Raul Seixas, mencionado [...], foram foco de pesquisas de pós-graduação na área de História em São Paulo e no Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Custódio Mesquita e Chiquinha Gonzaga, com dois trabalhos. (BAIA, 2010, p. 115)

O enfoque de Baia contempla as décadas onde a pesquisa em música não era um campo consolidado, o que acontece, especialmente, a partir dos anos 1990. Mesmo após a consolidação da pesquisa em música nas universidades, porém, os trabalhos produzidos continuam a focar, em sua maioria, nos mesmos nomes e temáticas. É claro que o samba não deixará de estar presente nas pesquisas. A “invenção da tradição” do samba como símbolo nacional é o grande responsável por sua hegemonia nas investigações e o tema será sempre recorrente.¹

Se voltarmos a atenção para as obras de compositores como Ataulfo Alves, Geraldo Pereira e Assis Valente encontraremos material bastante rico e pouco explorado pela bibliografia. Não creio que com o aprofundamento da análise sobre as obras destes artistas, teremos drásticas mudanças nas visões já construídas sobre o samba como um todo. Mas certamente estas análises ampliarão nosso conhecimento sobre o tema. Não digo estudos

¹ Para um estudo mais detalhado, ver: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Os maestros do verbo: a constituição da legalidade interna da música popular urbana brasileira*. Sociologias, Porto Alegre, ano 14, nº31, set./dez. 2012, p. 270-299; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

exclusivamente voltados para trajetórias ou biografias. Em relação a estas últimas, compositores como Noel Rosa têm uma grande quantidade de trabalhos publicados. Trata-se de buscar compreender por dentro da obra de um compositor quais temáticas aparecem com mais frequência, e a forma como elas são apresentadas. Tal abordagem pode enriquecer bastante nosso conhecimento sobre a música popular, além de explorar um lado do samba que não contempla muitas pesquisas. Com a exceção de artistas consagrados, tais como Noel Rosa, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Carmen Miranda, Mario Reis etc., não temos trabalhos voltados à análise das composições ou formas de cantar e interpretar as músicas, ou seja, fora do que Vianna (2012) chamou de *panteão* da música popular brasileira, ainda existe um riquíssimo campo de artistas a serem explorados.

A análise textual na bibliografia ficou majoritariamente a cargo de compositores como Chico Buarque, os Tropicalistas, assim como o estudo mais focado sobre alguns álbuns que se tornaram clássicos. O único compositor dessas primeiras décadas do samba a ter estudos nesse quesito é, novamente, Noel Rosa, mais pela importância e destaque dado a ele pela historiografia. A criação de um panteão de artistas pressupõe uma escolha, consequentemente artistas de relevo da época, como Custódio Mesquita, mencionado por Baia (2010, p. 115), um compositor muito atuante desse período no rádio e no teatro, podem ficar esquecidos pela história. Ou ainda, no caso de Assis Valente, ficar atrelado à figura de Carmen Miranda e aos sambas e marchas compostos para ela, deixando de lado uma extensa produção com mais de 150 músicas gravadas.

Assis Valente, nascido no ano de 1908, não tem ainda uma produção bibliográfica de destaque a ele dedicada.² Sobre o compositor, não há muitas obras destinadas à análise de sua produção musical, ou mesmo, à investigação de sua vida. Duas biografias e um trabalho acadêmico sobre parte de sua obra têm maior relevância para o presente trabalho, a saber, *A Jovialidade trágica de José de Assis Valente*, de Francisco Duarte Silva e Dulcinéa Nunes Gomes, publicado em 1988, e o recente trabalho de Gonçalo Júnior, *Quem samba tem alegria*, lançado em 2014. Esta última, obra de bastante fôlego, busca compreender não só o compositor, mas o meio em que ele estava inserido para então tentar entender o que de fato tanto o atormentava ao longo de sua vida. Mais uma vez, a vida de Assis se sobressai em relação à obra, embora Gonçalo não deixe de inserir e explicar o sentido de algumas de suas canções mais marcantes. Por fim, uma dissertação de mestrado, *Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor: samba e brasilidade em Assis Valente*, de Sueli Borges. Esse

² Para Gonçalo Júnior foi este o ano de nascimento do compositor, embora, em suas entrevistas, não raras vezes, fala-se de datas diferentes de acordo com o seu humor, 1901, 1909, 1910 1911 (JÚNIOR, 2014).

último trabalho é o único estudo dedicado, de forma mais sistemática, à análise das canções de Assis Valente.

Um estudo detalhado da obra de José de Assis Valente se faz necessário, uma vez que, o compositor foi de fundamental importância na música brasileira e, mesmo em uma rápida pesquisa, se constata a enorme lacuna que se formou sobre sua vida e sobre sua obra musical. Dentre as obras destinadas a ele, não existe nenhum estudo mais sistemático ou acadêmico, com exceção do trabalho de Borges (2012) mencionado no parágrafo anterior. Sua vida e obra ficam restritas a serem contadas por estudos que se baseiam, fundamentalmente, em narrar alguns fatos exaltatórios e, por vezes, romantizados, secundarizando uma análise mais sistemática e detalhada tanto de sua obra quanto de sua vida. No presente trabalho, focarei apenas no primeiro ponto, a sua obra musical, ainda que aspectos da sua vida se façam presentes no decorrer do estudo apresentado. Pois, são fundamentais para compreender e dar sentido a sua obra musical.

Vamos agora observar um pouco mais de perto as obras dedicadas ao estudo de Assis Valente. A mais recente delas, escrita por Gonçalo Júnior, é um extenso trabalho com mais de 600 páginas e, já no subtítulo, deixa sua intenção: *a vida e o tempo de Assis Valente, compositor das célebres Brasil pandeiro, Cai, cai, balão, Camisa listada e Boas festas*. O autor se propõe a biografar o músico, sempre com a preocupação de compreender o seu contexto. No que diz respeito à vida de Assis, o autor encontrou alguns problemas. O seu nascimento e seus primeiros anos de vida são muito conturbados e pouco documentados. Por isso, o livro conta apenas com dois capítulos com a vida de Assis antes de chegar ao Rio de Janeiro. Mais tarde, se vê que essa lacuna é reforçada pelo próprio Assis. Em entrevistas, o compositor fazia questão de desconstruir informações de sua vida no Nordeste, como data e local de nascimento.³

As duas biografias a ele dedicadas – *Quem samba tem alegria* e *A jovialidade trágica de José Assis Valente* – traçam a vida de Assis de forma semelhante, pelo menos, nas suas primeiras duas décadas de vida. Uma infância cheia de dificuldades, sem uma casa ou família que o amparasse e um início de juventude também bastante complicado. Assis se encontra profissionalmente, quando aprende o ofício de protético, na casa da família Cana Brasil, na qual, o patriarca, exercia a mesma função. Entre a infância e a juventude, foi o único momento de relativa estabilidade em sua vida. Assis trabalhou alguns anos antes de chegar

³ Ambos os trabalhos, de Gonçalo Júnior (2014) e Silva e Nunes (1988), ressaltam esse aspecto. Ao que tudo indica, Assis tinha verdadeira aversão ao próprio passado, não fazendo a menor questão de revivê-lo, pelo menos, da forma como ele realmente se deu.

aos cuidados desta família, em outra casa como um tipo de “mucamo”, fazendo o serviço doméstico.⁴ Embora, o tratamento recebido não fosse dos melhores, Assis adquiriu a profissão, o que seria fundamental para o resto de sua vida. A relação entre a profissão e a música é um dos pontos mais marcantes de sua existência. Assis viveu durante vários anos tentando se “livrar” da música e adotar, unicamente, a profissão de protético. Esse foi, sem dúvida, um dos grandes dilemas de sua vida.

As duas biografias do compositor, se diferenciam exatamente nesses aspectos. Enquanto a *Jovialidade trágica de Assis Valente* está mais preocupada em narrar exclusivamente sua vida, em histórias, às vezes, mais romantizadas e de exaltação à sua figura, *Quem samba tem alegria* recorre a uma tentativa de compreensão mais profunda, de sua vida. Mesmo que o autor, por vezes, também recorra a esses recursos, o livro apresenta uma visão muito mais ampla sobre a figura de Assis Valente. Desde sua infância aos problemas que passaram a atormentá-lo no Rio de Janeiro – como sua constante necessidade de aceitação e os motivos das várias tentativas de suicídio –, Gonçalo traça a evolução de uma relação que seria fundamental para a vida musical de Assis, qual seja, aquela constituída com Carmen Miranda.

A dissertação de Sueli Borges é o único estudo que apresenta Assis sob a ótica de suas composições. A autora se propõe a abordar três temas dentro da obra do baiano, a crônica, a raça e a brasilidade. Para cada um dos temas a pesquisadora destina um capítulo específico, sempre tendo como fonte principal as canções.

Ao apresentar Assis Valente como cronista, Borges ressalta a capacidade do compositor em apreender, em seus sambas, o cotidiano do Rio de Janeiro dos anos 1930, uma vez que, todas as canções estudadas, no capítulo que trata do assunto, foram produzidas naquela década. Uma das temáticas abordadas no texto é o estrangeirismo. O compositor faz uma crítica ao modismo no uso de línguas estrangeiras em duas de suas canções, *Tem francesa no morro* e *Good Bye, Boy*. A pesquisadora nos mostra que ambas as canções têm uma crítica aos estrangeirismos da época. Os sambas, então, “criticam aqueles que usam dos estrangeirismos como sinônimo de civilidade e para marcar a diferença entre classes sociais” (BORGES, 2012, p. 67), ou seja, é a crítica do estrangeirismo como afirmação social. O capítulo, nos mostra um Assis atento ao cotidiano da cidade, em músicas como *Uva de caminhão* e *Jarro d’água*. Na primeira delas, o compositor faz uma brincadeira com a superprodução da fruta em algumas partes do país. Os produtores para tentar amenizar a

⁴SILVA, F; NUNES, D. 1988.

situação enviaram grandes carregamentos da fruta para a capital. *Jarro d'água* é outra canção com tons satíricos. Nela, Assis brinca com a falta d'água ocorrida no Rio de Janeiro, em fins dos anos 1930.

No capítulo com a temática da raça, a pesquisadora realça um aspecto que chama bastante atenção em sua obra, a saber, a constante repetição de termos como: moreno, moreninha, bronzeado, “nego” etc. Partindo deste ponto, o capítulo trabalha as questões étnico-raciais encontradas nas músicas de Assis, sob dois aspectos principais: a mistura das cores e o papel do negro em um contexto de predominância das ideias de miscigenação e nacionalismo.

No terceiro capítulo, o tema trabalhado é o nacionalismo. A autora aborda esse aspecto com a perspectiva de entender melhor a construção do Brasil, assunto recorrente no meio intelectual da época, através das representações encontradas na obra musical de Assis. Nas palavras de Borges: “A leitura das músicas assisvalentianas (...) exploram aspectos nacionalistas e pode ajudar a entender a construção da ideia de brasilidade, que encontrava respaldo na mestiçagem, como um ‘paradigma do nacional’” (BORGES, 2012, p. 88).

Além das três obras mencionadas, encontramos diversos artigos biográficos e críticas de sua obra. Alguns livros que contêm estes textos são: *Música com Z*, de Zuza Homem de Mello⁵, *Dicionário Cravo Albin*⁶ e *Panorama da Música Popular Brasileira*⁷, de Ary Vasconcelos. Porém, são pequenos textos com intuito de apresentar, de forma rápida, o compositor aos leitores. Destaquei os três, porque apresentam alguma característica que os diferenciam dos demais.

O curto artigo de Zuza Homem de Mello traz uma visão interessante da canção natalina *Boas festas*. Já o verbete do *Dicionário Cravo Albin*, nos apresenta uma breve biografia, uma sessão com o levantamento de suas composições, outra com uma crítica musical e, por fim, uma pequena bibliografia sugerida. O terceiro texto traz a especificidade de ser escrito por um amigo de Assis, Ary Vasconcelos. O texto faz parte de uma obra enciclopédica, em dois volumes, que busca periodizar a música brasileira em quatro momentos/fases decisivas: Primitiva (1889-1927), Época de ouro (1927-1946), Moderna (1946-1958) e, por fim, Contemporânea (1958 em diante). Assis se encontra na *época de ouro*, por questões temporais, mas, também, pelo valor de sua obra. Os volumes contêm um

⁵ MELLO, Zuza Homem de. *Música com Z: artigos reportagens e entrevistas (1957-2014)*. São Paulo, Editora 34, 2014. pp. 515-519.

⁶ Disponível na íntegra online em: <http://dicionariompb.com.br/> acessado em: 20/12/2015

⁷ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Editora Martins, s/d.

apanhado de compositores organizados dentro das fases e traçados os perfis dos mais importantes na perspectiva de Vasconcelos. O jornalista não se esquece dos músicos; sempre no final dos capítulos faz uma seleção de músicos e compositores que, mesmo não estando em sua seleção de artigos, são importantes de serem mencionados.

Em diálogo com os trabalhos acima mencionados, porém, deles se diferenciando em diferentes aspectos, a presente dissertação procurará contribuir para ampliar o leque, ainda escasso, de pesquisas dedicadas ao compositor baiano. As canções de Assis Valente serão nosso objeto principal de estudo, embora, seja importante destacar, que não ficaremos restritos a elas. Nos capítulos que se seguem, vamos, em um primeiro momento, analisar o cenário da música popular brasileira nas primeiras décadas do século XX, na então capital, Rio de Janeiro, e suas principais transformações. Veremos que algumas dessas mudanças foram fundamentais para a consolidação do novo gênero de canção, popular e urbana, veiculada nas rádios. Ao mesmo tempo, entenderemos o contexto no qual Assis Valente se deparou ao chegar à capital, no ano de 1927, então com 19 anos. Assis encontrará o samba em fase de consolidação. As mudanças que começaram em 1917 só ganham certa clareza nos primeiros anos da década de 1930, com a entrada de novos elementos como o rádio, a indústria do disco e a atuação do Estado na cena musical. É importante salientar que, embora Assis tenha chegado ao Rio de Janeiro em finais da década de 1920, sua primeira composição só aparecerá em disco cinco anos depois. Seu contato com a música, pelo menos como compositor, não foi imediato.

No Capítulo 2, inicio a segunda parte da dissertação, onde trabalharei apenas com as músicas do compositor. Abordarei diretamente a produção musical de Assis Valente, buscando direcionar o nosso olhar para dois aspectos que chamam atenção em suas letras: a presença do elemento racial e a interpretação que ele faz do povo brasileiro. Como Assis possui uma extensa lista de composições, trabalharemos apenas com algumas já pré-selecionadas. Ao longo do trabalho veremos outras canções do compositor.

Tentarei mostrar, nesse capítulo, que Assis Valente se utilizou de suas composições para apresentar sua leitura sobre os dois aspectos mencionados, de um modo bastante particular. Primeiro, porque não existiam muitas composições da época que abordavam o negro, pelo menos, na forma como ela nos é apresentada em sua obra. O compositor, além de se dedicar ao tema, ainda o apresenta com um sentido que não vai, totalmente de encontro, ao pensamento, então, hegemônico à época. Tornando-se um ponto interessante de sua obra a ser

observado com mais calma.⁸

Na primeira parte do capítulo, trabalharemos com a perspectiva de que Assis abordava e, ao mesmo tempo, apresentava essa visão que não corroborava com o discurso de seu tempo. Para tal, se valia de termos como *morena*, *moreninha*, *nego*, *nega*, *pele cor de bronze* etc. Voltarei minha análise especialmente para as composições que se utilizam desses termos. O compositor tinha sua própria forma de se utilizar desses termos, e eles, juntamente com sua insistente aparição, são a chave para compreender o que é a questão racial em sua obra.

Na segunda parte, buscarei analisar outro aspecto que não é tão comum nas letras da época, a saber: a presença do povo, de sua caracterização e seus aspectos que ele considera terem valor, ou seja, compreender o que é, para ele, essa *gente brasileira*. Assim como a questão racial, ele nos apresenta algumas características interessantes em relação ao tema, as quais procuraremos analisar.

No que diz respeito ao recorte temporal, acompanharemos Assis Valente unicamente em sua atuação no meio musical, tendo como início 1932 – ano da gravação de *Tem Francesa no Morro* na voz de Araci Cortes, sua primeira composição a ter registro fonográfico – e, encerramos em 1958, ano em que após insistentes tentativas de suicídio, consegue dar fim à própria vida. Mesmo nosso recorte compreendendo pouco mais de duas décadas, a vida musical de Assis coincide com o principal momento formador da canção urbana. Não falamos na criação da *época de ouro* ou da tradição musical do samba, mas principalmente das relações que a música terá com o meio, seja o rádio, o cinema, os direitos autorais, a indústria cultural etc. A produção musical de Assis Valente é construída no ápice e no declínio do samba. Nos anos 1930 e parte da década de 1940, o samba está no auge de seu desenvolvimento e, em parte dos anos 1940 e na década de 1950, a música estrangeira reforça sua presença no cenário nacional, culminando, no último ano da década, com o nascimento da Bossa Nova e a consequente perda de espaço do samba.

Por fim, no Capítulo 3 procurei observar o carnaval e o samba dentro das músicas do compositor. Me dedicarei mais especificamente às composições que se direcionam a esses dois grupos, intrinsecamente relacionados entre si, mas que, não necessariamente, usem esses termos/palavras específicas. Veremos que muitas vezes ao invés de samba, o compositor usa *batucada* e ao se referir ao carnaval, usa termos que se direcionem a ele e não a palavra em si,

⁸ Temos dois textos que tratam o assunto, categorias raciais, de modo bastante breve: SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros gravados no rio de Janeiro dos anos 1930-1940. Revista USP, São Paulo, nº 87, p. 134-143, setembro/outubro 2010; STARLING, H; SCHWARCZ, L. M. Lendo canções e arriscando um refrão. Revista USP, São Paulo, nº 68, p. 210-233, dezembro/fevereiro 2005-2006.

como *cordão*, *folia*, *Praça Onze*, etc., nos apresentando, com essas expressões, o tipo de carnaval que o compositor estava mais ligado. Ao observar com mais calma a presença, constante, desses termos em suas músicas, mostrarei que, embora sejam muito atrelados entre si, o samba e o carnaval podem possibilitar, a partir da obra musical de Assis Valente, experiências extremamente semelhantes em espaços e tempos diferentes.

Após apresentar o que trabalharei ao longo dos capítulos, acho importante comentar uma observação feita por Carvalho (2006), em se tratando de estudos da música popular:

Para quem não tem a canção popular como objeto de estudo, é difícil apresentá-la consistentemente como uma das matrizes de interpretação da realidade brasileira. Seja porque as ferramentas para exploração do objeto escapam ao controle de um “curioso”, seja porque este, em geral, basta o gosto, pouco se interrogando sobre os sentidos que emergem do texto (CARVALHO, 2006, p. 38).

Esse é um dos pontos que tentarei mostrar através dos três capítulos que se seguem. Esse, é um dos elementos de maior dúvida e dificuldade, que se faz presente no estudo da música. É, exatamente, nesse espaço, apontado por Carvalho (2006), entre o simples gostar e a compreensão da música, como um objeto de pesquisa, que pode se tornar abrangente e complexo, que reside à importância em se analisar, criticamente, a enorme e extremamente rica, tradição musical brasileira. A música é um dos vários elementos que compõe a realidade brasileira. Como consequência, seus representantes não deixam de trazer para dentro dela, sua própria realidade e a visão que eles partilham sobre suas próprias realidades. Ou, como mostrarei no capítulo 3, não apenas como expressão da realidade individual, mas, de uma parcela da população.

A música, em sociedades em que ela é muito presente, como no caso da realidade brasileira, acaba por transformar-se em uma prática multifacetada. Pode, tanto servir de diversão, como elemento unificador, crítico e de libertação, através do discurso feito por uma linguagem muito específica que, tanto envolve a fala, o cantar – e, conseqüentemente, o interpretar –, o texto e o diálogo com os elementos musicais. Em termos mais simples, ela não se limita ao folclore ou a pequenos eventos no calendário. É uma prática cultural viva, carregada de significados, em constante transformação. O que pode, de forma bastante rica, nos auxiliar na compreensão da realidade em que ela está inserida.

Todas as letras de músicas de Assis Valente usadas nos capítulos 1, 2 e 3 foram transcritas por mim das gravações originais da época. Tentei, ao máximo, reproduzir as condições do texto musical, ou melhor, da letra cantada, para o texto transcrito. Logo, deixei os versos na ordem que são cantados e sem acentuação, para não descolar qualquer tipo de

mudança no sentido das frases, salvo, quando tais inserções não prejudiquem ou alterem de forma negativa o texto das letras. O que pode parecer prejudicial, em um primeiro momento, é, na verdade benéfico. A música e a canção são, essencialmente, ambíguas. Cabem, como mostrarei mais adiante, os mais diversos sentidos, bastando ao músico ou ao intérprete, ser capaz de imprimi-los a determinada música.⁹ A não pontuação em todas as músicas tem, então, um duplo sentido. O primeiro é mostrar essa ambiguidade da música. O segundo é respeitar a forma como ela aparece nas gravações, a mesma função da divisão das frases. Pula-se a linha e se inicia outra frase quando a ideia transmitida muda ou encontra-se um intervalo entre elas.

Não reproduzi, no corpo do texto, as letras com suas repetições, pois, muitas vezes isso tomaria um espaço exagerado e desnecessário. As letras estão na íntegra, não repeti, apenas, os mesmos trechos mais de uma vez. Com exceção do refrão ou quando o trecho é, fundamental, para a compreensão da letra como um todo. Exemplifico, a grande maioria das músicas é construída em duas partes, todas as vezes em que há mudança entre elas, ou o refrão é novamente repetido, ou uma parte inteira. Por isso, a letra vem apenas com as duas partes seguidas uma da outra – em alguns casos, a letra é muito curta e não existem partes distintas. Como o caso de *Viva a Penha* – só repetidos alguns trechos quando estes são realmente necessários. Em *Té Já*, por exemplo, é importante repetir as inúmeras vezes em que a expressão que dá nome a música é cantada. Sem essas repetições a música poderia perder seu significado. Todas as vezes que existirem espaços entre as estrofes significa, ou uma nova parte, ou um espaço deixado na própria música, como a repetição da melodia, sem a letra, pelo naipe de metais ou qualquer outra coisa do tipo que necessite de uma separação entre os trechos que se seguem. Ou seja, o espaço representado em texto equivale ao espaço musical, seja a pausa ou a transição entre as partes da letra da música etc.

⁹ Um bom exemplo dessa possibilidade são as músicas que, originalmente, não tinham letra. O maior clássico da canção brasileira, *Carinhoso* (1928), de Pixinguinha, era um choro com bela melodia. Menos de uma década depois, Braguinha colocaria a letra que a tornaria o grande símbolo do cancioneiro brasileiro. Eternizada, na primeira gravação, na voz de Orlando Silva em 1937. Se, no caso da música instrumental, ela apela, essencialmente, para a capacidade que cada um tem de sentir a música, quem dirá a canção. Ao escolher gravar determinada música, o intérprete não só é levado pelo aspecto de identificação, seja ela qual for, mas, ao mesmo tempo, é dotado da capacidade de deslocar o sentido de qualquer parte da música.

Trabalhando com a fonte

Como vimos, o segundo e terceiro capítulos serão destinados ao estudo das composições de Assis Valente. Para tal, antes teremos que pensar um pouco como trabalhar este tipo de fonte. Mesmo que a música seja um objeto de pesquisa que aparece, com certa frequência, não há uma preocupação em se pensar a forma, o olhar, que se lança sobre ela. O que acaba gerando a quase ausência de textos sobre o assunto. A reflexão é necessária, pois se trata de uma fonte com características bastante particulares.¹⁰

Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. (MORAES, 2000, p. 210)

A história da música, segundo Moraes, ficou durante muitos anos restrita a três aspectos principais: 1) a biografia, gênero no qual apenas os grandes nomes e personagens de destaque eram estudados. Os estudos biográficos se caracterizavam pela busca em analisar “uma figura extraordinária e única capaz de realizar a obra”. O destaque ficava com a figura do indivíduo dotado de capacidades para fazer “as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes.” Esse tipo de indivíduo seria o mais aconselhável a se biografar; 2) O segundo ponto parte da visão sobre o objeto de pesquisa, ou seja, entende que tal objeto é fechado em si mesmo. A obra individual teria “uma verdade e um sentido em si mesma”. O tempo e a história não se apresentam como fatores de importância, a preocupação se volta para a forma, a estrutura e a linguagem. 3) Por último, as explicações que adotam os estilos, gêneros ou escolas dotadas de uma “temporalidade própria e estruturas modelares ‘perfeitamente’ estabelecidas”. Essas explicações possuem uma característica evolucionista e “os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo” (MORAES, 2000, p. 205-206).

Um dos desafios do estudo da música como fonte é o cuidado ao analisar a canção. Ser capaz de compreendê-la em sua totalidade, sem deixar um, ou outro, elemento se destacar. Como chama atenção Marcos Napolitano, “cabe ao pesquisador tentar perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem superdimensionar um ou outro parâmetro.”

¹⁰ Três textos trazem essa discussão “metodológica” diretamente para o lado da história: NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2002; MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música – Canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000; GAERTNER, Leandro. A historiografia como ferramenta para contar a história da música. Revista eletrônica de musicologia. Vol. XIV – Setembro de 2010. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr14/03/historiografia_como_ferramenta.html

(NAPOLITANO, 2002, p. 80). Com isso, o autor não quer dizer que é necessário realizar um estudo da estrutura musical (melodia, harmonia e ritmo). O que não se deve fazer é ignorar que a música é um objeto único entre texto e música. Analisar a música apenas como texto, pode, muitas vezes, nos fazer esquecer que nosso objeto de pesquisa é de fato a música. Ao estudar uma marchinha de carnaval, por exemplo, é suficiente entender que seu conteúdo é majoritariamente, para não dizer, exclusivamente, satírico, sexual, festivo e de ritmo sempre alegre. Essa unidade da música tem dois parâmetros, os verbo-poéticos – o texto em si, as formas de uso da língua, tais como figuras de linguagem e procedimentos poéticos – e os musicais (criação e interpretação). *Grosso modo*, o primeiro fica a cargo do compositor, enquanto o segundo é mais ligado ao cantor e a ambientação musical, ou seja, o interprete e os músicos (NAPOLITANO, 2002).

Napolitano chama a atenção para a importância da relação texto/contexto. Como vimos, na historiografia apresentada por Moraes, não havia nenhuma preocupação nesse sentido. Quando isso ocorria, era sempre relegada ao segundo plano. Autores como Sergio Cabral, Francisco Guimarães (Vagalume), Jota Efegê, Ary Vasconcelos etc., são exemplo disso. Embora tenham muita importância para os que pesquisam a história da música, não tinham a preocupação em escrever uma *história* da música, ficavam restritos a escrever uma *estória* da música. Normalmente faziam textos mais voltados à crônica. Suas intenções se direcionavam para contar uma história, e não, fazer história. É importante compreendermos as *camadas de sentido* contidas em uma música, ou seja, compreender que o *documento-canção* é polissêmico (NAPOLITANO, 2002).

Temos que entender também porque, quando se fala em história da música, a gravação/fonograma é a fonte principal.

No caso da música popular, o registro fonográfico se coloca como o eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande. É claro que esta liberdade tende a diminuir quanto mais a formação o compositor tiver. (NAPOLITANO, 2002, p.84)

A gravação permite o acesso a uma fonte mais “estática”, enquanto a letra pode ser ressignificada ao longo do tempo¹¹. Um bom exemplo é a canção *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente. A música foi gravada no ano de 1941, e regravaada pelos Novos Baianos trinta e dois

¹¹ Em alguns casos, até no próprio momento de interpretação, que na verdade, se torna de recriação. Como veremos no capítulo 1, com o caso do Estado Novo (PARANHOS, 2005).

anos depois.¹² A letra não se modificou, mas ocorreu uma apropriação dos Novos Baianos em outro contexto. É a mesma letra, porém, praticamente outra canção. A autoria da música é conferida por muitos leigos aos próprios Novos Baianos, tamanha identificação da música com o grupo. Nesse sentido, é importante compreender que os Novos Baianos deslocaram a canção do seu contexto original, o que pode nos transmitir duas coisas: em primeiro lugar, a música pode ir muito além do seu contexto original, é como se fosse algo vivo, capaz de se adaptar a diferentes contextos e situações. Assim como a afirmação do sentido polissêmico da música, ou seja, o sentido dado pelos Novos Baiano em 1972, muito provavelmente, não é o mesmo pensado por Assis Valente em 1941. Em segundo lugar, a música pode, tanto no mesmo contexto quanto em contextos e tempos diferentes, adquirir novos significados.

Feitas essas considerações, tentaremos realizar uma abordagem da obra de Assis Valente entendendo essas particularidades e sempre buscando um diálogo da composição com o contexto em que ela se insere. Para concluir, Moraes chama a atenção para os três aspectos principais que se deve demandar maior atenção: “A linguagem da canção, a visão do mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e história que ela revela e constrói.” (MORAES, 2000, p. 218). Moraes, então, nos apresenta a amplitude que uma música pode alcançar e o cuidado que se deve tomar ao observar a fonte, no caso, o documento-canção.

Para além do método de análise da canção brasileira como fonte, tenho que sublinhar aqui uma importante ferramenta para o pesquisador da música nos tempos atuais, a internet. Como vai ser visto, ao longo do trabalho uso constantemente o recurso da internet. Temos sites de muita qualidade que vão se tornar, cada vez mais, ótimos apoios ao pesquisador, a exemplo de sites como a Rádio Batuta (<http://www.radiobatuta.com.br>), o Dicionário Cravo Albin (www.dicionariompb.com.br), o Museu da Imagem e do Som (<http://www.mis-sp.org.br/> e <http://www.mis.rj.gov.br/>) e o site gerido pelo Ministério da Educação (<http://www.dominiopublico.gov.br>). Essas ferramentas são de muito valor, uma vez que, reúnem em um único lugar material de boa qualidade e de fácil acesso para o pesquisador.

Os sites citados – que, no caso do IMS e do MIS, fazem digitalizações de acervos – são instituições que mantêm uma quantidade enorme de material de entusiastas da música brasileira, a exemplo de José Ramos Tinhorão, Almirante etc. Pessoas como Tinhorão e Almirante formaram coleções impressionantes de material (discos de vinil, fitas cassetes, partituras, revistas etc.) e por muito tempo simplesmente armazenaram as coleções, Tinhorão

¹² A gravação faz parte do disco *Acabou chorare* de 1972, segundo LP do grupo, gravado pela Som Livre. *Brasil pandeiro* é a primeira faixa do disco, com Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor nos vocais.

ainda produziu bastante com o material que recolhia, embora seja muito criticado por suas posições. Possuíam muito material de difícil acesso e que agora começam a ser disponibilizados para pesquisa. Um problema, porém, ainda persiste. A dificuldade em se encontrar material, principalmente os discos de vinil, da época. O vinil começou a se tornar objeto de colecionadores, se tornando um fetiche, por assim dizer. Nesse caso, a internet pouco ajuda, pois as plataformas de streaming se baseiam, essencialmente, em armazenar sucessos da atualidade ou artistas já consagrados. É sempre importante destacar que ao se utilizar de ferramentas online, temos que ter o cuidado de verificar a qualidade do material, já que a internet é um amplo espaço de manifestação e não possui um crivo de qualidade. Tarefa essa que fica a cargo do pesquisador.

Para concluir essa apresentação antes de entrar propriamente no texto, acho necessário apresentar alguns dados sobre o personagem que permeia estas páginas.

José de Assis Valente

José de Assis Valente nasce em 1908, embora haja controvérsias do local exato, na Bahia. Seus primeiros anos de vida são um pouco conturbados. Não se tem muitos dados nem fatos sobre esse período. Segundo consta, foi roubado dos pais ainda criança e passou aos cuidados de uma família que o tratava como “mucamo” (SILVA; GOMES, 1988). Passado algum tempo e alguns maus tratos, novamente muda de casa. Agora, sob os cuidados da família Cana Brasil. No novo lar teve menos insucessos que o anterior, conseguindo lá, anos mais tarde, sua profissão de protético. O patriarca da família Manoel Cana Brasil era dentista na cidade em que viviam e auxiliou Assis a apreender sobre o ofício de se fazer próteses dentárias.

Uma visão, um pouco romantizada, da infância de Assis Valente é dada por Vasconcelos:

Trabalhava até ficar exausto, durante a semana e, aos sábados, ia à tarde fazer feira com sua patroa. Ela colocava um enorme cêsto na cabeça dêle, e enchia-o com tudo o que comprava até o guri ficar quase esmagado (VASCONCELOS, s/d, p. 79).

Após uma infância difícil, Assis vai a Salvador aprender artes na escola de belas artes da capital baiana. O dom artístico do jovem, dizem, o ajudou na confecção das próteses. Esse

período, que chamarei de “pré-Rio de Janeiro”, é mais feito por lacunas que certezas. Mesmo após a mudança para a capital, a vida do compositor não é tão clara aos que se dedicaram a tentar compreendê-la.

Sabe-se que, Assis Valente, chegou ao Rio de Janeiro em 1927, já como protético, ainda mantendo o desejo, adquirido ao estudar na escola de belas artes, de trabalhar com a arte. Conseguiu publicar alguns trabalhos em revistas da capital, mas na produção artística não obteve êxito. Antes de 1932, já havia conseguido se estabelecer na cidade como protético. E começou a ser apresentado à cena musical da cidade pelo artista e compositor Heitor dos Prazeres. O meio musical o atraiu, e Carmen Miranda ainda mais. Após assistir a uma apresentação da cantora ficou fascinado por seu talento e sua beleza. Procurou um meio de entrar em contato com ela e, para isso, começou a fazer aulas de violão com Josué de Barros, pois, achou que ele possuía alguma relação com Carmen Miranda, acreditava que ele era padrasto da cantora. Logo, seria um meio de encontrar com Carmen. Fato é que a abordagem do compositor não funcionou de imediato (JUNIOR, 2014; VASCONVELOS, s/d; SILVA; GOMES, 1988).¹³

É notório também que, para a parte prática da música, o baiano tinha suas dificuldades. Não conseguiu adquirir destreza no violão e nem era bom cantor. Esses acontecimentos, as aulas de violão e as tentativas de encontrar Carmen Miranda, se deram por volta de 1932. Quando Assis se encanta por Carmen, já tinha conseguido entregar uma música sua, *Tem francesa no morro*, para Araci Cortes, na época uma grande atriz de teatros revista.¹⁴ Entrando no meio musical, sua vida foi, relativamente, estável e sua vida pessoal também, até a partida de Carmen Miranda para os EUA.

Assis sempre teve um tripé de interpretes de suas músicas, Carlos Galhardo, Carmen Miranda e o Bando da Lua. A grande maioria das músicas do compositor passou por um desses três interpretes, sendo, Carmen Miranda, sua maior preocupação e devoção. O compositor sempre tinha músicas novas para mostrar a ela. Quando Carmen parte para os Estados Unidos, aproximadamente em 1940, o compositor perde a grande estrela que interpretava suas músicas e, aliado a isso, o baiano convivia com problemas financeiros,

¹³ A relação entre Carmen Miranda e Assis é um dos poucos pontos que sempre é presente nos textos que abordam o compositor. A relação entre ambos foi importante para os dois lados, Assis deu vários sucessos para Carmen e, em consequência, teve seu nome reconhecido no meio musical.

¹⁴ Na letra Assis ironiza o uso costumeiro de termos em francês, em especial, pela elite de meados para finais do século XIX. Como aponta Sevcenko “às vésperas da Primeira Guerra Mundial, as pessoas ao se cruzarem no grande bulevar não se cumprimentavam mais à brasileira, mas repetiam uns aos outros “Viva la France!” (SEVCENKO, 1998, p. 26). Menos de um ano depois, o compositor vai satirizar, não o francês, mas, o inglês, em *Goodbye boy*.

dificuldades de achar um meio de lançar suas músicas e problemas com o consumo de drogas (JUNIOR, 2014; VASCONCELOS, s/d).

Uma contribuição importante do trabalho de Gonçalo Júnior é apontar para a necessidade que o compositor tinha de aceitação social. Como vimos até aqui, a vida de Assis Valente foi conturbada e cheia de altos e baixos. Dentro de sua curta vida, o compositor adotou táticas que se apresentavam como questionáveis no meio musical da época. Embora, se pensarmos na figura de Sinhô¹⁵ e nas polêmicas que ele se envolveu, não são tão estranhas ao meio musical assim. Sinhô sempre foi uma figura polêmica. Se envolveu em confusões acerca de autorias de músicas e, sempre que podia, recorria a meios para promover sua música, em um cenário musical, majoritariamente, amador. Já o baiano não se envolveu em nenhuma confusão de autoria de letra ou apropriação indevida de música/letra de terceiros. Sua tentativa de autopromoção, tampouco, era prejudicial a terceiros. Essa prática era, muito mais, um misto de vaidade com necessidade de aceitação. Um bom exemplo dessas práticas adotadas pelo compositor é a de carregar algumas fotografias suas dentro do bolso e, caso encontrasse alguém que gostasse de suas músicas, poderia entregar as fotos e autografá-las. Outro exemplo foi usar o concurso do jornal *O Globo* para promover sua música (*Para onde irá o Brasil?*). A letra acabou gerando alguns problemas para o compositor – entrarei em maiores detalhes sobre a música no Capítulo 1 (JUNIOR, 2014).

Por fim, a difícil e, para usar o título de uma biografia do compositor, a *jovialidade trágica* do compositor, teve seu ápice nas várias tentativas de suicídio. Até mesmo sobre essas tentativas, não há consenso numérico nos textos sobre o baiano. Júnior (2014) aponta 5, já Vasconcelos (s/d) aponta três. Fato é que só na terceira ou quinta tentativa que o compositor obteve êxito. Tomou guaraná com formicida e, finalmente, tirou a própria vida. A primeira dessas tentativas (ocorrida em 1941) tem, até, um tom tragicômico. Assis se atira do alto do Corcovado, deixando grande apreensão aos que estavam no lugar. Momentos depois se escutam gritos de socorro. Ao se lançar no ar, ao invés de encontrar a morte, se deparou com muitos galhos e arbustos no topo da montanha, o que impediu sua queda. O resgate durou várias horas e o compositor saiu com apenas alguns arranhões (Junior, 2014; Vasconcelos, s/d).

O ano anterior à primeira tentativa de suicídio, 1940, também não foi dos melhores para o compositor. Carmen Miranda volta, temporariamente, dos EUA e Assis se sente entusiasmado em entregar para ela uma nova composição, *Brasil Pandeiro*. A recusa de

¹⁵ Sinhô foi uma figura importante na música brasileira e sobre ele farei algumas menções ao longo dessa pesquisa, inclusive, em relação à apropriação indevida de letras e a compra e vendas de sambas.

Carmen em aceitar o samba, incomoda profundamente Assis. Nesse ano o compositor mostrou duas novas composições para Carmen Miranda, *Recenseamento e Brasil Pandeiro*. A primeira, Carmen gravou, já a segunda foi recusada. Segundo João Máximo, existem duas versões para essa recusa: a primeira de cunho mais pessoal, mesmo gostando da letra, a cantora havia feito uma ponderação de que Assis havia mudado, já não era o mesmo compositor e pessoa de antes. A outra explicação, diz respeito ao conteúdo da letra, uma vez que ela agora se encontrava instalada em solo norte-americano, e a letra com referências ao país poderiam não ser, devidamente, apropriadas aquele momento de sua carreira.¹⁶

Outro ponto de convergência entre os textos é o endividamento de Assis e os problemas que isso o causou. Os motivos das dívidas foram diversos, gastos com a música, com a manutenção do laboratório para a confecção das próteses, os gastos para manter um bom padrão de vida (aluguéis, ternos etc.). Assis era uma pessoa vaidosa, não abria mão de um bom terno e da boa aparência.(VASONCELOS, s/d; JUNIOR, 2014).

Dos três fatores de maior importância na trajetória do compositor, um trabalharei somente ao longo do texto, seu casamento. Os outros dois já mencionei, a relação com Carmen Miranda e sua busca por aceitação e reconhecimento.

Se o que apresentei até aqui não condiz com uma trajetória de vida linear e facilmente compreensível, é porque foi assim que se deu a vida do compositor, com mais discontinuidades que continuidades. Uma vida complexa e problemática.

Para finalizar, a vida de Assis Valente tem uma coincidência que não deixa de ser interessante. A sua entrada no meio musical foi em 1932, apogeu do desenvolvimento do samba, do rádio e da nascente indústria cultural. Sua morte ocorre em 1958, uma década que começava a se tornar pouco favorável ao samba e a música brasileira de modo geral. O que quero dizer é: o compositor que tinha no samba algo tão fundamental morre, justamente, um ano antes do lançamento de *Chega de Saudade*, disco de João Gilberto que para muitos é o marca inicial da Bossa Nova e, conseqüentemente, o marco de um novo período na música brasileira.

¹⁶ A história é contada por João Máximo em programa da Rádio Batuta sobre a música *Brasil Pandeiro*, disponível na íntegra na internet, os programas fazem parte do Instituto Moreira Salles. O programa com a música de Assis faz parte da série *Como e porque nascem as canções*. Link: <http://www.radiobatuta.com.br/>

Capítulo 1

A música brasileira no tempo de Assis Valente

O samba não só foi o primeiro grande gênero musical a cair no gosto do povo em escala nacional, como foi também o precursor da produção de obras sobre a música popular no Brasil. É a referência básica quando se fala em música no país. Em depoimentos sobre falecimento de João Pacifico (compositor de músicas sertanejas/caipiras), Rolando Boldrin compara o compositor a Noel Rosa, assim como Renato Teixeira se refere ao seu estilo semelhante ao de Nelson Cavaquinho (ALONSO, 2015). Fica evidente, nesses exemplos, a importância do samba como referência básica do cantor/compositor brasileiro. Tanto Renato Teixeira como Rolando Boldrin foram formados na MPB, mas logo se interessaram e passaram a produzir música caipira. Mesmo passadas décadas dos músicos no meio sertanejo, suas referências básicas continuam sendo do samba. Fica clara, nesse sentido, a centralidade do samba como base referencial para a música brasileira como um todo, mas uma importância construída. Trata-se como aponta VIANNA (2012), de uma *invenção da tradição* do samba como símbolo nacional.

Foi a partir do samba que uma série de jornalistas, músicos e figuras de destaque no cenário carioca se interessaram e passaram a comentar, criticar e narrar os fatos e seus acontecimentos. Colunas e matérias passaram a ser dedicadas a ele e ao rádio em jornais e revistas. Nelas se comentavam os lançamentos de discos, as apresentações ao vivo nas rádios, o samba ou a marcha que prometia ser o novo sucesso do carnaval daquele ano. Evidencia-se, assim, a importância que o samba começa a adquirir nas primeiras décadas do século XX. É importante salientar que, dentro desse processo, o samba cumpre um importante papel para a música brasileira, no sentido de organizar e profissionalizar o meio musical. Até então, as pesquisas tinham, de maneira geral, cunho folclórico. Um dos primeiros estudiosos a se deparar com a música foi Sílvio Romero, que, ao coletar material em campo, teve contato com várias modinhas cantadas pelo povo, em sua maioria transmitidas oralmente e sem a lembrança de autoria. O tempo e a memória acabaram transformando-as em domínio público. Mais tarde, a autoria dessas modinhas passou a ser atribuída ao celebre cantor e compositor Domingos Caldas Barbosa (TINHORÃO, s/d).

No capítulo que se segue, entrarei em maiores detalhes na história da música popular brasileira. Analisarei alguns aspectos relevantes para a música da época e para Assis Valente. Com o objetivo de compreender melhor o quadro no qual Assis estava inserido e,

consequentemente, o ambiente musical no qual suas músicas foram feitas.

Modinha e Lundu: as primeiras formas de canção

Desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 2007, p. 13)

Uma breve passagem pela história da modinha – primeira forma de canção brasileira – e do lundu¹⁷ é necessária para compreendermos alguns pontos que persistiram na *moderna música popular*, e que, de uma forma ou de outra, configurarão o cenário no qual Assis Valente produzirá suas canções.

Os primeiros relatos das modinhas nos remontam diretamente ao negro Domingos Caldas Barbosa, o primeiro cantor e compositor de destaque em nossa música, que foi o responsável por levar a modinha até Portugal. Quando Caldas Barbosa viaja para a metrópole, a modinha não se encontrava consolidada em território brasileiro. Canções com estilos e conteúdos parecidos se encontravam espalhados pelo Brasil, especialmente na Bahia. O sucesso das canções de Caldas Barbosa em Portugal não significa que sua formação musical se deu por lá. Pelo contrário, o cantor tem toda a sua formação no Brasil. Teve estudos formais no Colégio dos Jesuítas, depois foi militar e, finalmente, chegou à metrópole – segundo consta, seu recrutamento é parte da punição recebida ao fazer versos satíricos contra os portugueses. Por lá sua forma de cantar pessoal e intimista provoca diferentes reações dentro da corte, mas de modo geral predomina o espanto com as temáticas de suas músicas (TINHORÃO, s/d).

Com outras pastoras
Eu não a confundo,
Que de hum novo mundo
Vem neste brilhar.¹⁸

¹⁷Um relato mais geral desses e de muitos outros gêneros populares pode ser visto em: TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Circulo do Livro, s/d. Sobre a modinha, especificamente, temos o clássico de ANDRADE, Mário. Modinhas Imperiais. Itatiaia, 1980. Coleção Obras Completas de Mário de Andrade.

¹⁸Viola de Lerenó: Colleção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Vol. II. Lisboa:

Continua alguns versos à frente:

Fugi do seu riso
Que mata brincando,
Que zomba matando
E a rir vê chorar.

Em *Retrato de Marília*:

Pasmado do gentil garbo
Do corpo airoso e perfeito,
Eu vou cheio de respeito
Seus mimosos pés beijar.

(...)

Se és Marília hum chefe d'obra
D'apurada Natureza,
Debalde tua beleza
Eu queria copiar.

Os versos acima evidenciam o tom que Caldas Barbosa costumava cantar. Para os padrões da época era algo um tanto informal e perigoso para as damas da corte. São versos jocosos, amorosos, de uma música lasciva que seduziam e corrompiam as moças de família. Nos trechos que vimos e na compilação de versos de Caldas Barbosa, a temática principal é sempre a mulher e o amor. Tinhorão nos lembra uma presença importante nos lundus e modinhas de Caldas Barbosa: “a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados” (TINHORÃO, s/d. p. 48). A fala do autor se refere à presença do “moleque” – ainda segundo o pesquisador, era o nome dado pelo senhores a seus escravos jovens –, e a citação do psicológico do escravo em versos da coletânea.

Cassi Jones – personagem de Lima Barreto em *Clara dos Anjos* – é a típica figura do malandro que sabia se valer das modinhas românticas, cantadas ao violão, para se aproveitar das moças inocentes que caíam em seus encantos. O romance de Lima Barreto se passa nos primeiros anos do século e sua figura remete diretamente ao estereótipo do malandro criado em torno da música popular.¹⁹ Cassi não quer saber de trabalhar, anda com sua navalha,

TypografiaLacerdina, 1826. Versão digitalizada completa disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/viola_de_lereno_vol_02.pdf acessado em: 23/09/2015.

¹⁹Um estudo da malandragem na música brasileira, em termos mais gerais, pode ser visto em: VASCONCELOS, G; SUZUKI, Matias. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris.

sempre na busca de um jeito de ganhar a vida sem esforço. Em Cassi temos a junção da modinha tocada ao violão com a malandragem, ou seja, a imagem que se construiu da música popular em seu momento de formação. Alguns anos mais tarde, Wilson Batista compõe um samba que dará início à polêmica com Noel Rosa, *Lenço no Pescoço*.²⁰ Já em seus primeiros versos, Wilson nos remete a uma caracterização muito parecida com Cassi Jones:

Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho em ser tão vadio²¹

Assim é caracterizado o personagem pelo literato: “A sua força de valente e navalhista era mais fama do que realidade. Mas tinha fama, e muitos se intimidavam” (BARRETO, 1997, p. 82). Ambos os personagens não enxergam com bons olhos o trabalho. Cassi só se esforçava no jogo, na criação dos galos de briga e, principalmente, na conquista das mulheres, enquanto Wilson afirma de forma categórica *Eu tenho orgulho em ser tão vadio*. Cassi se preocupa apenas com o que ele tem prazer em fazer, negando o esforço do trabalho e vivendo de sua esperteza.

O sucesso da modinha no velho continente é considerável, a ponto de se apropriarem e transformarem sua forma básica. O estilo mais livre, mais improvisado, dá lugar à música erudita – não se pode dizer ainda em estrutura, tanto a modinha como o lundu possuíam um estribilho básico e o resto pode ser improvisado, cantado ao gosto do momento. As modinhas se transformam em um modelo de canto formal claramente influenciado pela ópera italiana, mas antes de ganhar tons operísticos, Caldas Barbosa encantou o povo das ruas com seus versos e sua viola. Tinhorão assim apresenta um breve panorama das transformações da modinha:

O que iria acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, seria o fato de que passando a interessar aos músicos da escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção

História Geral da Civilização Brasileira, 1984.

²⁰Para uma análise das repercussões e possibilidades geradas em torno desse debate, ver: PARANHOS, Adalberto. Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”. PUC/São Paulo, 2005. Tese de Doutorado. A polêmica entre os compositores pode ser escutada em disco. Lançado originalmente pela Odeon em 1956, intitulado apenas *Polêmica*, tem na capa uma charge dos compositores feita por Nassara. Em 2002, a EMI relançou o disco em CD.

²¹Gravação de 1933 feita por Sílvio Caldas acompanhado pela orquestra Diabos do Céu (conjunto formado por Pixinguinha para a rádio Victor) Coleção Os Grandes Sambas da História Vol. 10, Faixa nº 5, Editora Globo, 1997.

camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão. (TINHORÃO, s/d, p. 16-17)

É exatamente essa dupla – ser negro e tocar viola – junto com os estribilhos provocantes feitos para as moças, nada condizente com os padrões cortesãos da época, que marcam esse espanto. A viola é um instrumento sempre tocado pelas mãos do povo, tachado como de baixa qualidade musical. Um instrumento que acompanha músicas “chulas”, tocado por capadócios e malandros – o violão trilhará o mesmo caminho nas três primeiras décadas do século, instrumento que descende da mesma família da viola, e o samba ainda carregara essa herança nos primeiros anos do século XX.²² Caída no gosto do povo, a modinha em fins do século XVIII, passa a interessar aos “músicos de escola” portugueses, adotando de vez o modelo operístico. Nasce no Brasil, ganha prestígio e nova forma em Portugal se mantendo assim até, pelo menos, meados para fins o do século XIX, quando ela se renacionaliza. Quando se fala em renacionalização da modinha significa, ela adquirindo em terras brasileiras, aspectos mais claros de canção urbana, novamente se distanciando do modelo operístico adotado pelos portugueses.²³

Ainda que a modinha e o lundu muitas vezes se confundam, ambos cumpriram um importante papel, a partir de meados do século XIX, de estabelecer ligação com a intelectualidade da época. A diferença entre ambos acontece no momento formador. Enquanto a modinha nasce como canção nas cordas da viola, o lundu vem de antiga tradição dos negros em um tipo de dança caracterizado pelas umbigadas. Como dança, aparecem registros desde o século XVII; como canção só se pode afirmar com clareza os registros a partir de meados do século XIX. Não se sabe a relação entre o lundu-dança e o lundu-canção, ou se, de fato, ela existiu (TINHORÃO, s/d, p. 16).

A tipografia de Paula Brito foi um importante local de socialização e mediação cultural nesse período. Mais tarde o samba se valerá dos cafés, botequins e escolas de samba para o mesmo propósito. O fundamental aqui é a presença da intelectualidade. Figuras de destaque da época como Machado de Assis, Manuel Macedo, Laurindo Rabelo, José de

²²Mais detalhes da história do violão de concerto no Brasil em: TABORDA, Marcia. Violão e Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Para uma história geral do violão e os instrumentos que o descenderam, como a viola, ver: DUDEQUE, Norton E. História do Violão. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. Uma história social do violão é encontrada em: BARTOLONI, Giacomo. Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. UNESP, 2000. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/106683>

²³Para um rápido estudo da Modinha e do Lundu, ver: LIMA, Edilson Vicente de. A Modinha e o Lundu no Brasil: As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000139.pdf>(acessado em: 03/10/2015).

Alencar e vários outros nomes de destaque, frequentavam a tipografia. Os frequentadores eram admiradores da modinha e do lundu, ou seja, a intelectualidade já estava às voltas com a música popular.²⁴ O momento de renacionalização da modinha é responsável pelo aparecimento de importantes personagens da música brasileira, como Catulo da Paixão Cearense, Xisto Bahia e Eduardo das Neves. Xisto Bahia compôs a música do primeiro registro fonográfico do Brasil, o lundu *Isto é bom* registrado pela Casa Edison no ano de 1902 na voz do cantor Baiano.²⁵ Também contribuiu para a inserção do cotidiano como temática nas canções e teve constante atuação nos teatros em fins do século XIX, sempre cantando seus lundus e modinhas ao violão, marcados pela sátira e malícia.

Veremos agora um pouco da trajetória do samba nestas primeiras décadas do século XX, com o intuito de compreender o cenário no qual Assis Valente produziu suas canções. Mesmo nos debruçando sobre a obra de um único compositor, é fundamental entendermos as relações e as mudanças que ocorriam dentro da música popular brasileira. Assis, como todos os indivíduos de seu tempo, sofreu influências dessas mudanças. É importante, antes de lançarmos um olhar mais atento à sua obra, observar o pano de fundo em que ela foi construída para que, ao analisá-la, a obra fique mais claramente localizada na história e observar quais destas mudanças, possivelmente, afetaram sua obra.

Como se pensou os primeiros anos do samba?

A história da música popular brasileira pode ser dividida em três momentos chave²⁶, segundo periodização proposta por Marcos Napolitano: a primeira, dos anos 1920/30, compreende a consolidação do samba como gênero nacional, “como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música

²⁴Um estudo da intelectualidade e música popular é encontrado nos dois primeiros capítulos (*O encontro* p. 19-36 e *Elite Brasileira e Música Popular* p. 37-54) de VIANNA, H. O mistério do samba. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012; TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. Circulo do Livro, s/d.

²⁵Esse e uma serie de outros registros históricos estão na coleção *Casa Edison e seu tempo*. A coleção reúne um livro, com a história da gravadora, e quatro cds contendo 100 registros fonográficos originais do período. Os registros compreendem 30 anos (1902-1932). A obra foi organizada pela gravadora *Biscoito Fino* e lançada no ano de 2002.

²⁶A modinha e o lundu são considera das as primeiras formas de canção brasileiras. No entanto ,tem sido usado como marco os anos 20/30,caracterizando o aparecimento de um gênero de formação exclusivamente urbano. Esse novo gênero acompanha o ritmo de desenvolvimento industrial do país e, este encontro só acontece com o advento do samba (PARANHOS, 2005).

popular brasileira.” (NAPOLITANO, 2002, p. 47). Esse primeiro momento se estende dos anos 1920 até pelo menos a década de 1950, sendo que as décadas de 20/30 são o ápice desse processo. Ao longo da década de 1920 o samba vai predominando no cenário musical (superando o maxixe, a modinha, o lundu, as músicas regionais etc.), enquanto a década seguinte vai consolidá-lo de vez a nível nacional. Em um segundo momento, de 1959 a 1968, a música popular sofre uma mudança social e a classe média passa se configurar como sua principal consumidora. Seu conceito também é alterado. Materiais e técnicas musicais-interpretativas são ampliados, predominando a Bossa Nova e o que mais tarde se consolidará como MPB. Aqui, a música cria vínculos com projetos culturais e ideológicos na tentativa de valorização de uma cultura política nacional-popular. Por fim, o período que compreende os anos de 1972 a 1979, no qual se amplia o conceito de nacional-popular com a incorporação de novos elementos como a música pop. A MPB se consolida mais como um complexo cultural que um gênero da música popular (NAPOLITANO, 2002). O presente trabalho ficará restrito, principalmente, ao primeiro momento, no qual Assis Valente produz a sua obra. Mas antes veremos de forma breve algumas interpretações desses primeiros anos da *moderna música popular brasileira*.

Antes de falarmos do samba, é fundamental entendermos quem escreve sobre ele nesse período. Em sua maioria, esses primeiros historiadores da música brasileira se voltaram para a narração pura e simples dos fatos, sem uma preocupação analítica mais significativa. O pensar a história da música de forma mais crítica e voltada para uma análise só ocorrerá mais efetivamente nos anos 1960, exatos 43 anos depois da gravação do primeiro samba *Pelo Telefone*. O motivo da ausência desse tipo de texto talvez se explique pela proximidade do aparecimento e da consolidação do samba com esses escritores. O samba não é de forma alguma uma unanimidade nas décadas de 1920/30. Em 1930, o debate à sua volta se concentra, sobretudo, no tema da legitimidade. A preocupação maior é debater se uma manifestação cultural tipicamente negra, ligada aos capoeiras, a malandros, capadócios, ou seja, até então ligada a grupos periféricos, ditos perigosos vinculados a práticas culturais afro-brasileiras, seria digna de ser estudada. Dessa forma, quem escreve sobre o samba está preocupado em participar desta disputa e voltar-se mais em exaltar suas qualidades contra seus detratores.

Esse panorama só se altera realmente nos anos 1960. Almirante²⁷ em 1947 publica *No*

²⁷Almirante (Henrique Foréis Domingues. Rio de Janeiro, 1908-1980) foi das mais importantes figuras do rádio brasileiro. Produziu um sem número de programas retratando a música popular, participou da gravação histórica de “Na Pavuna” com o Bando de Tangarás, primeiro registro fonográfico a incluir a percussão e

Tempo de Noel Rosa, obra que, segundo Marcos Napolitano, traz a especificidade de invenção dos conceitos de *era de ouro* e *velha guarda*. Com esta obra de Almirante, a escrita da música brasileira tem um trabalho que se encaixa em um momento de transição. Não propõe uma interpretação para a música brasileira, também não fica apenas no discurso da legitimação. Ao propor a existência de uma *era de ouro* deixa-se para trás toda a discussão vigente. O samba não tem mais a preocupação em lutar contra seus detratores. Ele já tem seu panteão de artistas (evidenciado no seu momento de ápice, a *era de ouro*) e a tradição já é sua aliada, o conceito de *velha guarda* irá tratar de transmiti-la. Daí em diante, começam a aparecer interpretações mais amplas sobre a música brasileira. Uma em especial percorreu metade do século passado e se mantém viva até os dias de hoje, o folclorismo, que influenciou uma enorme gama de autores – não entrarei em detalhes, pois, o assunto excede os limites deste trabalho. Registre-se, porém, que importantes pesquisadores como Tinhorão, Lúcio Rangel (com a *Revista da Música Popular*), Ary Vasconcelos etc. foram influenciados pelo pensamento folclorista.

Antes mesmo de Almirante publicar sua obra na década de 1940, Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa já haviam dado suas contribuições à literatura do samba. Vagalume faz uma crítica à indústria fonográfica em *A roda do samba* (1933). Segundo o autor a nascente indústria retirava a autenticidade do gênero. Para ele, o samba teria um *estado de natureza* destruído pela indústria do disco e este estado seria representado pela roda de samba. Esse mal que assola o samba tira sua autenticidade rotulando de forma abusiva. No mesmo ano outro jornalista, Orestes Barbosa, publica *Samba – suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores* apresentando um argumento diferente de Vagalume. Orestes possui uma especificidade em relação a Guimarães, era compositor e como tal, assumia uma posição de militante. O ritmo estava longe de ser unânime. Orestes fazia questão de afirmar o valor do samba diante de seus opositores. Além de *Samba*, Orestes ainda escreve uma obra ácida sobre os portugueses, *O Português no Brasil*, num claro ato de exaltação nacionalista.²⁸ Mira o fado para atingir a presença do estrangeiro em terras brasileiras e eleva o samba a expressão máxima de brasilidade. Para ele, o samba era patrimônio da cidade do Rio de Janeiro. Assim como Vagalume via a roda de samba como o autêntico lugar de sua origem,

sucesso do carnaval de 1930. Ao longo de sua carreira como radialista acumulou importante acervo, muitas vezes doado pelos próprios ouvintes, de fotos, livros, partituras e instrumentos que continham a memória da música brasileira. Em 1965 com a inauguração do Museu da Imagem e do Som (MIS) seu acervo foi adquirido pelo estado e incorporado à instituição *.Dicionário Cravo Albin: <http://www.dicionariompb.com.br/almirante/biografia>* (acessado em: 01/05/2016)

²⁸Para maiores detalhes do nacionalismo musical de Orestes Barbosa, ver: Paranhos, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, nº 24. P.19-32, jan-jun. 2012.

para Orestes esse lugar vai ser o morro, ressaltando que as regiões da cidade haviam dado cada uma sua contribuição para a criação desse idioma musical. O debate desses primeiros historiadores acontece em duas vias: a autenticidade e o lugar de origem (WASSERMAN, C; NAPOLITANO, M., 2000; PARANHOS, 2012).

Entusiastas e pesquisadores como Almirante, Orestes Barbosa, Vagalume e Jota Efegê formaram a base, do que viria a ser, o início das tentativas de compreensão da música brasileira. Foi a partir dessas figuras que, posteriormente, Sergio Cabral, Tinhorão e Lúcio Rangel ampliaram um pouco o escopo de análise para, só a partir dos anos 1980, com a Nova História Cultural, a música assumir a condição de objeto de estudo dentro da academia.²⁹

Nasce uma música urbana

Donga tem *Pelo Telefone* gravado no ano de 1917. A gravação histórica marca o momento de criação do samba. O músico não só estava preocupado em gravar a música, como poucos meses antes, teve o cuidado de registrar a letra. Tinhorão chama a atenção para tal fato, para o autor a pressa em registrar sua criação evidencia a consciência de Donga na criação de algo novo (TINHORÃO, 2010). Donga era uma figura frequente nos encontros na casa de Tia Ciata, ou seja, era versado em toda a tradição musical da capital, pelo menos o que se chama de música popular.³⁰ O ato de Donga e Mauro Almeida correrem para registrar a canção pode evidenciar o reconhecimento de ambos fazerem, não algo realmente novo, que rompe totalmente com essa tradição. Mas, dentro dela, os compositores podem ter percebido que tinham feito algo diferente. Não necessariamente o samba, porque como veremos, só se pode se referir ao samba como gênero em fins da década de 1920. Tratava-se, antes, de um ritmo mais sincopado e amaxiado, claramente diferente do que se fazia na época.³¹

²⁹ Essas pesquisas acadêmicas analisadas na tese de BAIA, Silviano Fernando. *Historiografia da música popular no Brasil (1971-1990)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

³⁰ Tia Ciata foi a mais famosa das “Tias Baianas” vindas da Bahia. Na casa da Tia Ciata eram promovidas festas com muita comida e bebida, além da música. “Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.” Tais festas, eram possibilitadas pela ocupação profissional desse grupo de negros vindos da Bahia. Se transformaram em um espécie de “elite” entre os negros do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, formaram um “centro de continuidade da Bahia negra, logo parte da diáspora africano no Rio” (SODRÉ, 2007, p 15-16).

³¹ SILVA afirma ser um erro chamar o “samba” da década de 1920 e anterior, no qual, Sinhô foi o grande representante, de samba amaxiado. Para a autora a música é, de fato, o maxixe. (SILVA, 2013)

Como todo mito fundador, a criação de *Pelo Telefone* foi cercada de polêmicas e controvérsias. Muitos dizem que os autores do samba simplesmente pegaram parte da letra de um estribilho cantado na casa da tia baiana – os versos seriam de João da Mata, Germano, Tia Ciata e Hilário – e a partir daí transformaram no samba. Outra história é contada por Ary Vasconcelos, e se refere diretamente a um trecho da letra, na primeira estrofe da canção:

O chefe da polícia
Pelo Telefone
Manda me avisar
Que na carioca
Tem uma roleta
Para se jogar

Na versão de Vasconcelos esses são os primeiros versos originais da música. Os motivos de tais versos seriam o protesto feito pelos repórteres do jornal *A Noite*. O protesto era um gesto contra a exagerada jogatina que rolava na cidade. Para criticar a falta de atuação e a conivência da polícia, os repórteres colocaram uma roleta de papelão no Largo da Carioca em frente à redação do jornal. O evento seria datado de 1916, embora mais tarde J.Efegê tenha atribuído o evento ao ano de 1913. Se o acontecido foi em 1913, provavelmente as quadras estariam na voz do povo. Assim, não só Donga teria se apropriado dos versos, como não teria participado na sua criação (VASCONCELOS, s/d). Porém, Donga em depoimento ao MIS afirma ser da seguinte maneira:

O chefe da folia
Pelo Telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se Brincar

O próprio Donga depois se contradiz, afirmando que a letra foi alterada de *chefe da polícia* para *chefe da folia* evitando confusão com o distrito policial. A autoria da canção também é repleta de confusões. Donga, Mauro de Almeida, Tia Ciata e o pessoal da *Guarda Velha*³² todos em algum momento tem a autoria da música, ou, pelo menos, parte dela. Almirante acusa Donga de omitir o nome da Mauro na parceria e, não só isso, Almirante afirma que ele não era o autor da canção originalmente gravada. Na verdade, o samba seria o

³²Guarda Velha é o nome de um conjunto formado por Pixinguinha em 1931, também conta com a presença de músicos como João da Baiana e Donga. Vou usá-lo a partir daqui para designar todo esse complexo cultural da casa da Tia Ciata.

resultado de uma ação coletiva e, por fim, Donga seria então no máximo um parceiro na criação da letra (VASCONCELOS, s/d).

Deixando de lado as divergências de *Pelo Telefone*, seu legado para música brasileira será uma nova forma de canção mais amaxixada na qual, Ernesto Barbosa da Silva – conhecido por Sinhô – foi o grande representante. Falar em samba na década de 1920 é falar em sambas no plural. *Pelo Telefone* abriu caminho para a mudança de um gênero, até então, essencialmente ligado ao encontro dos negros na casa das tias baianas. Do grupo da roda de samba para o samba do Estácio, mais batucado, com forte presença dos instrumentos de percussão e menos técnico que o produzido nos terreiros. A sonoridade do Estácio se difundiu e acabou por influenciar muitos compositores de outras áreas da cidade. Ismael Silva, Bide, Marçal e Cia criam uma música com sonoridade moderna. Por isso, pode-se referir na década de 1920 a sambas no plural. O samba das tias baianas e o samba do Estácio é, de certa forma, a representação da tradição v.s. modernidade³³ (SANDRONI, 2001; SILVA, 2013).

As explicações para as diferenças dentro da bibliografia não apresentam consenso. O carnaval é o principal responsável por essa mudança. Para Sérgio Cabral, o ritmo produzido pelos músicos da casa da Tia Ciata não proporcionava uma boa combinação com os desfiles. O ritmo não era estimulante o suficiente para os desfiles. A roda de samba perde espaço e cede lugar ao bloco; logo, para que o bloco saia cantando e dançado na folia, o ritmo tem que ser favorável. Cabral chega a essa conclusão a partir de depoimento feito por Ismael Silva. Uma segunda vertente, adotada por Máximo e Didier, tem na base instrumental seu elemento transformador. Enquanto as criações dos refrãos cantados são feitas em rodas de batuque, os instrumentos que acompanham estes versos são basicamente instrumentos de percussão, muitas das vezes feitos pelos próprios participantes. Em contrapartida, a *Guarda Velha* animava suas festas com instrumentos europeus, piano, flauta, clarineta etc. Um, é caracterizado pela simplicidade e pouca intimidade com os instrumentos, “diz-se que suas mãos são desajeitadas e o acompanhamento que produzem, rudimentar” (SANDRONI, 2001, p.144), usam instrumentos em maioria de origem africana ou qualquer outro objeto que possa apresentar a possibilidade de se tirar som, como copos, pratos, garrafas, as próprias mãos com as palmas etc. Esses músicos do Estácio apresentariam uma musicalidade natural, se faz música com o que se tem na mão. O outro requer um apuro técnico maior, dominar um instrumento como a clarineta ou a flauta requer um treinamento mais especializado. Uma

³³Para um debate mais complexo dessa discussão ver: SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933) em especial a segunda sessão do texto: Parte II “De um Samba a outro”.

terceira explicação, encabeçada por Silva e Oliveira Filho, busca nas origens sociais dos músicos o motivo transformador. A conclusão que ambos chegam não é muito distante da anterior, o termo samba designaria dois gêneros de origens distintas. Um, com músicos de formação profissional, possuíam conhecimento musical (leitura de partituras e compreensão da linguagem musical), ligado à tradição dos ranchos, teatros populares etc. Dele fazem parte figuras como Pixinguinha, Donga e Sinhô. Do outro lado, um novo gênero composto por negros e mestiços, resultado do abasileiramento dos ritmos africanos transmitidos pelas Escolas de Samba.³⁴

Disco, Rádio, Cinema e a ascensão da Música Popular Brasileira

Passado esse primeiro momento, de transformação da música, um novo personagem surge e toma conta de vez do cenário musical: o rádio. Inicialmente, as propostas de transmissão radiofônica no país eram predominantemente orientadas para um projeto educativo. Roquette Pinto é um de seus principais defensores. O rádio seria um veículo de instrução da população, assim, ao escutar os programas as pessoas se informariam dos meios culturais e políticos. Conferências longas eram transmitidas, e a música erudita tinha a maior parte do tempo musical, já que a música popular ainda carregava forte carga de preconceito. Como veremos adiante, essa corrente do rádio político-cultural também acreditava que apenas a música erudita era capaz de formar o gosto musical-cultural (BRAGA, 2002). O rádio no Brasil

Assim, nascida sob o controle estatal, desde logo a radiofonia nacional viu-se rodeada por projetos distintos (...) dos conflitos entre essas hostes “resultou a definição do sistema de radiofusão brasileira: um sistema misto em que o estado controlava e fiscalizava a atividade, mas a exploração ficava por conta da iniciativa privada.” (BRAGA, 2002 *apud* CAPELATO, 1998, p. 76-77).

A primeira rádio a entrar no ar no país foi a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, fundada em 20 de abril de 1923, por Roquette Pinto, rádio esta que “traduzia no início, o ideal educativo-cultural de seu fundador (...) servindo de modelo para as subsequentes.” (BRAGA,

³⁴SILVA e FILHO, 1989; MÁXIMO e DIDIER, 1990; CABRAL, 1974. Apresentei neste parágrafo uma síntese da discussão feita na segunda parte do estudo de Sandroni: Parte II – de um samba a outro, em especial, a primeira parte dessa sessão *Desde quando o samba é samba?* p. 131-142.

2002, p. 56).

O rádio só aparece de fato para o meio musical em março de 1932, com o decreto lei nº 21.111. Tal decreto regulariza a propaganda, permitindo, assim, que as rádios comecem a usar o tempo em sua totalidade, parte dele podendo agora ser comercializável, tornando as rádios autossustentáveis, em um modelo de publicidade baseado nas rádios norte-americanas. Até inícios dos anos 1930, a programação das rádios ocorria em pequena parcela do dia, especialmente durante a noite. Manter a programação por muitas horas era uma atividade que envolvia um custo muito elevado. A criação do decreto abriu espaço para o desenvolvimento de uma série de atividades que possibilitaram a expansão do horário de funcionamento das estações. Assim, a otimização do tempo nas rádios faz parte de uma racionalização científica, como a encontrada na indústria (BRAGA, 2002; CABRAL, 2011). O decreto:

Art. 73: permite durante as execuções dos programas a propaganda comercial por meio de dissertações proferidas de maneira concisa clara e conveniente à apreciação dos ouvintes, observadas as seguintes condições: a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações não poderá ser superior a dez por cento do tempo total de irradiação de cada programa; b) cada dissertação durará no máximo trinta segundos; c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas de sorte a não se sucederem imediatamente; d) não será permitida na execução dessas dissertações a reiteração de palavras ou conceitos.³⁵

A criação do decreto evidencia um importante fator relacionado ao rádio no país, a saber, sua ligação com o Estado. A vitória da perspectiva empresarial não significou o fim dos debates para os rumos do rádio. O ministério Capanema foi contra o uso abusivo do Estado nas emissoras.³⁶ O ministério mantinha em vigor claramente a perspectiva cultural e educacional, enquanto o Estado promove forte propaganda política por esse meio.³⁷ Alguns anos mais tarde, o governo Vargas passa a ter o controle da rádio Nacional. A emissora sob o comando de Vargas adota uma abordagem mais expansiva, faz transmissões de música brasileira para países europeus e sul-americanos. A Argentina, por exemplo, já tinha recebido por diversas vezes excursões de músicos brasileiros. Carmen Miranda e Os Oito Batutas³⁸, que

³⁵ <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html> acessado em: 01/10/2015

³⁶ A atuação e construção do ministério Capanema, em maiores detalhes, em: BOMENY, H. M. B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulci (org). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/142.pdf (acessado em: 03/10/2015)

³⁷ Para um estudo dos meios de comunicação e propaganda no período, ver: CAPELATO, M. H. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulci (org). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/142.pdf (acessado em: 03/10/2015)

³⁸ Segundo o Dicionário Cravo Albin: “Grupo instrumental criado em 1919 por Donga e Pixinguinha atendendo a

eram dois dos grandes embaixadores da música brasileira na época, passaram por terras argentinas com bastante sucesso. Na Europa, a Alemanha foi contemplada com a transmissão ao vivo de um dos ensaios da escola de samba Mangueira. Para a música popular, a abertura do rádio foi fundamental, a partir daí, ela começa a ganhar mais espaço e a atrair cada vez mais músicos e cantores em busca de uma rápida ascensão. A radiofônica então sofre um rápido processo de transformação

Tendo principiado sob a égide de um projeto lítero-educativo aos poucos cedeu à investida mercadológica estabelecendo um conflito que o acompanhou pelo menos três décadas adentro desde sua fundação no Brasil em 1923 (BRAGA, 2002, p. 55).

Foi o maior espaço conquistado pelo rádio que promoveu a profissionalização dos músicos. Cantores e cantoras passaram a se destacar no gosto do público, e as rádios a fim de conquistarem maior audiência passam a fazer contratos exclusivos com estes cantores de destaque. Carmen Miranda, por exemplo, teve longo contrato com a Mayrink Veiga. Ao contratar um cantor, as emissoras não ficavam restritas a reprodução de suas canções e as apresentações ao vivo dos astros faziam bastante sucesso. Foram estas apresentações que motivaram as rádios a contratar um corpo de músicos para acompanhar os cantores – conhecidos como regionais (CABRAL, 2011).

Não só o rádio, mas, principalmente, o disco foi fundamental para a ampliação da base de produção da música popular. Segundo Tinhorão (2010), essa ampliação se deu por duas vias, a artística e a industrial. Na primeira, temos a profissionalização dos cantores (solistas e coros), dos músicos, com a maior participação de instrumentistas, como no caso do regional, das orquestras e bandas. Não menos importante, no meio artístico, nascem novas funções como a de maestro-arranjador e do diretor artístico. Já em relação à base industrial, aparecem as fábricas e três elementos básicos para sua manutenção: o capital, a matéria-prima e a técnica. Essa ampliação da base de produção terá – durante boa parte desse primeiro momento da música brasileira – o seu ápice no carnaval. A indústria do disco, os cantores, os compositores e a própria cidade do Rio de Janeiro estão voltados para a folia. Nas palavras de Sérgio Cabral:

pedido de Issac Frankel que queria um grupo para se apresentar na sala de espera do cinema Palais, que andava vazia desde a epidemia de gripe espanhola no ano anterior. Os integrantes do grupo foram escolhidos entre os componentes do Bloco Caxangá e o nome Oito Batutas foi escolhido pelo próprio Issac Frankel” (<http://www.dicionariompb.com.br/oito-batutas> acessado em: 08/05/2016). O grupo ainda fez uma excursão pela França em 1922, se apresentando durante seis meses na boate Schéhérazade.

Outra característica dos primeiros anos da década de 1930 foi a participação do carnaval como fator de incentivo para o lançamento de discos. Durante toda a década e, em boa parte dos anos 1940, as gravadoras programavam o período de novembro a janeiro para abarrotar o mercado de sambas e marchas para o carnaval. As produções lançadas nos demais meses eram chamadas de “músicas do meio do ano”. Durante muitos anos, o consumidor foi contemplado também por gravações especiais para o período junino e para as festas de fim de ano (CABRAL, 2011. p. 25).

Severiano e Mello fizeram um levantamento de sucessos da música popular brasileira na primeira metade do século XX. Desse levantamento, nos interessam os intervalos de 1917 a 1928 e 1929 a 1945. No primeiro recorte, os autores selecionam, aproximadamente, 122 gravações. O levantamento traz alguns dados interessantes da música nesse período. Os ritmos que predominam são a marcha e o samba, seguidos de uma série de outros ritmos, sempre com quantidades de registros pouco expressivas. Algumas vezes, os sambas e as marchas vinham com o complemento carnaval, samba/carnaval ou marcha/carnaval. Os ritmos estrangeiros apareciam com timidez. Vemos apenas um foxe-canção, um fox-trot e um fado-tango. Os ritmos regionais aparecem, também, em menor medida, três cateretês, um catira, uma toada paulista, uma toada e uma embolada.

No período que compreende os anos de 1929 a 1945, é nítida a hegemonia do samba, acompanhado de perto pela marcha. O número de registros fonográficos quase quadruplica no período. Se entre 1917 e 1928 eram 122, aqui o número passa para, aproximadamente, 429 registros. A presença do complemento carnaval aparecia com muito mais frequência. Além da maioria absoluta de gravações de sambas e marchas, o ritmo que aparecia com maior incidência era a valsa. Os gêneros estrangeiros continuavam a aparecer, como o foxe-canção, canção-rumba, fox-trot, bolero etc. Os ritmos regionais não deixam de existir, embora em menor medida. A embolada, o cateretê, a toada tem um registro cada, o coco tem duas gravações³⁹ (SEVERIANO, J; . MELLO, Z., 1997).

O levantamento feito pelos pesquisadores não esgota a questão. Porém, o grande número de fonogramas levantados, nos auxilia na compreensão das canções e ritmos que predominavam no gosto do público, uma vez que o levantamento leva em conta não só gravações históricas, mas, também, os sucessos de cada período analisado. A presença de grande quantidade de músicas com a terminação *carnaval* reafirma a importância da festa para a música popular. Com maior destaque para o intervalo de 1929 a 1945, quando os ritmos destinados ao carnaval se destacam muito dos outros ritmos que tiveram registros.

³⁹Para abordagem bastante didática desses ritmos, ver: PEREIRA, Marco. Ritmos brasileiros. Rio de Janeiro, Garbolights Produções Artísticas, 2007.

É importante fazer um parêntese. Não posso deixar de mencionar a marcha e suas variantes, marcha-rancho e as marchinhas carnavalescas dos anos 1930. Seu surgimento data do fim do século XIX, com o aparecimento dos ranchos e cordões – ambos serão trabalhados por mim no Capítulo 3. Os ranchos e cordões inauguraram um estilo de se brincar o carnaval diferente do que se via até então; nesse caso é importante constatar que a música já estava presente nesse tipo de carnaval. Além da marcha, havia os cantos tradicionais negros, o cucumbi, o afoxé e as embaixadas (TINHORÃO, 2010; CUNHA, 2002). Ainda segundo Tinhorão, um dos primeiros cantos, marchas, para o carnaval foi feita em 1895, ainda na Bahia, e trazida, com os versos modificados, para o carnaval carioca. A marcha não só foi trazida da Bahia, como um canto, baseado na original, foi adaptado na capital.

O quadro que possibilitou o aparecimento dos ranchos carnavalescos, segundo Tinhorão (2010) esteve associado a aspectos como o fim da escravidão, a desmobilização das tropas que lutaram contra Antônio Conselheiro e as migrações internas. Como consequência dessas migrações, formaram-se núcleos de baianos agrupados em um mesmo bairro na, então capital, Rio de Janeiro, e que teriam papel fundamental no processo de transformação da música e do carnaval da cidade. Esses grupos ajudaram a construir uma manifestação cultural fundamental para o carnaval dos anos 1930, os ranchos que passaram a sair na época do carnaval e a cantar marchas e, como normalmente eram conhecidas, marchas-ranchos. Os mesmos que, alguns anos depois, seriam os responsáveis por participar do nascimento do samba (TINHORÃO, 2010, p. 277).

Para além das marchas dos ranchos de baianos, que se consolidaram no final do século XIX, em 1901 uma marcha composta no final do mesmo século, 1899, fez enorme sucesso. A música era de uma jovem compositora chamada Chiquinha Gonzaga. *Ô abre alas*, foi a marcha-rancho que melhor caracterizou o carnaval brasileiro durante vários anos, foi um verdadeiro símbolo de identidade carnavalesca e, até os dias de hoje, tem sua letra facilmente lembrada por pessoas das mais diversas idades.⁴⁰ A jovem compositora fez a música para o cordão Rosa de Ouro (SEVERIANO; MELLO, 1998).

O relato da importância e da história da composição, diz:

Já morando no bairro do Andaraí, onde saía o cordão Rosa de Ouro, recebeu a proposta dos organizadores do grupo para compor um hino que seria cantado no Carnaval. Em 1899, nasceu "Ô Abre Alas", primeira marchinha de Carnaval, cantada até hoje nas festas carnavalescas de todo o País. A autora do livro

⁴⁰ “Ô abre alas, que eu quero passar (2x)/ Eu sou da Lira, não posso negar (2x)/ Ô abre alas que eu quero passar (2x)/ Rosas de Ouro é quem vai ganhar (2x)”.

"Chiquinha Gonzaga", Edinha Diniz, comenta o que "Ó Abre Alas" significa: "a primeira música feita especialmente para a festa, o que não apenas cria um estilo (a marcha rancho), mas também dá origem a uma tradição que se estende por mais de um século".⁴¹

O grande símbolo de identificação desses anos dos ranchos carnavalescos foi o Ameno Resedá. Tido como o melhor, mais sofisticado e maior dos ranchos de então, seus desfiles causaram a dispersão dos grandes ranchos baianos em núcleos menores, os cordões, devido à concorrência e à busca de equiparação com o Ameno Resedá (TINHORÃO, 2010; CUNHA, 2002). Até 1917 não se fazia música para o carnaval. É a partir desse ano que os sambas e marcha, exclusivos ao carnaval, começam a ser feitos. A marchinha se encaixa muito bem no momento em que pede a folia, letra curta, de fácil absorção e temáticas descontraídas e com linguagem fácil. Uma de suas fases de maior riqueza é, exatamente, o início nos anos 1930 e 1940, com compositores fundamentais para seu desenvolvimento, como Lamartine Babo e João de Barro (MELLO; SEVERIANO, 1996).

Em seus primórdios, a marcha carnavalesca surgiu para acompanhar o ritmo dos desfiles dos ranchos, também conhecida como marcha-rancho, e cordões. Ainda não trazia as características que a tornaram tão famosa entre os foliões, a sátira, a libidinagem, a ironia etc. STARLING e SCHWARCZ reafirmam essas temáticas nas marchinhas:

Suas letras fazem farto uso da sátira, do trocadilho, do subentendido, do *nonsense* e descrevem uma única situação que às vezes se expande em comentários, mas é sempre recorrente, e se volta para o refrão. Aguda, estrita, maliciosa, a *marchinha* cuidou de promover o desfile, pelas ruas da *pólis* brasileira, de uma idéia, uma opinião ou de um comentário sobre os acontecimentos do cotidiano, do comportamento e da vida política (STARLING; SCHWARCZ, 2005-2006, p. 215).

Como veremos nos capítulos que se seguem, as marchinhas de Assis Valente são impregnadas com essas características. A sua transformação de marcha-rancho para as marchinhas alegres e brincalhonas se deu com o fim da Primeira Guerra Mundial, e quem explica é, novamente, STARLING e SCHWARCZ:

a *marchinha*, como ficou nacionalmente conhecida, é um gênero musical muito singular: surge, ao final da Primeira Guerra Mundial, como resultado de uma mistura melódica infernal que tem na sua origem um pouco de *ragtime* e *charleston*, outro tanto de modinha brasileira, além de uma boa dose rítmica apropriada das marchas características das revistas portuguesas e das bandas que se exibiam em retretas de coreto por todo o país. Mas, principalmente a marcha instala-se, no

⁴¹ O texto foi retirado do encarte da *Coleção Folha Raízes da Música Popular*, vol. 18, Chiquinha Gonzaga. Uma rápida apresentação dos 25 volumes e dos textos que compõe o encarte, de cada um dos volumes, pode ser consultado em: <http://raizesmpb.folha.com.br> (acessado em: 02/12/2016).

Brasil, já associada ao carnaval, com compasso binário, andamento rapidíssimo e linguagem musical muito concentrada - só refrão e segunda parte (STARLING; SCHWARCZ, 2005-2006, p. 215).

Outra explicação, reafirmando a diferença entre marcha-rancho e marchinha, é encontrada em Severiano e Mello:

A marchinha carnavalesca já existia desde a década de 1920, com características definidas por seus sistematizadores. O prestígio do gênero, porém, somente se consolidou a partir de 1932, com o lançamento de “O Teu Cabelo Não Nega”, uma das maiores marchas de todos os tempos (MELLO; SEVERIANO, 1996, p. 113).

A marchinha não é, necessariamente, uma evolução direta da marcha-rancho do final do século XIX. As suas principais características e suas influências são diferentes:

a *marchinha*, como ficou nacionalmente conhecida, é um gênero musical muito singular: surge, ao final da Primeira Guerra Mundial, como resultado de uma mistura melódica infernal que tem na sua origem um pouco de *ragtime* e *charleston*, outro tanto de modinha brasileira, além de uma boa dose rítmica apropriada das marchas características das revistas portuguesas e das bandas que se exibiam em retretas de coreto por todo o país. Mas, principalmente a marcha instala-se, no Brasil, já associada ao carnaval, com compasso binário, andamento rapidíssimo e linguagem musical muito concentrada - só refrão e segunda parte (STARLING; SCHWARCZ, 2005-2006, p. 215).

Por fim, é interessante notar que, embora a marcha-rancho e a marchinha carnavalesca tenham o mesmo nome, ambas têm no ritmo e na letra suas diferenças e, *grosso modo*, uma única semelhança, a curta duração da música e da letra. Mas ambas nasceram com o mesmo intuito, servir como música para a diversão, crítica ou não, no carnaval.⁴²

O filão que se abre para os compositores com a novidade das músicas juninas e natalinas não se alonga por muito tempo. As canções não chegam nem a entrar de forma definitiva na década de 1940. Nas canções juninas, em maior número que as natalinas, não temos um sucesso capaz de chegar aos dias de hoje. Talvez só *Cai, Cai Balão*, de Assis Valente, presente em todas as coletâneas de suas músicas. Sobre as canções natalinas, a única que realmente perdura na música brasileira é *Boas Festas* do mesmo autor, composição de 1932, sobre a qual discutiremos com mais detalhes no Capítulo 2. Além das duas canções, Assis compôs *Acorda São João* (1934), *Mais um balão* e *Recadinho de Papai Noel*, ambas gravadas em 1935.⁴³ Vamos a dois exemplos de marchas juninas e natalinas:

⁴² Dois textos trabalham a marchinha em seus viés crítico e político, como um importante discurso carnavalesco e social: LUSTOSA, Isabel. Histórias dos presidentes: a república no Catete. Rio de Janeiro: Agir, 2008; MARTINS, Franklin. Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República. Vol. 1 – de 1902 a 1964. Nova Fronteira, 2015.

⁴³ *Cai, cai, balão* (marcha) foi gravada em 22 de maio 1933 na Odeon, disco n.º 11.018, com a dupla Francisco

Cai, Cai, Balão (1933 – Marcha – Francisco Alves e Aurora Miranda)

Cai, cai, balão
Você não deve de subir
Quem sobe muito
Cai depressa sem sentir
A ventania
De sua queda vai zombar

Cai, cai balão
Não deixe o vento te levar
Numa noite de fogueira
Enviei a São João
O meu sonho de criança
Num formato de balão
Mas o vento da mentira
Derrubou sem piedade
O balão do meu destino
Da cruel realidade
Atirada pelo mundo
Eu também sou um balão
Vou subindo de mentira
No azul da ilusão
Meu amor foi a fogueira
Que bem cedo se apagou
Hoje vivo de saudade
E a cinza que ficou

Como podemos ver na letra acima, Assis se utilizou de elementos da festa, como o balão e a fogueira, para compor uma música com tons bastante melancólicos. Mesmo sendo uma marchinha, que é sempre caracterizada por um ritmo alegre, mais propício à folia, a letra é carregada de uma preocupação social, do reconhecimento de uma ascensão – no momento em que é composta, nos remete diretamente a própria figura do compositor – e que tal ascensão pode ser passageira e perigosa, afinal, quando tudo termina o que resta é a *cruel realidade*. Por isso, a metáfora do balão, *Quem sobe muito/Cai depressa sem sentir*. Outras de suas canções juninas também apresentam o balão como metáfora. Vamos a um exemplo de música natalina. *Recadinho de Papai Noel*:

Recadinho de Papai Noel (1934 – Marcha – Carmen Miranda)

Tenho um recadinho para você meu bem
Rabiscado num pedaço de papel

Alves e Aurora Miranda. *Acorda São João* (marcha) foi cantada por Camen Miranda na Victor, disco n° 33.788, em 23 de abril de 1934. *Mais um balão* (marcha) teve, novamente, Francisco Alves como porta voz. Gravado na Victor, disco n° 33.934, em 15 de maio de 1935. *Boas festas* (marcha) ficou a cargo de Carlos Galhardo. Gravado na Victor, disco n° 33.723, em 17 de outubro de 1933. *Recadinho de Papai Noel* (marcha) foi gravada em 11 de setembro de 1934 na Victor, disco n° 33.881, com Carmen Miranda.

É um recadinho atoa, recadinho atoa de Papai Noel
Recadinho que você vai ver
Que parece de criança que não tem o que fazer

Papai Noel se zangou
Não sei qual foi a razão
Papai Noel chamou
Brinquedinho de salão
E disse que você é
Do mesmo barro que Adão
Pois, se você tropeçar, também se quebra pelo chão

Papai Noel se quisier
Vai me fazer um favor
Eu quero a lua para mim, para mim e meu amor
Aquela lua de mel
Em noite nupcial
Para ver se assim sou feliz
Feliz na noite do natal

Na marcha natalina, novamente, a presença de um descontentamento com a vida, da busca da felicidade. Desta vez, a personagem – a música foi gravada por Carmen Miranda, daí a letra ser no feminino – busca nos pedidos feitos no final de ano ao Papai Noel, uma vida amorosa feliz. A letra ainda dá o contraponto, Papai Noel alerta a mulher que seu amor é *Do mesmo barro que Adão/Pois, se você tropeçar, também se quebra pelo chão*, ou seja, a felicidade, ou a possível felicidade encontrada, não é totalmente confiável, afinal, ela é frágil. A composição com temática amorosa é uma constante na obra de Assis e nas demais composições da época. Por fim, a marcha ainda dá a entender que a personagem por trás tem certa ingenuidade ao afirmar *Recadinho que você vai ver/ Que parece de criança que não tem o que fazer*. É a ideia de algo descompromissado, ingênuo e, até, idealizado.

Tinhorão (2010) quando nos apresenta as modificações no fazer da música popular se esquece de um dos personagens mais fundamentais desse contexto: os compositores. Enquanto os primeiros anos da música no rádio, com Sinhô e Cia, a questão da autoria não estava bem esclarecida, as mudanças que as formas de se produzir música sofrem, no decorrer dos anos 1920, foram fundamentais para a consolidação deste novo ator. Uma frase de autoria dirigida a Sinhô e, de lugar comum na bibliografia do assunto, se refere a uma analogia do samba com o passarinho. O animal vive livre na natureza e quem o capturar tem o direito de requerer a posse. Com o samba seria o mesmo, e a frase diz: “Samba é como passarinho que voa, é de quem pegar primeiro”.⁴⁴ Podemos concluir a partir da frase de Sinhô, que a atribuição da criação não é algo valorizado no nascente meio musical. A valorização do autor

⁴⁴Verbetes do compositor no Dicionário Cravo Albin: <http://www.dicionariompb.com.br/sinho/critica> Acessado em 03/10/2015. Além de Sinhô, o site contém uma extensa lista de verbetes de boa qualidade sobre compositores, cantores e personagens de destaque da música brasileira.

só virá com o samba *moderno* do Estácio. Ele não restringe a participação, enquanto a *Guarda Velha* faz uma música mais sincrética, onde a participação fica restrita aos que compartilham uma cultura e uma situação social semelhantes. A estrutura de composição é ainda em um modelo mais rudimentar, existindo basicamente um estribilho e o restante é muitas vezes feito no improviso. Essas características explicitam uma forma de fazer música mais voltada, se não ao entretenimento, a uma forma claramente não comercial. É o samba de roda que vai perdendo seu espaço. No final da década “não há mais roda, e sim bloco” (SANDRONI, 2001, p. 138).

Esse panorama começa a se alterar em 1929, ano em que Sandroni dá como marco para o uso da palavra samba para um único gênero musical. Este ano, pode-se dizer, marcou a predominância do moderno em detrimento da *Guarda Velha*. O samba moderno não significa apenas a forma de se fazer a música, mas a maneira como ele se relaciona ao meio em que é produzido, o carnaval, o rádio, o teatro (em especial o teatro de revista, desde o século XIX, o cinema também, mas em menor medida). Esse trio será o principal motivador da produção e divulgação da música no decorrer das próximas décadas. Toda a nova geração de compositores no que se convencionou chamar *época de ouro* está ligada ao samba moderno, Noel Rosa, Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Lamartine Babo, Ismael Silva, Bide, Marçal, e, é claro, Assis Valente.

O cinema, em um primeiro momento, não agradou aos músicos. Como cinema mudo, gerou emprego nas salas de espera e durante as sessões, muitas vezes um pianista ou um conjunto de músicos faziam o acompanhamento sonoro do filme. Com a chegada do cinema falado muitos músicos perderam seus trabalhos, o que levou a formação de uma comissão composta por Pixinguinha, Donga e Napoleão Tavares com o objetivo de entregar um memorial a Getúlio Vargas, ainda em seus primeiros meses de governo, se referindo aos problemas que passaram a viver com a extinção do cinema falado. Para além do descontentamento, o cinema falado foi importante para alguns personagens do meio musical, dentre eles Braguinha, Carmen Miranda, Ary Barroso e Noel Rosa. Vários filmes foram produzidos com suas participações, fosse atuando, caso de Carmen Miranda, ou participando da produção (CABRAL, 2011).

O primeiro filme com som, no Brasil, é lançado no ano de 1929, *Acabaram-se os otários*, escrito e dirigido por Luís de Barros, e em sua trilha sonora constava o choro *Carinhoso* de Pixinguinha. Dois anos depois é lançado *Coisas Nossas*, inspirado na canção de mesmo nome feita por Noel Rosa. No ano de 1933, *A voz do carnaval* com Carmen Miranda,

Lamartine Babo, Araci Cortes, Jaracaca e Ratinho – em cena Carmen cantou a marcha *Good-Bye-Boy*⁴⁵ de Assis Valente. As informações desses filmes são bastante escassas. Outros três filmes foram produzidos, em São Paulo, nos anos 1930: *Canções brasileiras*, *O mistério do dominó preto* e *Casa de Caboclo*. No ano de 1935 foram produzidos três importantes filmes. *Alô, Alô Brasil*, do diretor norte-americano Wallace Downey, teve a participação de muitos nomes famosos do rádio, entre eles Francisco Alves, Ary Barroso, Carmen e Aurora Miranda, Almirante, Custódio Mesquita, Elsinha Coelho, Dircinha Batista e o Bando da Lua. Antes mesmo de seu lançamento, a produção teve que realizar um corte na película. A censura havia constatado a presença de dois compassos do hino nacional e algumas notas do hino da bandeira na composição de Ary Barroso e Antônio Nassára, *Garota Colossal*. A cena em que Francisco Alves cantava a música foi retirada do filme. Os outros dois filmes são *Favela de meus amores* e *Estudantes*. O primeiro é um filme de Humberto Mauro, com a presença de Silvio Caldas e de sambistas da Escola de Samba *Fique Firme* e do morro da Portela. O segundo, também de Wallace Downey, com o roteiro de João de Barro⁴⁶ e Alberto Ribeiro e participação de Carmen e Aurora Miranda, Mário Reis, Almirante e os Irmãos Tapajós (CABRAL, 2011).

O cinema movimentou um considerável número de pessoas à época, mas sua relação com a música popular não foi tão fundamental em termos mais gerais. Ele beneficiou algumas poucas figuras, com destaque para Carmen Miranda, Braguinha e Ary Barroso.

Ao falar de cinema, não podemos deixar de mencionar a importância que este teve na representação visual dos artistas. Segundo Ary Barroso:

É sabido que grande parte dos ouvintes de rádio não conhece pessoalmente nenhum dos artistas que trabalham em *Alô, Alô Brasil*. Quem ouve Carmen Miranda, imagina logo um tipo ideal de mulher bonita. Mário Reis, Francisco Alves, Aurora Miranda... Sei de uma senhorita que faz de Barbosa Júnior (radialista, humorista e, eventualmente, cantor) uma ideia completamente diversa da verdade (CABRAL, 2011, p. 45).

As impressões de Ary nos mostram o cinema contribuindo para a desmitificação do imaginário criado em torno dos astros e das estrelas do rádio. Mesmo ele não tendo uma centralidade na música brasileira, cumpriu esse papel de apresentar a imagem dos cantores e cantoras ao público. Antes, como mostrou Ary Barroso, a figura do artista passava por um

⁴⁵ Após compor *Etc.* Assis em uma festa em Vila Isabel e o ambiente proporciona o quadro necessário para compor a nova marcha. A história é assim descrita por Ary Vasconcelos: “Resolveu fazer um samba ainda melhor. Indo um dia em Vila Isabel, a uma festa em que se declamava muito Olegário Mariano, Menotti del Picchia etc., e senhoras usando *soirées* ordinárias, e almofadinhas baratos da época trocavam muitos *bye-byes*, sentiu-se inspirado e fez seu famoso “Good-Bye, Boy).” (VASCONCELOS, s/d, p. 79).

⁴⁶ Braguinha foi, talvez, o compositor que mais diversificou sua atuação no meio. Para maiores detalhes, ver: MELLO, Zuza Homem de. *Música com Z: artigos reportagens e entrevistas (1957-2014)*, pp. 321-325.

plano de idealização e romantização parcialmente desmistificado pelo cinema. Parcialmente, pois, a experiência individual na música, é um importante componente e, ao, simplesmente, representar o artista para o público, não se retira a individualidade da experiência musical, ou seja, a circunstâncias em que essa experiência ocorreu, o plano sentimental etc.⁴⁷

No último ano da década de 1920 acontece o primeiro desfile, do que viria a ser conhecido como Escola de Samba, ainda em uma fase que se assemelhava bastante aos desfiles de blocos e ranchos carnavalescos, *Deixa Falar*, fundada pelo grupo do Estácio. A agremiação carnavalesca foi fundamental na consolidação do samba moderno e na criação do termo *escola de samba*. Outra importante novidade, consolidada pelo grupo do Estácio, são as segundas partes dos sambas – pode-se dizer primeira e segunda parte ou em parte A e B. Mesmo na obra de Sinhô as letras ainda são curtas e a definição das partes não está totalmente empregada. A definição das partes é fundamental para o samba moderno, é com elas que surgiram parcerias tão importantes como Noel Rosa e Vadico, Bide e Marçal, Ataulfo Alves e Wilson Batista etc. A criação das músicas se beneficiou muito com essa nova possibilidade. Mas, dizer que o samba tem partes não significa a perda de unidade da canção. A possibilidade de duas pessoas diferentes trabalharem uma mesma letra enriquece as composições. Abre novos olhares sobre um mesmo objeto, seja a letra, seja a melodia. A música popular já era feita de um jeito coletivo e essa coletividade não vai ser perder, apenas assumir outra forma, a colaboração ou parceria (SANDRONI, 2001).

Uma característica interessante do compositor nesse período é sua vinculação direta com o cantor. A valorização é nitidamente mais presente no cantor(a), uma vez que é ele quem dá voz ao samba. Muitas vezes, como no caso de Assis Valente, o compositor ao escrever uma música já estava pensando em quem poderia interpretá-la. Mas, o foco no interprete, possibilitou a ascensão de alguns nomes importantes do rádio. Por exemplo, Francisco Alves, muitas vezes chamado de “compositor”, deu voz e fez sucesso com inúmeros sambas, reinou absoluto na música brasileira até o aparecimento de Carmen Miranda. Mas Chico Viola não compôs nenhum samba que fizesse sucesso, são poucos os que tem essa imagem associada em uma única pessoa, a junção de cantor e compositor. Noel Rosa, Lamartine Babo, Geraldo Pereira e Ataulfo Alves são alguns exemplos. A alcunha de “compositor” é adquirida pelo hábito que tinha de comprar um samba ou uma parceria de compositores, em um momento onde a linha entre o compositor e o reconhecimento da autoria

⁴⁷Para uma discussão mais detalhada do assunto, embora, em termos bastante pejorativos para música popular, ver: ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN, G. (org) *Coleção “Grandes cientistas sociais”*. São Paulo: Ática, 1986.

era muito tênue. Chico Viola foi duramente criticado por muitos, de seu tempo e mais tarde pesquisadores, considerado como aproveitador. Subia o morro só para comprar sambas dos compositores que não tinham a perspicácia de ver um homem branco de classe média subindo o morro para ganhar dinheiro às custas dos verdadeiros realizadores do samba (SILVA, 2013).

A questão vai um pouco mais além. Embora Chico Viola fosse um dos primeiros nomes de destaque do rádio, foi introduzido no meio pelo, já consagrado, Sinhô. Esse fato, aliado a novidade da indústria do disco e do reconhecimento da autoria ainda incipientes. Possibilitaram ao cantor se beneficiar desse momento de transição, entre a prática amadora, ou, pelo menos, não totalmente profissionalizada, e a música como mercadoria, para se consagrar com grande figura do rádio. Ganhou, inclusive, a alcunha de *Rei da Voz*. Em grande parte, se valendo da compra de sambas.⁴⁸ O fato é que as músicas davam bons rendimentos a Chico Viola com a alta vendagem dos discos, e o valor pago aos músicos talvez fosse bastante tentador. Francisco Alves tinha faro inegável para sucessos, todos estavam vivendo um período de transição, muitos elementos novos aparecem no meio musical. Até então, nem se pensava em vender uma música. Esse ambiente se altera com a expansão do meio radiofônico. Um caso entre cantor e compositor ilustra bem a situação. O cantor Mário Reis, outro grande cantor da época, certa vez sobe o morro atrás de Cartola no intuito de adquirir um samba seu. Ao perguntar ao compositor quanto ele achava que sua canção valia, Cartola ficam sem resposta, resolve pedir 30 mil reis. Sem pestanejar, Mário Reis não oferece 30, mas 300 mil réis (CABRAL, 2001).

Outra curiosa história envolvendo, novamente, Cartola e Nelson Cavaquinho serve para exemplificar a situação: Cartola havia feito uma segunda parte de um samba a pedido de Nelson Cavaquinho. Certo dia, um conhecido diz ter um bonito samba e o mostra a Cartola. Ao escutar, para e questiona o homem dizendo ser de sua autoria a segunda parte da música que cantava. O homem afirma a Cartola que o samba agora é dele, pois o havia comprado. O compositor intrigado com a situação procura Nelson e o questiona sobre o ocorrido, quando Nelson lhe diz: “Pô, Cartola. Eu vendi a minha parte, ‘tava’ duro, fui e vendi. Agora, se quiser, você vende a sua”. A história com teores cômicos deixa transparecer uma mudança na própria visão de Cartola do valor do samba e da autoria, do não saber o preço de um samba ao requerimento de autoria de uma canção. Em alguns anos, o próprio compositor compreende que sua obra tem, além do valor monetário, o reconhecimento, o valor autoral.⁴⁹

⁴⁸Para alguns detalhes da vida artística e pessoal como esses, ver: <http://dicionariompb.com.br/francisco-alves/dados-artisticos> (acessado em: 03/10/2015)

⁴⁹As duas histórias envolvendo os compositores, as de Cartola, Nelson e Mário Reis, estão no documentário [45]

A comercialização dos sambas tinha basicamente três formas: 1) letra + autoria; 2) venda dos direitos autorais; 3) gravação + parte dos direitos autorais. Na primeira forma, o comprador detém totalmente os direitos da música, como se ele próprio a tivesse criado. No segundo caso, parte da canção é dada ao comprador na forma de direitos autorais. O reconhecimento da autoria é concedida ao real compositor, deixando no disco ou na partitura sua indicação. Por fim, a última forma de comercialização envolvia diretamente o processo de gravação. Um acordo é feito entre cantor e compositor e a música é gravada cedendo parte dos direitos autorais para ambos. A terceira forma parece a única realmente favorável ao compositor, uma vez que sua autoria é reconhecida em dupla instância, artística e monetária. Ao mesmo tempo, o compositor tem a chance de tornar sua criação conhecida. A prática da venda era bastante corrente e se torna praticamente impossível mensurar a quantidade de canções que foram compradas e vendidas (SANDRONI, 2001).

A diferenciação entre a compra e a venda se faz necessária. O episódio narrado acima entre Nelson e Cartola serve como exemplo. Neste caso, Nelson vende a música porque precisa de dinheiro. Já no primeiro, Mário Reis vai atrás de Cartola e se oferece para comprar seu samba – sabendo de antemão à qualidade de suas composições. O interesse do comprador é sempre o mesmo, do compositor, nem sempre. Mesmo a compra de sambas sendo recorrente, o tema é falado pelos compositores sem muito detalhamento. Os três tipos apresentados por Sandroni são uma tentativa de entender mais claramente como se davam essas transações.

Importantes compositores e cantores da época estavam envolvidos na compra e venda de sambas. Assis Valente, embora não se possa afirmar com precisão, também se envolveu nesse meio. Segundo o seu verbete no Dicionário Cravo Albin

Compunha quase uma música por dia. Não conseguia, entretanto, gravá-las. No máximo, quando as dívidas apertavam, vendia um samba que depois, assinado por outros, fazia sucesso.⁵⁰

A prática de compra e venda erra corriqueira, e Assis como compositor desse meio pode, sim, ter vendido sambas. Seu biógrafo, JÚNIOR (2014), também afirma a dificuldade

Cartola: música para os olhos de Hilton Lacerda e Lirio Ferreira, Riofilme, 2007.

⁵⁰ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/assis-valente/biografia> (acessado em: 01/09/2016). Não só o Cravo Albin, mas outras duas fontes tocam no assunto da venda de sambas por parte de Assis. O texto de VASCONCELOS (s/d) e JÚNIOR (2014). O caso de Assis, nos remete, anos mais tarde, ao de Nelson Cavaquinho. O motivo principal de Nelson vender o samba era conseguir o dinheiro, assim como no caso de Assis. Em outras palavras, poderia ser uma forma de se ganhar dinheiro mais rapidamente.

de se atestar, com toda a certeza, as vendas das músicas. Mas, ao mesmo tempo, afirma que essa prática comum de compra e venda pode ter ajudado o compositor em alguns momentos de dificuldade já que, em longo período de sua vida, Assis passou por problemas financeiros.

Ary Vasconcelos, amigo de Assis, vai de encontro a essas hipóteses. As dívidas em que o compositor se viu envolvido e a dificuldade em que tinha, em consequência das dívidas e de problemas pessoais, o atrapalhavam no meio musical. Segundo o jornalista:

Não conseguia, entretanto, gravá-las pois não tinha acesso ao novo “status quo” musical. No máximo, quando as dívidas apertavam, vendia um samba que depois, assinado por outros, fazia sucesso (VASCONCELOS, s/d, p. 80).

Em fins da década de 1930, o samba já se encontra construído como símbolo nacional. A partir de Hermano Vianna, percebe-se que a construção do samba como símbolo nacional não se deu, como muitas vezes se vê na bibliografia, em um curto período de espaço. Para ele o samba como símbolo nacional se encaixa numa busca histórica herdada do século XIX, onde o Brasil tenta encontrar um motivo unificador. O samba seria para ele uma das tentativas de unificação partindo do campo cultural. É a partir daí que o gênero desperta a atenção do Estado, uma vez que se transformaria em forte aliado de suas tentativas de incutir um exaltado sentimento nacional no povo (VIANNA, 2012). Como veremos no caso da música erudita de Heitor Villa-Lobos e dos sambas compostos na vigência do Estado Novo.

Villa-Lobos⁵¹ construirá um projeto musical para a nação. A música seria capaz de prover a educação artística e, por vezes, ela teve a oportunidade de ser “desde a Grécia Antiga até a Alemanha, a França, a Rússia de hoje e outros países (...) tem sido a luz que ilumina e põe em relevo a obra de progresso dos povos” (CONTIER, 2007 *apud* VILLA-LOBOS, O *Jornal*:8.ll.;1930).

Tomando esta posição Villa-Lobos reunia uma série de elementos que estavam dispersos no imaginário das elites intelectuais nas primeiras décadas do século XX. A idéia de uma arte engajada, capaz de transformar o universo social regenerando as massas incultas e, com isso, possibilitando seu ingresso na esfera da política, estava na origem do entusiasmo messiânico a que Villa-Lobos se entregou a partir deste momento “revolucionário” (PARADA, 2008, p. 176).

Tal projeto, que já existia em menor escala, foi financiado pelo interventor do estado

⁵¹Para maiores detalhes da atuação de Villa Lobos no Estado Novo: CONTIER, Arnaldo D. Canto Orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-1945). ANPUH, 2007; SILVA, Marcos V. A. Brasil novo composto por Villa-Lobos nos anos de 1937-1945. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000280.pdf> (acessado em: 03/10/2015); PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, nº 17, p. 173-139, jul-dez. 2008

de São Paulo, João Alberto, dando a oportunidade a Villa de excursionar pelo mesmo estado – o apoio político foi uma constante na implementação do projeto. Nessa turnê realizada pelo compositor foram feitas as exortações cívicas, uma sequência de concertos com fundo claramente cívico-patriótico. Os concertos eram didáticos, o compositor fazia comentários sobre as obras e os autores que seriam tocados, no intuito de conscientizar e formar um novo público para a “boa” música (CONTIER, 2007).

Deflagrada a Revolução de 30, o compositor enxergou um momento capaz de romper com o passado histórico, a arte nesse processo não seria deixada de lado e, seu projeto musical, teria o papel de promover a “arte culta”. Chegou a propor a criação de um *Departamento Nacional de Proteção às Artes*. A vinculação de Villa-Lobos com o Estado Novo não se deu ao acaso. Suas ideias iam de encontro com as do Estado: intervenção energética do Estado no campo educacional, criação de um órgão de censura (controlando a transmissão de músicas estrangeiras e sua apresentação em concertos) e a cassação de obras consideradas de má qualidade, eram apenas alguns elementos do projeto de Villa. O maior deles era a obrigatoriedade do Canto Orfeônico nas escolas. A inserção do Canto Orfeônico no ambiente escolar acontece por meio do Ministério da Educação e Saúde (mais tarde fica sob o comando do ministério Capanema, também conhecido como ministério dos modernistas), atingindo a população jovem nas escolas. O canto seria capaz de transmitir aos novos cidadãos que se formavam os ideais do novo Brasil que se almejava construir. Os grandes corais formados contavam com a presença de jovens, militares, operários e, estudantes no geral, compondo suas fileiras. A regulamentação do Canto tem início em 12 de fevereiro de 1932. Cria-se um orfeão de professores no intuito de simbolizar a coesão e harmonia social “mas, sobretudo, visava incutir nos decodificadores de suas mensagens musicais o ideal de “disciplina”, de “nacionalidade”, ou seja, todas as classes sociais imanadas num único corpo social.” (CONTIER, 2007, p. 6).

Os primeiros contatos de Villa-Lobos com o canto coral ocorreram durante sua estadia em Colônia, na Alemanha. O costume local de cantar em coro temas folclóricos despertou o interesse do brasileiro. Na volta ao Brasil, trouxe na bagagem a encanto pelo costume alemão, transformado de peças folclóricas, para hinos e marchas nacionalistas pelo compositor. Em 1940, em relato produzido para o ministério de Capanema, Villa afirma ter solucionado dois problemas centrais: a música com função de transmitir o civismo e a disciplina; e a concretização de um projeto que contribuía para a formação de uma consciência nacional no povo brasileiro (CONTIER, 2007).

Contier resume de forma bastante clara o momento:

O “sucesso” conjuntural desse projeto, durante os anos 30, em especial, durante a vigência do Estado Novo (1937-45), prendeu-se a um discurso emotivo, de colorações romântico-conservadoras, disseminando, implicitamente, o ideal de disciplinarização da sociedade, fundamentado num determinado tipo de militarismo, através da utilização de ritmos (marchas, hinos) como representações de uma sociedade organizada (CONTIER, 2007, p.7).

Com esse exemplo de Villa-Lobos, fica claro o uso da música como forte aliada do governo Vargas. No caso do compositor, ele vai de encontro ao Estado, suas vontades se encaixam no novo Brasil que se almeja construir. Já, o samba, tem processo inverso. Sob o comando do DIP promove-se uma tentativa de higienização temática. A figura do malandro tão típica e característica do samba é fortemente reprimida. As temáticas do ócio e da orgia *idem*. O samba agora como símbolo nacional teria que se portar como tal. O sincretismo do terreiro, as práticas nada convencionais do malandro e as temáticas consideradas impróprias sofreram represálias.

Estado Novo: entre a perseguição e a enganação

Na vigência do Estado Novo o samba percorre um caminho bastante peculiar.⁵²A repressão, tão característica dos primeiros anos do gênero, retorna sob a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Criado em 1939, através do decreto-lei nº 1.915, nasce como o desenvolvimento de órgãos anteriores. Em 1931, foi constituído o Departamento Oficial de Publicidade, em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPCD), em 1938 ele se transformou no Departamento Nacional de Propaganda (DNP) para, finalmente, aglomerar em um único órgão funções que antes eram realizadas de forma mais esporádica e menos sistematizada. A repressão então não é característica exclusiva do DIP e nem passou a existir simplesmente por sua criação. Com ele haverá uma tentativa de enrijecer o controle do que era veiculado para o público, incluído, a música popular.

⁵²Para maiores detalhes consultar PARANHOS, Adalberto. Os desafinados – sambas e bambas no Estado Novo. PUC/RJ, 2005. Tese Doutorado; MATOS, Claudia. Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Paz e Terra, 1982.

Naquele contexto, o malandro, a negação ao trabalho e a exaltação da orgia, serão as temáticas mais afetadas pelo controle estatal. O malandro, como vimos nos exemplos de Cassi Jones e Wilson Batista, é uma constante nas letras e no cotidiano, na vivência dos compositores. A questão da valorização do trabalho, da negação à vadiagem, vem desde o fim da escravidão, em debate que envolvia a inserção dos que se tornaram livres na sociedade. O debate da malandragem não ficava restrito ao meio intelectual e aos que procuraram realizar a higienização temática no samba. O famoso episódio envolvendo a disputa musical entre Noel Rosa e Wilson Batista ilustra a situação.⁵³ A disputa se inicia com o *Lenço no Pescoço*, nos versos já citados no começo desse texto, Wilson Batista atesta a valentia e seu orgulho em ser vadio e versos mais a frente da à explicação:⁵⁴

Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Quando era criança
Tirava samba-canção

Não se sabe ao certo o motivo de Noel ter se interessado em escrever uma canção-resposta a Wilson. Há quem diga ser influência de Orestes Barbosa. A música prega a violência, o crime, o que não é aceitável em um momento no qual o samba passava por mudanças temáticas. Outra explicação seria a disputa por uma mulher, disputa na qual Wilson levou a melhor, deixando Noel frustrado.⁵⁵ O compositor da Vila teria visto na letra de Wilson a oportunidade perfeita para revidar (PARANHOS, 2005).

E assim o fez com *Rapaz Folgado*:

Deixa de arrastar o seu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha

⁵³Todas as músicas envolvidas na polêmica foram organizadas em disco, já citado em capítulo anterior, pela Odeon, sob o título de *Polêmica*. O vinil foi lançado em 1956. Com charge dos compositores na capa feita por Nassara. Em 2002 foi relançado em cd pela EMI, numa coleção com supervisão de Charles Gavin.

⁵⁴Discussões mais detalhadas do debate musical entre os compositores podem ser vistos em: PARANHOS, *op. cit.*, 2005; LUZ, L. M.; FAGUNDES, B; FERNANDES, M. A polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista: a intertextualidade e os meandros da composição. *Bakhtiniana: Revista de estudos do discurso*, vol,10, nº 2. São Paulo may/aug, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732015000200036 (acessado em: 10/12/2015)

⁵⁵Maiores detalhes nos verbetes dos compositores no Dicionário Cravo Albin e em VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, [1964].

A resposta de Noel é praticamente verso a verso e não deixa de criticar a figura do malandro, mesmo o compositor nutrindo certa simpatia por ela:

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

Ao responder a letra de *Lenço no Pescoço*, Noel mostra preocupação com os caminhos que o samba vai seguir, dentre eles, as temáticas privilegiadas nas composições. Segundo VIANNA (2004), esse debate entre os compositores foi importante no sentido de mostrar “uma relevante controvérsia sobre política-cultural” (p. 74). Ao criticar o malandro, o compositor da Vila se mostra alinhado com os sambistas, jornalistas, intelectuais etc., que estavam preocupados com a imagem do samba, ou seja, já que ele se torna expressão da nacionalidade, não pode conter elementos que impeçam a manutenção dessa trajetória grandiosa. Esses elementos indesejados apenas possibilitariam margem para críticas dos que não gostam do gênero. Exatamente o que Noel e companhia não desejavam. Vejamos agora como o Estado se comportou diante do samba (CARVALHO, 2004).

O governo não teve o controle total e nem cooptou todo o lado musical nos anos em que o Estado Novo perdurou. Também não foram todos os compositores que negaram o chamado do Estado. Os sambas-exaltação foram valorizados, como no caso de Ary Barroso e sua *Aquarela do Brasil*. A canção exalta todas as belezas do Brasil, num tom grandiloquente, o que não impediu o DIP de se incomodar com um trecho da letra, quando Ary caracteriza o Brasil como *Terra de samba e pandeiro*, que pelo conjunto da obra acabou passando pela censura (PARANHOS, 2005). Outros importantes compositores da época também tiveram seus problemas com a censura, a exemplo de Ataulfo Alves e Wilson Batista. Em *O Bonde São Januário*, a dupla teve que substituir alguns dos versos e a letra original que dizia

Quem trabalha não tem razão
Eu digo, não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um otário
Sou eu que não vou trabalhar

Após advertência do órgão repressor, os versos foram substituídos para a alteração do

sentido geral da letra. O *não* foi retirado da primeira e última frase, ficando *Quem trabalha é que tem razão* e o otário que trabalha, é substituído por operário. Ficando *Leva mais um operário*.

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

As alterações transformam a música, em seu significado mais geral, de crítica ao trabalhador, para um sujeito comum, indo de bonde sem reclamar ao seu destino diário de trabalho (SOIHET, 2008, p. 139).

A parceria de Geraldo Pereira com Fernando Pimenta *Farei Tudo* também foi censurada por conter versos ousados demais para a época. Assis Valente também teve problemas por causa de uma canção. No seu caso específico, o ocorrido foi direto com a polícia. Ao compor *Para onde irá o Brasil?*⁵⁶, o compositor foi intimado a comparecer à delegacia para prestar esclarecimentos referentes à sua mais recente composição (JUNIOR, 2014):

Para onde irá o Brasil? (1933 – Samba – Carlos Galhardo)

Brasil!
O rei momo desta vez
É quem manda perguntar
Onde estão as fantasias
E ouro e pedrarias
Que fizeram pra te dar
Tomaram o seu chapéu de couro
Te fizeram um capacete
Te fizeram guerrear
Brasil!
Brasil!
Onde é que vai parar
Já que não fizeram nada
Que se possa dar vantagem
Trouxe um samba de mascote
Que nasceu na malandragem
Dar-te-ie meu violão
E esses todos invejosos
Pra cantarem o Brasil amado
O teu feliz passado
Viu que bom

A censura não foi capaz de perceber que a canção de Assis, ao invés de ir contra o

⁵⁶ Samba gravado no ano de 1933 pelo cantor Carlos Galhardo. Victor, disco nº 33.627, 2 de fevereiro de 1933.

estado almejado, era, na verdade, irônica. Uma escuta atenta da música, especialmente dos dois últimos versos, deixa isso claro. Ao pronunciar os versos *viu que bom* o tom de Carlos Galhardo é claramente satírico. São esses versos que encerram a canção, ao pronunciá-los ironicamente, a interpretação de Galhardo engana o ouvinte menos atento. O conteúdo da letra diz respeito à Revolução Constitucionalista de 1932, levante armado dos paulistas contra o governo de Vargas.

A preocupação com a música popular se inseriu em um contexto geral de controle dos meios de comunicação. A propaganda é vista como fundamental para a transmissão das ideias do novo Brasil proposto por Vargas e seus aliados. Criando a *Hora do Brasil*, fica clara a importância do rádio na transmissão dessas ideias, o aparelho seria capaz de transmitir para todo o Brasil, durante uma hora, os pronunciamentos oficiais em tons patrióticos e exaltando um país construído através do trabalho, afinal *quem trabalha é que tem razão*. Paranhos (2005) nos mostra que a incorporação desse viés trabalhista no meio musical não aconteceu como esperado pelo Estado. Assim como o malandro e a orgia também não serão excluídos das composições, muitas das vezes apenas o discurso será levemente alterado, com canções de duplo sentido e recursos como o breque.

Em *Oh! Seu Oscar*, composição de Ataulfo Alves e Wilson Batista, Seu Oscar é um homem que leva uma difícil vida de trabalhador, trabalhando pesado no cais do porto para fazer os agrados de sua mulher. Ao chegar em casa encontra um bilhete de sua mulher dizendo que estava largando ele para viver na orgia:

O bilhete assim dizia:
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia (Breque: É, parei)⁵⁷

O breque dá outro tom à canção. Enquanto ele estava se martirizando noite e dia, como todo bom trabalhador, ganhando a vida de forma honesta, sua mulher lhe larga para ir viver na orgia. O breque ressignifica a canção e, todo o discurso, aparentemente favorável ao trabalho, cai por terra. Para confirmar que esses recursos funcionavam Paranhos nos diz:

Se, graças à dubiedade da sua letra, “Oh! Seu Oscar” pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia (PARANHOS, 2010, p. 166).

⁵⁷PARANHOS, 2010, p. 166. Esse e outros exemplos de gravações que não repetiam o discurso oficial, em outros termos, que não iam em direção ao discurso proposto pelo Estado, podem ser vistos no artigo de Paranhos com maiores detalhes.

Temos outro exemplo da utilização do breque em *O amor regenera o malandro*. A primeira parte da música repete o discurso oficial de que todo malandro tem que se regenerar, “Que todo mundo deve ter/O seu trabalho para o amor merecer”, ou seja, largar a vida de malandro e aderir ao trabalho são as metas para a conquista da felicidade, do amor. Mas, a segunda parte da composição, traz novamente o breque como elemento transformador de sentido (PARANHOS, 2005). A letra assim diz:

Regenerado
Ele pensa no amor
Mas para merecer carinho
Tem que ser trabalhador
(Breque) Que horror!

Todo o discurso anterior, de malandro regenerado em trabalhador, se desfaz com a última frase da canção, que muito provavelmente não constava na versão enviada ao DIP (PARANHOS, 2007).

Podemos afirmar, então, que os compositores da música popular não foram sujeitos passivos no Estado-Novo, e o Estado não foi tão centralizador como se parece à primeira vista. O fato é que a música mostrou uma capacidade de se adaptar a diferentes situações, e o *coro dos descontentes* apareceu na música popular. A tentativa de restringir temáticas como a do malandro e da orgia, já tão enraizadas nas músicas e na própria vivência destes compositores, não funcionou como o esperado. Em muitos momentos, simplesmente não funcionou (PARANHOS, 2005).

Apresentado o contexto de transformação, na qual a música brasileira passou, nessas primeiras décadas do século XX, podemos ver que o cenário encontrado por Assis, ao chegar a capital em 1927, foi de uma efervescência no cenário musical. O baiano encontrou e fez parte do que, mais tarde, seria denominada de *Época de Ouro* da música popular brasileira. O contexto musical, aliado ao contexto intelectual da época, que apresentarei no começo do capítulo seguinte, formaram a base para o discurso vinculado por Assis em suas músicas. No Capítulo 2 e 3 me deterei mais nessas possibilidades apresentadas pelo compositor.

Capítulo 2

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar o seu valor

Antes de entrarmos na análise mais sistemática das canções de Assis Valente, propriamente ditas, é preciso abordar algumas questões. As composições não serão apresentadas de maneira cronológica, e sim, temática. Em um primeiro momento, vamos abordar a presença da questão racial em sua obra. Associada ao debate racial da época, em especial a mestiçagem, veremos como Assis, através de termos como *morena*, *negro*, *moreninha*, etc., aborda esse aspecto. Usarei a expressão *raça* e *racial* ao longo do capítulo, embora os termos sejam carregados, como bem nos aponta Appiah, através de Brotz, “o princípio da *raça* é uma das coisas mais persistentes na constituição do homem”⁵⁸, e como chama a atenção Appiah, persistente no sentido pejorativo do termo. No segundo momento, entraremos em outra temática, como Assis percebe o povo brasileiro, isto é, como ele caracteriza ou interpreta esse povo. Mas antes, veremos um panorama dos debates raciais ocorridos no Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX.

Introdução ao debate racial no Brasil: do final do século XIX as primeiras décadas do século XX

O Brasil é um país que demora a começar a se pensar. Até porque, é somente no século XIX que deixou de ser colônia de Portugal. Após a Independência, o novo país inicia os debates para a realização de uma constituição própria. Em um primeiro momento, tendia-se para um modelo de país fragmentado, como já eram com as províncias que o constituíam. Nesse processo, ainda não existiam tentativas de compreender sua formação e constituição, já que o país ainda nem existia. O indianismo, a exemplo dos personagens como José de Alencar, foi uma tentativa de entender a essência da formação do Brasil, em um modelo de análise bastante romantizado, mas, condizente com os padrões da época. Interpretações mais sistematizadas só surgiram no século XX. Silvio Romero, fez sua leitura sobre essa questão. “Romero atribuía a ausência de estudos afro-brasileiros, voltados para o negro e o mestiço, à

⁵⁸APPIAH, 2010 *apud* BROTZ, 1966

idealização romântica do indígena e à questão da escravidão.” (VENTURA, 2000, p. 342). É o final do século XIX e início do XX que torna possível, no Brasil, as formulações sobre o negro e, especialmente, sobre a miscigenação e a mestiçagem. Uma síntese desse período é apresentada por Schwarcz

Observado com cuidado pelos viajantes estrangeiros, analisado com ceticismo por cientistas americanos e europeus interessados na questão racial, temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação (SCHWARCZ, 1993, p. 18).

O século XIX foi, portanto, o século que possibilitou o surgimento do quadro intelectual necessário para o início das discussões raciais. A história do Brasil, ou as primeiras tentativas de se criar uma, só começaram a ganhar forma em 1838, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). As teorias envolvendo o negro e o mestiço surgiram através de uma série de instituições nacionais, como faculdades, museus e o próprio IHGB. Foi a partir deles que o quadro intelectual para o início dessas formulações começou a se formar, baseado, quase exclusivamente, em modelos e teorias estrangeiras. Em vários momentos com a presença de pesquisadores de outros países dentro destas instituições (SCHWARCZ, 1993). Nas palavras de Dantas:

essa produção intelectual enveredou-se por uma avaliação do papel dos descendentes de africanos e da mestiçagem para os destinos da nação. No interior ou na cidade, a mistura foi o motor a partir do qual se inventaram "unidades" para o Brasil e seus padrões de autenticidade (DANTAS, 2008, p. 57).

O debate racial, no Brasil, vem, então, desde as lutas do movimento abolicionista. O debate sobre o fim da escravidão, embora discuta a posição do trabalho do negro, não refletia sobre a questão racial ou a sua inserção na sociedade. Como lembrou Ventura, “O escravo foi excluído do movimento abolicionista”. (VENTURA, 2000, p. 241). O seio desse debate abordava o escravo como cidadão, sua passagem da condição servil para a existência como cidadão. Porém, Florestan Fernandes, aponta que essa questão não foi tão simples.

O liberto viu-se convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar essa proeza nos quadros de uma economia competitiva (FERNANDES, 1978, p. 15).

Mais tarde, com a confirmação da abolição da escravatura, o debate muda sua

perspectiva principal, deixando de pensar o negro como cidadão para abordar a situação do negro na formação racial do país, em especial, na questão da mestiçagem que, a partir de então, será o grande norteador desse debate no Brasil. No fim, o que estas teorias buscavam era a "legitimação de diferenças sociais na pós-abolição, sua defesa podia implicar uma visão pessimista da mestiçagem e do próprio futuro do país." (VENTURA, 2000, p. 61).

Afinal, tanto abolição quanto a república provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afro-descendente, pois era preciso pensar na incorporação dos ex-escravos seus descendentes à vida nacional e à própria identidade da nação (DANTAS, 2008, p. 58).

Inicialmente, essas leituras do Brasil, da constituição do país, se formaram em um ambiente que as tornava pessimistas. “Pelos parâmetros que se tinha por ciência, a geografia e a mistura de raças condenavam o Brasil, mais do que ao atraso, à barbárie.” (SILVA, 2000, p. 20). Esse debate racial, iniciado no século XIX e consolidado no XX, vai caminhando em direção ao samba, como bem nos mostra Donga, em especial, nos primeiros anos do gênero, ainda em seus primórdios com a “Guarda Velha”:

Os delegados da época, beaguins que compravam patentes da Guarda Nacional, faziam questão de acabar com o que chamavam os folguedos da malta. As perseguições não tinham quartel. Os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. Mas isso só acontecia quando, por falta de sorte dos sambistas, não estava de serviço um dos piquetes do 1º ou 9º Regimento da Cavalaria do Exército (Donga *apud* SODRÉ, 2007, p. 72).

Nesse caso, ele se apresenta vestido de preconceito cultural e racial. Embora, como nos disse Donga, havia defensores dessas práticas. Elas não viviam apenas de repressão, mesmo, em alguns períodos ela se acirrando, como no caso do Estado Novo. O que transparece da fala de Donga é a diversidade de pessoas que “cultuavam” tais formas musicais e culturais. Ou seja, mesmo sua constituição sendo realizada por um grupo específico, que partilhava valores semelhantes, essas práticas culturais, que seriam a base formadora do samba, era reprimida, mas, também, aceita por outros segmentos da sociedade. Sua existência gerava tanto espanto quanto admiração.⁵⁹

Dentro dessas discussões que nasceram, segundo Guerreiro Ramos (1995), podemos dividi-las em três correntes básicas de estudos sobre o negro no Brasil. A primeira com Sílvio

⁵⁹As entrevistas realizadas por Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo*, que constituem o final do livro, são uma fonte interessante para observar como, os compositores dos primórdios do samba, viam as formas musicais que faziam e, a relação delas com os que estavam fora desse complexo cultural, ver p. 67-106.

Romero (1851-1917), Euclides da Cunha (1866-1909), Alberto Torres (1865-1917) e Oliveira Vianna (1883-1951) “se caracterizava pela atividade crítico-assimilativa dos seus epígonos, em face da ciência social estrangeira” (p. 168). A segunda, chamada Monográfica, tem sua figura pioneira em Nina Rodrigues (1862-1906), Arthur Ramos (1903-1949), Gilberto Freyre (1900-1987), etc. Nela “o elemento negro se torna “assunto”, tema de especialistas, cujos estudos pormenorizados promoveram, entre nós, movimento de atenção de uma parcela de cidadãos para os chamados afro-brasileiros.” (p. 168-169). Na terceira e última, o autor deixa as mais antigas, que remontam até ao período colonial, e que se “configurou predominantemente sob a forma de comportamentos mais que sob a forma de escritos.” Tinha por objetivo mais “transformar a condição humano do negro na sociedade brasileira” que propriamente estudá-la, no sentido de “descrever ou interpretar os aspectos pitorescos e particularíssimos da situação da gente de cor” (p. 169).

Os debates acerca da constituição do Brasil envolveram importantes intelectuais da época, a exemplo de Gilberto Freyre, Nina Rodrigues, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, etc. e, conseqüentemente, importantes publicações desses intelectuais. O primeiro grande trabalho a ganhar destaque data de 1902, *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1866-1909). Sua obra difundiu:

a teoria de que, na mistura de raças, “ainda quando haja sobre o produto o influxo de uma raça superior e, por isso, “o mestiço [...] é, quase sempre um desequilibrado”. Se faz o elogio do sertanejo, não deixa de tê-lo como um “retardatário”, antes de o confrontar com “o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Ou seja, o mulato (SILVA, 2000, p. 21).

A preocupação fundamental nesses primeiros ensaios é voltada ao entendimento da formação múltipla do brasileiro, com a presença do mulato, do cafuzo, do pardo, do negro e do caboclo. *Os Sertões* “causou sobre a inteligência brasileira um impacto sem precedentes e que talvez só se tenha repetido trinta anos mais tarde” com a obra de Gilberto Freyre. A ciência é a grande responsável por essa visão, tendencialmente, pessimista. “Não podíamos ter um futuro melhor do que o presente, pois a ciência marcava nossos tristes limites.” (SILVA, 2000, p. 21).

O país, segundo seus críticos, estava condenado pela própria formação racial. Essa limitação, imposta pelo próprio tempo, pode ser melhor observada através da obra póstuma de Nina Rodrigues (1862-1906), *Os africanos no Brasil* (1932). O material recolhido e publicado não molda um negro inferior racial e culturalmente, ao contrário, o trabalho configura um “negro rico de sua história e de sua cultura, criativo, plástico, inteiro” (SILVA, 2000, p. 20).

Para Ventura, o pensamento de Nina Rodrigues serve para “mostra(r) a compatibilidade entre a consciência abolicionista e as concepções racistas e escravocratas” (VENTURA, 2000, p. 346) Ou seja, ao se discutir a questão racial o que estava em jogo não era o negro como indivíduo dentro da sociedade, nem mesmo, a inferioridade racial, mas, sim, o que o negro representava para a imagem do país e para o seu desenvolvimento. “A defesa da abolição não implicava o abandono da teoria das desigualdades étnicas que havia justificado o cativo, mas trazia, ao contrário, o reforço dessas concepções.” (VENTURA, 2000, p. 346). É o cientificismo herdado do século XIX, que impede Nina Rodrigues de formular uma interpretação sem tantos estereótipos raciais e racistas.

Outro integrante da intelectualidade da época a discutir o tema foi Silvio Romero (1851-1914). Romero também se inseriu nos debates acerca da mestiçagem, embora seu discurso se voltasse mais para questões relativas à literatura e as artes nacionais como um todo. Para Ramos, Silvo Romero:

afirma ser o mestiçamento uma das causas de certa “instabilidade moral da população”; em que chama aos “arianos”, “a grande raça”, “bela e valorosa raça”; e finalmente, em que a ideologia de branqueamento (uma das futuras teses de Oliveira Vianna) nestes termos: “não... constituiremos uma nação de mulatos; pois que a forma branca vai prevalecendo e prevalecerá” (RAMOS, 1995, p. 170).

Para Romero, a cultura brasileira é formada por elementos díspares, e é mestiça, uma vez que é constituída pela fusão de diferentes raças. A contribuição dos “selvagens” dos continentes americano e africano se deu sob a forma “das facultade(s) de imaginação e sentimento”. No folclore brasileiro, o mestiço foi o “agente transformador por excelência” e sua constituição se deu por cinco elementos: português, negro, índio, o meio físico e a influência estrangeira (VENTURA, 2000, p. 343).

Romero também se pautou na superioridade do branco, embora, tenha valorizado a miscigenação como importante fator para a adaptação das culturas e das raças ao novo meio, “precondição para a vitória do colonizador europeu nos trópicos”. Por fim, o branco sairia “vitorioso”, pois, nutria uma superioridade evolutiva. Com o passar do tempo ocorreria o completo branqueamento da população brasileira (VENTURA, 2000, p. 343).

Enquanto Silvio Romero busca a contribuição cultural, através da miscigenação, Nina Rodrigues buscou o viés da etnologia. Nina Rodrigues foi médico e antropólogo, suas teses eram pautadas nos termos científicos da época, em especial, no racismo científico de século XIX.

Outros autores foram ainda mais longe, defendendo a superioridade racial do homem

branco. Propondo alternativas que envolviam o branqueamento da sociedade brasileira, a exemplo de Oliveira Vianna (1883-1951). Ao contrário de Silvio Romero, Vianna não defendia que esse branqueamento fosse natural, ou, mesmo, valorizava a mestiçagem. Em duas de suas obras *Populações meridionais* (1920) e *Evolução do povo brasileiro* (1923), defende essas teses e, apesar de o país se constituir de índios, negros e mestiços, teria sido graças ao branco que tudo aconteceu. A solução viria com o branqueamento da população, feita com a ajuda da imigração europeia. Com o aumento da imigração as raças inferiores acabariam por “diluir-se” ao se misturar com as populações europeias (VENTURA, 2000).

As interpretações pessimistas sobre o Brasil tiveram suas perspectivas problematizadas com o grupo que se formou em volta do movimento modernista e da Semana de 1922:

foi com ela um golpe de mestre de rapazes persuadidos que estavam descobrindo o Brasil ou, quando menos, o procurando. E que convenceram todo mundo de que com eles se fizera a grande ruptura entre o Brasil que se ignorava e o Brasil que começava a ser (VENTURA, 2000, p. 24).

Foi através desses jovens, com o Manifesto de Oswald de Andrade, que se passou a definir o Brasil a partir da antropofagia. As imigrações de 1860 a 1922 não seriam mais a solução dos problemas, nem mesmo o branqueamento tinha mais valor. Elas seriam formadoras e enriquecedoras do povo brasileiro. A antropofagia, a nação antropofágica, era capaz de devorar tudo que vinha de fora, assimilando e reproduzindo o que lhes interessasse, deixando o resto de lado. Esse processo seria extremamente enriquecedor para a nação.

Nesse mesmo momento, houve a preocupação com o passado, ele precisava ser redescoberto, “um passado de invenção e beleza, que necessitava ser revelado ou revalorizado” (VENTURA, 2000, p. 25). Na busca pelo passado, Mário de Andrade foi uma das figuras de maior importância. Foi importante por “redescobrir” o Brasil pelas criações de seu povo. Mário de Andrade na busca dessas criações do povo foi de grande importância para a música. Coletou material sobre a música indígena e das modinhas imperiais⁶⁰, e formulou o folclorismo, tão caro as interpretações sobre a música brasileira produzidas no século XX. Em uma rápida explicação, o folclorismo tem por base a busca do início, das origens, do objeto estudado. No caso do samba, é a busca incansável de seu passado mais remoto e, a partir daí, tentar compreender sua formação de um modo cronológico, seguindo suas etapas de

⁶⁰ Parte da pesquisa de Mário de Andrade, financiada pelo Departamento de Cultura do estado de São Paulo, foi lançada em vinil e cd, totalizando 279 gravações, intitulado *Mário de Andrade – Missão de Pesquisas Folclóricas*. Ao todo são 6 volumes contendo material recolhido em alguns estados brasileiros, como Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Pará e Minas Gerais.

desenvolvimento. Em síntese, é a procura da origem de determinada manifestação cultural. Não à toa, Mário de Andrade realiza a missão folclórica no intuito de colher material e estudar essas manifestações “primitivas”.

O fato é que, visto do Rio, a década de 1920 não assistiu apenas a uma depuração da música que se praticava nas ruas e que, por circunstâncias específicas à capital federal conquistou, igualmente as salas e os salões da República. Ela também conheceu uma mudança no gosto popular devido, em larga medida, à vitória do ângulo nacional com que a vanguarda modernista buscou legitimar sua crítica ao academicismo europeizante, ainda hegemônico no sistema cultural brasileiro. Assim, as modinhas, os choros e os maxixes, que, devidamente arranjados, passaram a integrar um repertório comum aos subúrbios e ao Catete, seriam progressivamente deslocados por cantigas e ritmos trazidos do fundo do Brasil por pesquisadores que lá iam à procura do som “genuinamente nacional”, abrindo-lhe espaço nos catálogos das gravadoras, nos palcos dos teatros e no repertório de conjuntos já famosos, como os Oito Batutas, de Donga e Pixinguinha, e Bando dos Tangáras, de Almirante e Noel (CARVALHO, 2006, p. 44).

A grande contribuição dos modernistas se deu na forma como se olhava o Brasil. A partir dos modernistas, “a imagem que o brasileiro fazia de seu país começava a mudar” (VENTURA, 2000, p. 26).⁶¹ Tanto na perspectiva geral, de compreender o país como um todo, como em áreas específicas, a música contou com dois músicos de muita importância na Semana de 1922, o já citado, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, considerado por muitos como o maior representante da música brasileira.⁶²

Para além de Villa-Lobos e Mário de Andrade, outro modernista, Manuel Bandeira, também esteve relacionado com a música. Em seu caso, com uma figura específica, o cantor e compositor Sinhô - José Barbosa da Silva, 1888-1930. O poeta chegou a dedicar um texto à morte do compositor, intitulado *O enterro de Sinhô*. A relação entre ambos “revela um encantamento tipicamente modernista: a descoberta de um representante do povo brasileiro” (GARDEL, 2007). Bandeira ainda dava mostras do que Sinhô representava para ele: “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”. Partindo da ideia do poeta, Sinhô representava um intermediário

⁶¹ *ibidem*, p. 26

⁶² Mário de Andrade tem três textos de maior importância: *Pequena História da Música*. Nova Fronteira (edição digital); *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Editora Martins, s/d; *Aspectos da Música Popular Brasileira*. Martins Fontes, 1991. Para maiores detalhes de Villa-Lobos, além da bibliografia já apresentada no Capítulo 1, CARPEUAX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2009. p. 453-464. O texto de Carpeuax situa bem o contexto musical onde Villa-Lobos está inserido. Para um estudo mais geral, incluindo dados biográficos, ver: CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos; seleção de textos* Arquivo do Estado de São Paulo, Secretária de Estado da Cultura; tradução de Emir Sader e J. Jota de Medeiros (art. nº 6). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

cultural, um papel importante dentro da perspectiva defendida pelos modernistas (GARDEL, 2007).

Encontros entre artistas cultos e artistas populares são importantes para a compreensão da história social e literária contemporânea, contribuindo para lançar novos olhares para a questão racial e para a compreensão do povo brasileiro. Podemos citar, além do ocorrido entre Bandeira e Sinhô, o encontro de Mário de Andrade (1893-1945) com o tocador de coco Chico Antônio (1904-1993), ou o do antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987) com o genial Pixinguinha (1897-1973). “Tratava-se de uma busca apaixonada por poetas, pensadores, prosadores e críticos para desvelar a verdade do país na sua realidade “profunda”, com o intuito de estabelecer trocas vivenciais e artísticas com os representantes mais autênticos da cultura do povo, vistos agora sem idealização românticas ou ufanismos positivistas.” (GARDEL, 2007). É interessante apontar que ao morrer no ano de 1930, o compositor ficou como um típico exemplo da “antiga” forma de se fazer música, na maior parte do tempo, em um meio musical, pré-massificação do rádio e um maior controle da indústria cultural, ou seja, um período de transição.

A década de 1930 é marcada por dois grandes ensaios, Gilberto Freyre com *Casa Grande & Senzala* e Sergio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil*. Ambos têm, por finalidade, buscar a compreensão do que é o Brasil, como é formado o povo brasileiro. A imagem que começou a mudar com os modernistas “mudaria de modo ainda mais radical e num ritmo ainda mais rápido, a partir de 1933 graças a *Casa grande & Senzala*” (VENTURA, 2000, p. 26) .⁶³ Gilberto Freyre inverteu o que a corrente dominante da época escrevia sobre a formação racial do Brasil. A origem múltipla do povo do país passou a ser valorizada por ele, “passáramos a não ter medo de nossa mestiçagem e a esgrimi-la como uma vantagem” (VENTURA, 2000, p.26). Ramos (1995) chama a atenção para o fato de esses autores, que vieram antes de Gilberto Freyre, não fazerem distinção entre raça e cultura, o que só ocorre a partir de 1934. O debate não se resume apenas a estes autores, nós restringimos a eles por terem ganhado maior destaque dentro das discussões.

A questão da mestiçagem, como vimos acima, não nasce com Gilberto Freyre, embora ela tenha conhecido uma síntese através de sua obra e da clássica atribuição a “democracia racial”. Vem de um longo debate, iniciado no século XIX, enfocando o caráter nacional do brasileiro. As teorias apresentavam os mais diversos panoramas, da inferioridade certa, como em Nina Rodrigues, ou da mestiçagem como ponto a ser valorizado, mas, caminhando,

⁶³idem

naturalmente, para o branqueamento, como no caso de Sílvio Romero, até as tentativas, não naturais, de branqueamento e superioridade natural do branco como em Oliveira Vianna. “Havia, portanto, vários tons na abordagem da questão, assim como outras mediações e matizes que, juntamente com as teorias raciais, faziam parte de um mesmo universo intelectual” (DANTAS, 2008, p.63).

Grosso modo, o que se viu sobre o debate da mestiçagem no Brasil pode ser dividido em dois momentos. O primeiro, do fim do século XIX até, mais ou menos, os anos 1930, em sua maioria tratando o tema sob um posicionamento negativo e pejorativo. E um segundo, já a partir dos anos 1930 que passa a problematizar esse viés, a partir de uma gradativa, a valorização da mestiçagem sob o signo da “democracia racial”.

Esse foi o panorama dos debates raciais no Brasil nas primeiras décadas do século XX e foi, em grande medida, este o panorama intelectual que Assis Valente encontrou no país e na capital Rio de Janeiro, quando começou a compor seus sambas em seu laboratório como protético.

Assis Valente apresenta

1.1 Essa gente bronzeada

Na obra musical de Assis Valente, encontramos algumas repetições de termos que se referem a categorias raciais, tais como *morena*, *moreninha*, *cor de bronze*, *nego*, etc. Sandroni (2010) aponta que essas categorias se fazem mais presentes em marchas e sambas, o que vai de encontro ao que veremos aqui. A partir dessas constantes repetições (estas categorias permeiam a obra do compositor, aparecem em todas as épocas em que Assis compôs), que também são destacadas por Borges (2012),⁶⁴ irei tentar compreender o que elas significam dentro de sua obra e como aparecem. Ainda segundo a autora, se fazem presentes em sua obra através da celebração da *gente bronzeada*. Para isso, trabalharei com algumas músicas para mostrar como esse elemento se apresentou em suas letras. Na segunda parte, analisarei a caracterização que Assis faz do povo brasileiro. As composições do baiano não se restringem

⁶⁴ A autora também chama a atenção para a “repetição dos termos “raça”, “moreno”, “lourinha”, “crioula”, “mulata”, “bronzada”, “negro”, “preto”, “branco”. Sendo que os maiores índices de repetição estão na categoria “moreno(a)” e, em seguida, “negro” (negra, preto, preta, neto). As categorias “mulata” e “crioula” aparecem em intermédio e a “branca” apenas uma vez. (BORGES, 2012, p. 75)

a estes dois aspectos. Ficaremos restritos a eles por uma questão de limitação temática que o presente trabalho se propõe. Alguns destes outros elementos são: a crônica, o carnaval, a metáfora do balão, o nacionalismo e a presença de sambas exaltação.⁶⁵

Iniciaremos com a canção *Elogio da Raça*, pois, o acontecimento que a gerou tem uma história importante. Assis compôs *Para onde irá o Brasil?*⁶⁶ em 1932. Ao cantar a própria música na rua, é intimado a ir para a delegacia. A polícia pede ao compositor para prestar maiores esclarecimentos da letra da canção. Ao sair da delegacia o compositor afirma ter sofrido racismo (JUNIOR, 2014). Desse evento nasce a música *Elogio da Raça*:

Elogio da Raça (1933 – Marcha – Carmen Miranda)

Autoridade tem que dar... se tem (repete esses versos na segunda vez)
Carta branca para o nego vadiar
Pois ele é um cavalheiro
Basta ser um brasileiro
Pra saber se comportar

Um navegante puxou a coberta
E descobriu a nossa raça tão falada
O sol queimava tanto
E roupa não havia
Por isso é que o negro tem a pele tão queimada

Eu ei de ver o nego vencendo
Nego bamba nos ataques do fuzil
Nego bronzeado
Bronze que tem alma
A alma de guerreiro
Para defesa do Brasil⁶⁷

As duas canções possuem uma relação, embora, indireta. O ocorrido na delegacia, ou tintureiro, na linguagem da época, tem clara semelhança com a primeira estrofe da canção.⁶⁸ Na letra, Assis, nos primeiros versos, nos apresenta uma justificativa para a igualdade entre as raças. Pois, *basta ser um brasileiro/ Pra saber se comportar*, mostrando, assim, que não importa a cor ou a raça, pois, ela não é definidora do caráter ou do comportamento, para isso o único elemento necessário é a brasilidade. Uma justificativa, além dessa, também é encontrada, ao afirmar que o *nego* tem, obrigatoriamente, que ter *carta branca* para poder

⁶⁵Três destes elementos são trabalhados por BORGES, Sueli. *Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar o seu valor*: samba e brasilidade em Assis Valente. Salvador: Pinaúna, 2012. São destinados três capítulos, um para cada tema. Respectivamente, crônica, a questão racial e o nacionalismo. Para um estudo dos sambas-exaltação, ver: FURTADO, J. E. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. Revista Trajetos, v.07, nº 13, 2009.

⁶⁶Uma rápida análise da canção foi feita no capítulo 1, pp. 31-32.

⁶⁷A marcha foi interpretada por Carmen Miranda em disco no ano de 1933, pela gravadora Victor.

⁶⁸É claro que, com a escassez de informações biográficas do compositor, afirmar categoricamente tal relação é um tanto difícil. Porém, a proximidade entre os dois eventos torna essa hipótese bastante plausível.

vadiar. O que os versos deixam transparecer é uma busca de igualdade, ou seja, se é pedido à *autoridade*, em um tom de imposição, *autoridade tem que dar... se tem*, é porque essa igualdade não existe. Pedir permissão para *vadiar* é, ao que parece, a permissão para uma livre-conduta, se quiser, pode até *vadiar*, se dar ao direito de não fazer nada. Mesmo nesse caso, o direito *para o nego vadiar* tem que ser conquistado.

Na segunda parte, a composição explica, de forma bem humorada, o motivo da cor da pele do negro, a ausência de roupas e o calor excessivo. É interessante notar o motivo dado por ele à “descoberta” do negro. A referência histórica às grandes navegações é o início de uma estrofe, inteiramente, baseada na sátira. Em um ato simples e trivial de *puxar a cobertura* é “descoberto” o negro, ou em suas palavras, *nossa raça tão falada*. A referência da estrofe, muito provavelmente, pode ser o continente africano. E o tom brincalhão continua, o continente como zona climática tropical, justificaria o sol muito forte, o calor intenso e a pouca roupa.

A música termina com uma afirmação em um tom esperançoso, *Eu ei de ver o nego vencendo*. Após pedir licença para *vadiar* e justificar os motivos, de explicar a razão da cor da pele e da “descoberta” do negro e exaltar a sua figura como legítima representante do Brasil, podendo inclusive defender o país *nos ataques do fuzil*. Depois de todos esses percalços o compositor enxerga um lado positivo onde o negro pode, enfim, vencer. A música, assim como em *É feio, mas é bom*, parecer ser, de um determinado ponto de vista, uma defesa do negro dentro da sociedade.

Nessa canção, temos outro elemento que aparece em suas composições, ao lado da questão racial. A relação que ele faz do negro como sendo a representação/símbolo do Brasil. Em vários momentos de sua produção musical, Assis associa a figura da *morena, moreninha, nego*, como sua representação do Brasil, do povo brasileiro – veremos mais detalhes adiante. Por hora, é necessário fazermos um parêntese para clarificarmos um componente do discurso de Assis.

Pode-se questionar as razões das letras não apresentarem, com mais constância, palavras como negro, negra etc., uma vez que estamos trabalhando com a análise da questão racial em suas músicas. A explicação inicial é bastante simples. Ao fazer suas músicas, o compositor estava, na maioria das vezes, pensando quem iria cantá-la. Com isso, toda vez que uma música era escrita pensando em Carmen Miranda, por exemplo, a letra era colocada no feminino. Intérpretes mulheres não faltaram nas gravações de suas músicas: Araci Cortes, Elza Cabral, Carmen Miranda, Zezé Fonseca, Neném Simões, Sônia Carvalho, Irmãs Pagãs,

Araci de Almeida, Cinara Rios, Dirce Batista, Carmélia Alves, Zilá Fonseca, Dora Lopes e Marlene.⁶⁹ A lista de suas intérpretes não é nada modesta, e conta com figuras, posteriormente, consagradas na música popular, tais como Marlene, Carmen Miranda, Araci de Almeida e Araci Cortes. Seus intérpretes masculinos também não deixam a desejar, Orlando Silva, Francisco Alves e Carlos Galhardo são alguns deles. Outra explicação é encontrada em outra de suas composições, intitulada *Já é de madrugada*:

Pra se fazer um batuque na esquina
Não se precisa de nenhum compositor
A nossa turma tira verso de improviso
E o assunto quase sempre é o amor
Pra batucada a noite inteira não parar
Uma cabrocha no brinquedo tem que entrar⁷⁰

No documentário, *Cartola, Música para os olhos*, o cavaquinho e compositor, Jair do Cavaquinho, décadas mais tarde, reafirma a importância da mulher como motivadora das temáticas para os sambas. Ao ser perguntado quais as fontes de inspiração para seu samba, Jair fala sem pestanejar: “é a mulher, a mulher”.⁷¹ A fala de Jair exemplifica um componente importante do discurso desses compositores, a mulher como parte importante do discurso musical. A presença da mulher é uma constante, não apenas na obra de Assis Valente, e muitos compositores da época que usaram de nomes e figuras femininas, seja para cantar seus sabores amorosos, seja para fazer uma crítica. Assis não foi indiferente a esta faceta da música popular e, ao abordar a questão racial, constantemente usa a mulher para fazer valer seu argumento.⁷²

A composição de 1936 *Só conheço uma*, exemplifica a perspectiva de Assis da *morena* como símbolo nacional:

⁶⁹Marlene gravou no ano de 1956 um disco só com canções de Assis, intitulado *Os grandes sucessos de Assis Valente*. A primeira faixa do disco não é nenhuma canção de Assis, a cantora faz uma apresentação, de aproximadamente um minuto e meio. Em sua fala, chama Assis Valente de um dos maiores compositores da música brasileira de todos os tempos. Ao explicar os motivos – de escolher somente músicas de Assis –, endossa a perspectiva de que os anos de atividade do compositor baiano coincidiram com a *época de ouro* da música popular. Os outros, ela mesmo diz, “você os compreenderá facilmente se ouvir com atenção as músicas que vou apresentar”. Esse foi o primeiro LP da cantora, antes ela só havia feito gravações de músicas isoladas.

⁷⁰É uma das poucas composições de Assis a ter parceria, gravada em 1935 por Orlando Silva na Victor. Foi escrita junto com Carlos Perry.

⁷¹*Cartola: música para os olhos* de Hilton Lacerda e Lirio Ferreira, Riofilme, 2007.

⁷²PARANHOS, A. *Além das amélias*: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. Revista Eletrônica Espaço Acadêmico, v. 77, p. 1-16, 2007; TINHORÃO, José R. *Música Popular*: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 2012 (4ª edição), pp. 75-77. Ambos os autores fazem um rápido estudo sobre o tema mulher e música brasileira.

Só conheço uma (1936 – Marcha – Bando da Lua)

Confesso que já fiz consagrações leais
Mulheres deslumbrantes,
Sublimes divinais
Porém, a que venceu
Na minha opinião
Foi a morena do Brasil
A dona do meu coração
Teimosa pra fazer aquilo que ela quer
Semblante de criança em corpo de mulher
Eu só conheço uma
Porém, não digo, não
Se eu disse quem ela é
Depois eu vou ficar na mão
De vez em quando vai a linha auxiliar
Num trem onde não tem lugar para se sentar
Eu só conheço uma a quem dou meu lugar
E faço tudo que ela quer
Com ela eu só viajo em pé
Abusa de ser boa,
Nasceu com esse dom
Reside em Niterói e diz que é no Leblon
No morro da favela lhe procurei em vão
Em vez de me aborrecer
Ainda lhe pedi perdão
Temperamento quente,
Nasceu sem coração
Enfeza a batucada
E dança o cordão
Eu só conheço uma
Porém, não digo não
Se eu disser quem ela é,
Depois eu vou ficar na mão⁷³

Na letra acima, temos três pontos que devem ser destacados. A *morena do Brasil*, a caracterização feita dela e, a importância do carnaval. Música de letra longa – fato não muito comum para a época – a marcha ou o samba destinados ao carnaval, não podiam acompanhar uma letra muito extensa. O que dificultaria os foliões gravarem a música para festa. Os dois primeiros pontos se entrelaçam. Ao fazer a caracterização da morena no decorrer da canção, Assis realiza uma verdadeira exaltação às mulheres, ao mesmo tempo em que afirma *Porém, a que venceu/Na minha opinião/ Foi a morena do Brasil/ A dona do meu coração*. O terceiro ponto a se ressaltar, o carnaval, tem na *morena* seu ápice. A *morena* é quem agita, quem põe fogo na batucada, dançando no desfile de carnaval, no cordão.

Em síntese, o que o compositor salienta dentro da figura da *morena* são as coisas e qualidades que ele admira, o *cordão*, o *carnaval*, a *batucada*, etc. A *morena* domina esses elementos. Não à toa, é alçada a figura de representação nacional, *morena do Brasil*, em um período que o país passava por uma forte remodelagem de seus valores nacionais, sob a mão

⁷³Marcha gravada pelo Bando da Lua, na gravadora Victor no ano de 1936.

centralizadora do Estado Novo e dos debates que buscava compreender quais são os elementos formadores do país.

No restante das composições, encontramos indícios da temática, pois, nenhuma outra letra, apresenta de forma tão explícita a temática, quanto *Elogio da Raça*. Em *Oi, Maria*, marcha alegre e brincalhona, Assis usa o termo que aparece algumas vezes em suas letras, a *pele cor de bronze*.

Oi Maria (1933 – Samba – Moreira da Silva)

Oi, Maria	2X
Samba de noite e de dia	
A madrinha do cordão	
Tem a pele cor de bronze	
Vem a pé de Deodoro	
Segurando o estandarte pra dançar na Praça Onze	
Oi, Maria	2X
Samba de noite e de dia	
Meu avô é português e gosta muito da folia	
Fica de cabeça inchada	
Quando vê na batucada	
A crioula da Bahia	
Oi, Maria	2X
Samba de noite e de dia	
Minha vó é bem velinha	
Do tempo da monarquia	
Quando entra na virada	
Vai dizendo a todo mundo	
Que velhice é fantasia	
Oi, Maria	2X
Samba de noite e de dia	
Quando vem o carnaval	
Não quero amofinação	
É o céu me cobertor	
Praça Quinze é meu chatô	
O gramado é meu colchão	
Oi, Maria	2X
Samba de noite e de dia ⁷⁴	

Nessa composição, novamente, temos o carnaval como principal temática. A marcha, além de brincalhona, ainda tem conotação sexual. Quem carrega o estandarte é a madrinha do cordão e *tem a pele cor de bronze*. Starling e Schwarcz explicam o motivo da existência da cor de bronze nas canções

Em boa medida essa *cor de bronze* surgiu, de maneira consensual, num punhado de canções, como resultado do destino, desenhando um argumento que retoma, de perto, tanto as políticas de Capanema, no sentido de nacionalizar elementos afro-brasileiros, quando a saída modernista – de Mário de Andrade e Gilberto Freyre –, que enxergava na mestiçagem nossa profunda redenção. (STARLING, H.; SCHWACZ, L. 2006, p. 226).

⁷⁴Samba interpretado por Moreira da Silva, gravadora Victor, 1932.

O que as autoras afirmam é a ligação dessa categoria, a *mulata*, com um tipo de representação que começava a se formar no país após os anos 1930, como visto com a vitória do ideal de mestiçagem, positivo, de Gilberto Freyre e Cia. A mulata em várias canções se transforma em um *tipo ideal* ligada ao samba e aos valores cultuados por esses compositores, aí incluído, Assis Valente. Como mostrarei em algumas músicas aqui, ela carrega esses traços apresentados pelas autoras, mas, também, vem carregada de valores e características valorizadas por Assis Valente e, conseqüentemente, pelas pessoas envolvidas no meio musical.

Na segunda parte da canção, há a presença de uma brincadeira com conotação sexual. O português quando vê a *crioula* brasileira fica excitado (BORGES, 2012). Na música acontece o encontro do carnaval e da morena, dois elementos importantes para os compositores da época e para Assis, a *morena*, apresenta um traço, também comum, em algumas músicas, o aspecto sensual. Embora, essa sensualidade esteja mais associada à figura da mulata, ela apareceu aqui ligada à *morena*.

Uma importante presença nas letras de Assis é a Praça Onze. Em vários momentos de sua obra, a Praça Onze aparece relacionada ao carnaval. Porém, a importância da Praça vai muito além das composições de Assis.

Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se o ponto de convergência da população pobre dos morros da Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba (SODRÉ, 2007, p. 17).

O que representaria essa Praça? O primeiro ponto que merecer destaque é, que nesse espaço, ficava a casa da Tia Ciata. Sodré (2007) aponta a Praça como importante centro de convergência da cultura negra no Rio de Janeiro, após as reformas de saneamento e modernização da capital. O autor ainda nos apresenta, de forma sintética, sua importância:

Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma *pólis*, forças de socialização. Estas, tangidas pela reforma do centro da cidade (com a conseqüente destruição de freguesias com vida comunitária intensa), abrigaram-se na Praça Onze de Junho ou, simplesmente, Praça Onze (antigo Lardo do Rocio Pequeno), na Cidade Nova (SODRÉ, 2007, p. 16).

Outra definição, mais completa historicamente, é feita no verbete do *Dicionário da História Social do Samba*, por Lopes e Simas. O nome da praça seria uma referência a uma das batalhas da Guerra do Paraguai, mais especificamente, a batalha naval do Riachuelo. Tal espaço “funcionava como um grande liquidificador, processando a matéria-prima da arte

‘selvagem’ dos negros para ser consumida pelas camadas ‘civilizadas’ da sociedade brasileira”. Foi também

Antigo centro do carnaval das populações negras do Rio de Janeiro (...) lá se exibiam, dos anos 1930 aos 1940, as escolas de samba e os ranchos carnavalescos, bem como se confrontavam, nas rodas de batucada e pernada, os sambistas descidos dos morros e subúrbios (LOPES, N; SIMAS., 2015, p. 225-226).

Os autores se referem ao espaço como “antigo” porque deixou de existir com as obras de abertura e alargamento da Avenida Presidente Vargas. Deixou de existir fisicamente para se tornar um símbolo, fundamental, de uma etapa da música popular brasileira:

No lugar, foi erguido, na década de 1980, um monumento ao herói Zumbi; e, em suas cercanias, foi construída a pista de desfile das escolas de samba, o Sambódromo, e o espaço de shows do Terreirão do Samba (LOPES, N; SIMAS., 2015, p. 225-226).

Fica claro, então, que a Praça Onze é um importante local de convergência, da população mais pobre, que cultua formas musicais propícias para os desfiles de carnaval, que ocorriam na própria praça. É lugar de gestação do carnaval *moderno* das grandes escolas de samba. Foi nesse ambiente que os ranchos e, posteriormente, os cordões, com os desfiles das escolas de samba, se desenvolveram. Assis não foi indiferente ao destaque que este espaço teve no período. Podemos encontrar diversas citações da Praça Onze em suas músicas.

A mestiçagem, segundo Borges (2012), foi outro aspecto da realidade dos anos 1930 que não passou despercebida pelo compositor. A canção *É do Barulho*, parece confirmar isso:

É do barulho (1935 – Marcha – Bando da Lua)

Morena que faz cordão
A noite e o dia na galeria
É do barulho | 2x

Loirinha que faz batalha
E vem sozinha de manhãzinha
É do barulho | 2x

Sou um pacificador não quero brigar por causa de cor
Morenas, loirinhas, todas elas são rainhas de igual valor | 2x

Mulata que desce o morro puxando um samba de gente bamba
É do barulho | 2x

Crioula que vem da farra
Lá no Salgueiro
No tintureiro
É do barulho | 2x

Morena que faz cordão

Vianna (2012) afirma ser o samba um dos elementos que compõe as tentativas de unir o Brasil diante de um projeto único, uma nação. Ainda para o autor, a miscigenação possibilitou que o samba, tido como coisa de negros, pobres, capadócios e malandros, alcançasse nível nacional. Nessa composição, encontramos as categorias *loirinha*, *morena crioula* e *mulata*. Se negando a escolher uma delas, vem a constatação de que *morenas/loirinhas/ todas elas são rainhas de igual valor*.

Nas palavras de Borges:

A composição “É do Barulho” traz um elemento racial sobre as morenas, as loirinhas, as mulatas e a crioula. A letra traz uma ideia de democracia racial, já que todas essas mulheres fazem samba e são do barulho. Assis Valente, por seu turno, coloca-se no papel de pacificador, que não briga por causa de cor, considerando todas as mulheres rainhas (BORGES, 2012, p. 78).

Uma escuta desatenta, faz a última estrofe da canção passar em branco. Nos versos que caracterizam a *crioula*, é feita a relação entre a escola de samba e a polícia, ao crime. A *crioula* vem da farra, da escola de samba e do tintureiro. Como já vimos até aqui, nosso compositor não tem por objetivo inferiorizar, ou reproduzir, pura e simplesmente, o discurso da época contra o samba. Mas, o que estes versos refletem, é a visão que se tinha, até então, do samba.

O carnaval é visto como veículo dessa democracia racial em contraponto com a imagem do “tintureiro”, ou seja, da polícia, que sempre está presente no samba do morro e das escolas de samba, onde a mulata e a crioula são figuras “do barulho” (BORGES, 2012, p. 78).

As categorias não-brancas presentes na música, *crioula* e *mulata*, no refrão são unidas em uma única, na figura da *morena*, o que dificulta a compreensão dessas categorias separadamente. A não ser, como mostrarei em *Bola Preta*, que elas sejam entendidas como uma categoria não-branca que guarda determinadas características entre si.

Como foi visto em *Só conheço uma*, sempre que Assis fala na questão racial, ele usa, preferencialmente, a figura da morena, como símbolo dessa representação e valorização – valorização no sentido de exaltar as características e elevar sua figura a símbolo nacional. Embora, termos como *negro*, *negra*, *nego*, *nega* etc. não deixem de aparecer ao longo de sua obra musical, isso vai ficar mais claro ao longo desse capítulo. Outra marcha, *Marcolina*, faz, novamente, associação da morena com o país.

Marcolina (1934 – Marcha – Carlos Galhardo)

Marcolina, Marcolina
Eu já cansei do seu vestido
Vestidinho, sim
De ceda fina
Te darei tanta beleza
Diz que são ao teu perfil
E até te chamaras francesa
Invés de moreninha do Brasil
Quem dera que eu fosse o seu vestidinho
Vestido de ceda
Grená fantasia
Se eu fosse o vestido,
Andava dançando e me remexendo de noite e de dia
Marcolina, Marcolina
Quem dera que eu fosse o seu sapatinho
Forrado de ceda, azul furta-cor
Se eu fosse estarias de certo amassado de tanto pisares em busca do amor⁷⁵

Cantada por Carlos Galhardo, a marcha se dirige à mulher, que dá nome a canção, e faz uma brincadeira com elementos do vestuário feminino. Tem, também, a presença do elemento estrangeiro. Duas outras canções têm essa temática colocada mais diretamente, *Good-bye boy* e *Tem francesa no morro*. Na primeira, o próprio nome, já diz a quem ela direciona sua crítica. Ao falar que não se pronuncia boa noite ou bom dia, só se usavam, agora, os termos em inglês, *goodnight* e *goodmorning*.⁷⁶ A letra continua ironizando, *é feio para você, moreno frajola/Que nunca frequentou as aulas da escola*. Em *Tem francesa no morro*,⁷⁷ Assis faz um jogo, extremamente inteligente, de palavras, criticando a mania das classes baixas no uso de expressões com influência do francês (JUNIOR, 2014).

Marcolina ao trazer a figura da francesa, salienta sua elegância, e o importante aqui, é a relação apresentada entre a francesa e a moreninha do Brasil, é, novamente, a questão do nacionalismo e do estrangeirismo. Assis relaciona a elegância com, a até então, referência “civilizacional” para o Brasil, a França. Ao mesmo tempo, mostra que, para ele, o Brasil é composto pela *moreninha*. Novamente, a figura nacional é associada à *morena*, muito mais que a *mulata*. A *mulata* é na verdade:

⁷⁵ Carlos Galhardo gravou essa marcha em 1934, gravadora Victor.

⁷⁶ A música tem uma história interessante: “indo em Vila Isabel, a uma festa em que se declamava muito Olegário Mariano, Menotti del Picchia, etc., e senhoras em *soirées* ordinárias, e almofadinhas baratos da época trocavam muitos *bye-byes*, sentiu-se inspirado e fez o famoso “Good-bye, Boy”. (VASCONCELOS, s/d, p. 79).

⁷⁷ A letra desse samba é um tanto engraçada e engenhosa com as palavras utilizadas, *Tem francesa no morro*, 1932, Aracy Cortes: Donê muá si vu plé Ionér de dancê aveque muá/Dance Ioiô/Dance Iaiá/Si vu frequenté macumbe entrê na virada e fini por sambâ/Dance Ioiô/Dance Iaiá/Vian/Petite francesa/Dancê le classique/Em cime de mesa/Quand la dance comece on dance ici on dance aculá/Dance Ioiô/Dance Iaiá/Si vu nê vê pá dancê, pardon mon cherri, adie, je me vá/Dance Ioiô/Dance Iaiá. A difícil transcrição da letra é de BORGES, 2012, p. 65.

o ideal de mestiçagem [que] acabou se transformando no *locus* da autenticidade nacional e a categoria *mulata* em uma espécie de acerto desse ideal. Nessa figura estava a possibilidade de promover um precário equilíbrio em que as diferenças conviveriam intensa e ambigualmente. (STARLING, H; SCHWARCZ, L. 2006, p. 219)

Essas categorias se assemelham em alguns aspectos. A *mulata* é sempre dotada da sensualidade, de sua capacidade única de conquista, ter samba no pé, de boas qualidades. Sandroni nos mostra que as figuras do *mulato* e *mulata* sempre aparecem com tons positivos, de valorização, um “tom afirmativo e alegre”. (SANDRONI, 2010, p. 140). Mas, na obra de Assis esses elementos aparecem ligados a todas as categorias raciais, digamos, não-brancas.

Algumas linhas acima, observamos que um fato na vida do compositor, se tornou de extrema importância, a ponto de ele exteriorizar aquilo através de uma canção, no ano de 1932. Vários anos depois, Assis conhece uma jovem alguns anos mais nova que ainda concluía seus estudos. Depois de um tempo, observando e, ainda interessado pela jovem, resolve abordá-la. Durante alguns meses, se encontraram após o término das aulas, dava-lhe presentes e mimos, até resolverem oficializar a questão e ir falar com a família da menina, para que o casamento fosse arranjado. Esse foi outro evento que marcou o compositor. O pai da jovem queria dar estudos e um bom futuro para a filha, e aí começaram os problemas. Segundo, o próprio Assis, a dificuldade nas relações com a família se deram pelo fato de Assis ser negro. Outra explicação, dada por pessoas próximas à família e ao compositor, seria a ligação do baiano com a música. O mundo da música ainda era fortemente associado a aspectos negativos (JUNIOR, 2014) ou como diz uma marcha de sua autoria: *Diz que gente que faz samba/ Não tem meio social/Não tem meio social*.⁷⁸

Entre as canções com a temática mais explícita, *Bola Preta*, é a última, pensando cronologicamente. A metáfora usada é o jogo de roleta, daí o nome da canção ser *Bola Preta*. Essa é outra canção que usa a comparação, nos é a apresentada a *loirinha*, a *mulata* e a *morena*.⁷⁹

Bola Preta (1938 – Marcha – Bando da Lua)

Eita... (antes de começar a música)
Na hora do joguinho da roleta | 2x
Só ganha quem jogar na bola preta |
A loirinha é uma bola de sabão
Bola que só tem beleza

⁷⁸ *Que é que Maria tem?* Samba gravado pelo Bando da Lua na gravadora Victor em 1936.

⁷⁹ Essa música é um bom exemplo do que abordam SANDRONI (2010) e STARLING, H; SCHWARCZ, L. (2006).

Não aguenta repuxão
Mais a mulata que é mesmo da coroa
Gente jovem da bolada nunca vi que bola boa

Na hora do joguinho da roleta | 2x
Só ganha quem jogar na bola preta |
A morena é uma bola cor de bronze
Que da bola quando samba no jardim da Praça Onze
Mais a crioula para em cima da caixeta
Ela é dura e dá no couro nunca vi que bola preta

Na hora do joguinho da roleta | 2x
Só ganha quem jogar na bola preta⁸⁰ |

Por *bola preta* o que se entende aqui, é o elemento não branco. O elogio é feito a *mulata*, *crioula* e *morena*, enquanto a *loirinha* é uma *bola de sabão*, ou seja, é frágil, *não aguenta repuxão*. A metáfora do jogo fala que para se dar bem, para ganhar no jogo, a única forma é jogar na bola preta. O carnaval, que aparece insistentemente, na sua obra musical, novamente, se liga à *morena*, que *da bola quando samba no jardim da Praça Onze*. A ligação entre *morena* e o carnaval é uma constante, como já vimos, e a persistência da Praça Onze é fundamental para compreender o que o compositor entende por carnaval, apresentarei a visão de Assis do carnaval em maiores detalhes no terceiro e, último capítulo, *O samba também tem delegacia*.

Em todos os momentos da música, a oposição entre a *loirinha* e o elemento não branco ocorre, sempre terminando com os versos, insistentemente repetidos, *Na hora do joguinho da roleta/Só ganha quem jogar na bola preta*. Borges salienta que na letra a caracterização da *loirinha* é feita com tons preconceituosos por parte de Assis (BORGES, 2012). Para padrões recentes, a *loirinha* de Assis, até pode conter um quê de preconceito, porém, para os padrões da época, talvez, não se possa afirmar um preconceito como tal. Na verdade, ao que parece, a figura da *loirinha* serve muito mais para dar um contraste entre ela e o elemento não-branco, que apresentá-la sob um viés exclusivamente racista. Ela aparece em outras músicas do compositor e o racismo não se faz presente, o que torna a possibilidade do contraste mais interessante. Algumas páginas acima, olhamos com mais calma para a composição *É do barulho*, e os versos da *loirinha* assim se seguem:

Loirinha que faz batalha
E vem sozinha de manhãzinha
É do barulho

⁸⁰Marcha gravada pelo Bando da Lua em 1938, gravadora Victor.

Se nessa música o viés da “democracia racial” se faz presente, o que faria o compositor mudar de idéia (*É do Barulho* é datada de 1935, enquanto *Bola Preta* é de 1938) em apenas três anos? E para uma postura oposta em tão pouco tempo? A partir de seus biógrafos não se encontra nada que justifique uma postura desse tipo. E o que se vê na letra é a fragilidade da *loirinha* em relação às outras mulheres, me parece mais uma comparação no intuito de mostrar a superioridade do que de depreciar, através do racismo, a *loirinha*.

As duas últimas músicas que analisaremos, *É feio mais é bom* e *Procurando Josefina* tratam de um tema ligeiramente diferente dos abordados acima. Ao invés de valorizar a mestiçagem ou a *mulata/morena*, as músicas falam, de forma direta, do preconceito, tanto dos costumes quanto racial.

É feio, mas é bom (1935 – Almirante – Samba)

É feio, mas é bom	2x
Deixa quem quiser falar	
O batuque da favela terminou com tiroteio	
Todo samba de barulho eu acho bom mais acho feio	
É feio mas, é bom	2x
Deixa quem quiser falar	
Dei o braço para a morena e saímos num passeio	
A morena gostou muito, mas o guarda diz que é feio	
É feio, mas é bom	2x
Deixa quem quiser falar	
A mulata quando samba	
De alegria fico cheio	
A mulata se requebra eu acho bom, mas acho feio	
É feio, mas é bom	2x
Deixa quem quiser falar	
E se o samba fala inglês, eu gosto muito	
Mas eu creio, o inglês cantando samba eu acho bom, mas acho feio	
É feio, mas é bom	2x
Deixa quem quiser falar ⁸¹	

O primeiro ponto a chamar bastante atenção na música, é a constante repetição dos versos que dão nome a canção *É feio, mas é bom*, acompanhada da outra frase que forma o refrão *Deixa quem quiser falar*. Se pegarmos a letra, eles são cantados 10 vezes, isso sem contar as várias repetições ao longo da gravação. A palavra “feio” é repetida, no mínimo, o dobro de vezes que o próprio refrão. A repetição enfatiza ainda mais o que a letra de Assis quer dizer, ou seja, toda vez que ele narra o que é feio – o samba, o passeio, a dança da mulata etc. –, os versos são entrecortados pelo refrão, em um claro tom de represália a tais críticas.

⁸¹A música foi gravada por Almirante, um ícone do rádio da época, que se tornaria fundamental na construção da história da música popular brasileira nos anos posteriores. No capítulo 1, apontamos de forma rápida, a importância de sua obra *No Tempo de Noel Rosa*. A gravação data de 1939, pela gravadora Odeon.

Além de serem atos sociais reprimíveis, eles sempre trazem juntos algum elemento que os inferioriza. O *batuque* terminou em tiroteio, o passeio que a *morena gostou muito* deixou um cidadão incomodado, *o guarda diz que é feio*, *A mulata quando samba* ele acha bom e *de alegria fica cheio*, ao mesmo tempo em que se vê forçado a se autocriticar e, por fim, dizer *eu acho bom, mas acho feio*. A música constrói um sujeito em um, aparente, empasse dentro da sociedade. O que para ele é normal, o passeio com a morena, o batuque, o samba etc. é dado como uma prática reprimível. Por fim, o que se tem ao final da música é uma inversão de valores, ou seja, fica claro que a visão do personagem da música não condiz com a do senso comum.

Toda essa aparente crítica de costumes é deixada de lado com a insistente repetição do refrão. É importante saber que a repetição, ao ser muito utilizada, pode não ter sido pensada, especificamente, com esse intuito pelo compositor. Porém, no contexto mais geral, da música pronta e gravada, ela deixa transparecer essa possibilidade. Em outras palavras, a constante repetição torna ainda mais forte a perspectiva de crítica. Enfim, pode não ter sido pensada desta forma, mas no, se assim podemos dizer, produto final, essa possibilidade ganha muito destaque para o ouvinte.

Nossa segunda música, *Procurando Josefina* é, no ritmo, completamente diferente das que vimos até então. O gênero não é marcha e nem samba, os dois são responsáveis pela grande maioria das composições de Assis. É um gênero que se envolveu em várias polêmicas com compositores e cronistas nacionalistas da época, o fox, ou fox-trot.

Procurando Josefina (1946 – Fox – Vocalistas Tropicais)

Eu ando procurando a Josefina
É negra, a minha negra Josefina
Gostar de negra sempre foi a minha sina
Ai, ai, ai, ai Josefina, Josefina
Se não encontro a Josefina eu vou à China | 2x
Eu ando procurando a Josefina
É negra, a minha negra Josefina
Gostar de negra sempre foi a minha sina
Ai, ai, ai, ai Josefina, Josefina
Que seja pra lavar, que seja pra beijar
Espiche seu cabelo e use vaselina
Mas eu quero minha negra Josefina | 2x
Eu ando procurando Josefina
É negra, minha negra Josefina
Gostar de negra sempre foi a minha sina
Ai, ai, ai, ai Josefina, Josefina
Se não encontro a Josefina eu vou à China⁸² | 2x

⁸²Interpretada pelo grupo Vocalistas Tropicais em 1946, gravadora Odeon.

Os versos acima são bastante interessantes. Nas várias músicas que vimos até aqui, pouco se teve a presença das palavras negro e negra. Ela vai aparecer, novamente, justo em uma canção onde o compositor fala de preconceito. O pano de fundo da música é um homem procurando sua amada. Logo no começo, ele já salienta que está procurando Josefina, e vai afirmando *é negra, minha negra Josefina*, ele gosta tanto de Josefina que por ela vai para qualquer lugar, até a China. O ápice da música fica por conta de uns versos mais à frente, *Gostar de negra sempre foi a minha sina*. Como na música anterior, *Procurando Josefina* traz uma pessoa com certo impasse diante da sua opinião e do que é socialmente aceito. Ele gosta da Josefina, porque ela é negra, porém, essa opção tem um resultado duplo, ele gosta, mas, isso também é sua sina. O que não fica totalmente claro, nem na letra, nem na interpretação do grupo Vocalistas Tropicais, é o significado da palavra *sina* dentro do contexto da canção. A partir da própria obra de Assis, podemos induzir que o significado é pejorativo, gostar de negra é a sina, o fardo a ser carregado pelo homem que procura Josefina. Uma outra explicação é dada por Borges. De acordo com a autora, na música:

Valente assume-se como um apaixonado pelas negras. Que esta mulher seja para lavar ou para beijar, como um objeto pessoal, ou esteticamente alise o seu cabelo e use vaselina, esta seria a sua sina. Difícil perceber se esta palavra “sina” é utilizada pelo compositor enquanto uma rima pobre – Josefina [...] sina [...] China [...] vaselina – ou se Assis Valente reclama de sua vida, ao gostar de negras. Mas, fato, é que se encontra nessa composição uma referência estética, racial e comportamental de uma mulher negra e aqui é possível lembrar a estrela Josephine Baker, dançarina e cantora, que também interpretou foxtrots (BORGES, 2012, p. 81).

Trazendo, ou não, a questão do preconceito, a gravação dos Vocalistas Tropicais pode não abordar o preconceito de forma intencional. Mas, o *receptor-fruidor*⁸³ pode não perceber essa sutileza. Em muitos casos, quem faz o sentido da música é o próprio ouvinte. Uma música depois de escrita e gravada, está sujeita a interpretações de possíveis cantores e do público, do *receptor-fruidor*, lançada para o público, ela sai das mãos do compositor/interprete e passa para o plano da experiência musical individual. De qualquer forma, não sendo *sina* uma expressão de preconceito racial, a explicação de Borges lança uma possibilidade tão boa quanto. Josephine Baker (1906-1975) foi uma figura de grande renome no meio artístico e lutou pela causa negra. As duas possibilidades que envolvem essa música, de uma forma ou de outra, estão dentro da temática racial. Seja a exaltação a figura da artista

⁸³O termo é de Marcos Napolitano. Diz respeito ao ouvinte, a quem escuta o produto final da música. Como o próprio termo já deixa claro é quem recebe e usufrui do produto musical final. Nesse caso, o ouvinte está presente nos dois lados. Um compositor produz e, ao mesmo tempo, escuta. Logo, o receptor-fruidor é uma área de mão dupla, cria e recebe (Napolitano, 2002).

americana, seja expressando um receio em afirmar o gosto pela mulher negra, embasado em um pano de fundo cultural que tende a reprimir esse tipo de comportamento.

1.2 Meu povo pede licença

Abordada a questão racial em Assis Valente, vamos a outro ponto de destaque em suas composições, que diz respeito à interpretação ou caracterização do povo brasileiro. Nas páginas que se seguem, tentaremos mostrar como Assis apresenta o povo e, sob quais aspectos e circunstâncias ele aparece.

Daqui em diante, tentaremos observar sob qual ótica é visto o povo brasileiro. Na sessão anterior, as músicas trabalhadas foram, em sua maioria, marchas. Por ser tipicamente alegre e festiva, a marcha propicia um campo, ao que tudo indica, que suaviza as temáticas nela contidas. O ouvinte, muitas vezes, se distrai com o tom efusivo que emana da marchinha. Em todos os momentos, com exceção de *Elogio da Raça*, alguma frase ou metáfora torna o texto mais leve, como na divertida marcha *Oi, Maria*. Nas músicas que enfatizam o povo, o elemento da suavização, não aparece com tanta frequência, dando à temática letras e músicas mais diretas. Ao contrário do outro grupo estudado, nesse, predominam os sambas.

Em *Sou da comissão de frente*, composição de seus primeiros anos na música, de letra relativamente curta, vai direto ao ponto. Quem é a *comissão de frente*? *Gente de Mangueira e da favela*:

Sou da Comissão de frente (1934 – Samba – Aurora Miranda)

Sou da comissão de frente	
Que é feito com a gente	
De Mangueira e da Favela ... Enfeza	2x
Gente brasileira	
Verde e amarela	

Gente
Que anda gingando
Do seu cansado rojão
Como se fosse arrastando
Correntes da escravidão
Gente de carne cheirosa
A mel de abelha queimado
Gente que fala o nagô, ih
E vive da macumba de Ogum e de Xangô⁸⁴

⁸⁴Aurora Miranda fez a primeira gravação do samba, 1934, gravadora Odeon.

Podemos observar que a *gente* de Assis tem alguns aspectos bastante interessantes. Primeiro, o interlocutor se coloca no mesmo lugar da *gente* que ele apresenta, podemos ver isso já no título da música *Sou da comissão de frente*. O interlocutor então, não só, apresenta como se sente parte constituinte do que está mostrando. Ainda na primeira estrofe, Aurora Miranda, muito sutilmente, após os versos *De Mangueira e da Favela*, fala *enfeza* – a palavra só aparece na primeira vez que os versos são cantados, em nenhuma repetição ela volta a ser cantada. O que significa a presença dessa palavra para o sentido da música? Ela é falada justamente na estrofe em que a letra caracteriza a composição da *comissão de frente*. Ao cantá-la, Aurora Miranda, deixa transparecer que essa *gente* incomoda. A palavra *enfezar* pode trazer o sentido de incomodar, tirar a paciência. Por fim, ele fala essa *gente verde e amarela*, com as cores da bandeira, Assis mostra que é essa *gente* que compõe o povo brasileiro. Se na primeira parte do capítulo vimos que a *mulata/morena* é símbolo nacional, junto a elas, ou elas também pertencentes, estão o povo mais marginalizado socialmente, das favelas e do morro da Mangueira.

Esse último aspecto, é, também presente, em *Recenseamento*.⁸⁵ A música cria um cenário em meio ao recenseamento de 1940.

Recenseamento (1940 – Samba – Carmen Miranda)

Em 1940
Lá no morro
Começaram o recenseamento
E o agente recenseador
Esmiuçou a minha vida
Que foi um horror
E quando viu minha mão sem aliança
Encarou para a criança
Que no chão dormia
E perguntou se meu morena era decente
E se era do batente
Ou era da folia
Obediente eu sou a tudo que é da lei
Fiquei logo sossegada
E falei então:
O meu moreno é brasileiro
É fuzileiro

⁸⁵ A música é trabalhada sob o viés da crítica e sátira do Estado Novo por: PARANHOS, 2005, p. 148-151. Segundo o pesquisador “Assis Valente mostra, com habilidade, como discurso e contra discurso podem se entrecruzar, extraindo dessa canção um resultado que se choca com a pregação do governo Vargas.” A letra apresenta elementos que se contradizem como a valorização do feriado, do samba, com a *riqueza* conferida pelos instrumentos que são usados para fazê-lo, e a falta da importância desse Estado, que se buscava construir, para a vida da família. “Afim de contas, o que o “Estado Novo” lhes deu? O azul do céu, um cartão postal (o Pão de Açúcar), uma bandeira (apequenada aqui na menção a um reles pano verde-amarelo). Além do mais, a louvação aos feriados entra em contradição aberta com a idealização do trabalho que ganhava força naqueles dias”. (p. 150).

E é quem sai com a bandeira
Do seu batalhão
A nossa casa não tem nada de grandeza
Mas vivemos na pobreza
Sem dever tostão
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim
Um reco-reco, um cavaquinho
E um violão
Fiquei pensando
E comecei a descrever tudo, tudo de valor
Que meu Brasil me deu
Um céu azul,
Um pão de Açúcar sem farelo
Um pano verde amarelo
Tudo isso é meu
Tem feriado que pra mim vale fortuna
A retirada de Laguna vale um cabedal
Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem rival

Ao subir o morro para realizar sua função, o recenseador, inquire a mulher que vai respondendo a ele satiricamente. Por fim, a mulher descreve o que tem de valor em sua casa que são, na verdade, os instrumentos utilizados no samba e no carnaval, *reco-reco*, *violão*, *cavaquinho*, *pandeiro*, *cuíca*, e *tamborim*. Ou seja, se em *Sou da comissão de frente*, o que eles tem de valor são os traços culturais afro-brasileiros, *nagô*, *macumba* e os orixás *Ogum* e *Xângô*, em *Recenseamento* o valor também é encontrado em traços culturais, porém, dessa vez, ele é presente no samba e no carnaval.

Voltando à nossa música, *Sou da comissão de frente*, a segunda parte completa e caracteriza mais claramente o que foi dito na primeira. O povo de Mangueira e da favela carrega um fardo que parece não poder ser dissociado. Cansado do seu rojão, anda arrastando *correntes da escravidão*, essa gente que anda gingando, tentando se esquivar disso tudo, da dificuldade que é sua vida. O trabalhado, ou o *rojão* a ser carregado é tão pejorativo a ponto de ser associado à herança recente da escravidão.

Fugindo da análise direta da música, posso apresentar uma visão sobre o texto, um pouco mais alternativa, que não se prende exclusivamente à letra. Se na primeira parte é defendido quem é o povo brasileiro, a *comissão de frente*, na segunda esse povo ganha suas características para concluir a formação de um quadro do que é o povo brasileiro para o compositor. E, se voltamos ao título da composição e irmos um pouco mais além, esse quadro social formado adquire ainda maior importância. O povo é a *comissão de frente*, e também é uma *gente brasileira*, logo, pode-se sugerir o Brasil é carregado e formado por essa gente da *comissão de frente*, ou seja, é essa *gente* que constrói o Brasil.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, Assis não entrou diretamente para o meio do samba. Buscou trabalhar na área que tinha experiência, fazer próteses dentárias. Quando começou a fazer parte do mundo musical, o fez por meio de Heitor dos Prazeres. Há quem diga que a aproximação de Heitor dos Prazeres com Assis, foi baseada em interesse pessoal. Heitor queria uma nova dentadura. Fato é, que conhecer Heitor dos Prazeres, foi muito importante para o baiano, recém-chegado ao Rio de Janeiro, conhecer melhor a tradição musical que começava a ser formar na cidade e nos morros cariocas (JUNIOR, 2014).

Ao se ligar a Heitor dos Prazeres, Assis adquire uma faceta, talvez, de maior ligação com o “samba do morro”. O compositor nunca entrou nesse debate, que contou com figuras de destaque como Noel Rosa, Wilson Batista, Orestes Barbosa, Vagalume (Francisco Guimarães) etc. Fez uma música exaltando as qualidades da escola de samba Mangueira⁸⁶, lembrando, inclusive, a trajetória vitoriosa da escola nesses primeiros anos de desfiles oficiais. A Mangueira foi a primeira escola a ganhar um desfile oficial. *Mangueira e Favela* vem, então, da forma como ele começou a entrar no samba e, posteriormente, no meio musical. Subindo o morro na companhia de Heitor dos Prazeres, o baiano conheceu o samba onde, para alguns, é seu lugar de origem.⁸⁷

É importante destacarmos, a presença dos traços culturais africanos. Existiu, segundo Sandroni, três gêneros específicos associados aos negros e ligados a culturas afro-brasileiras. São eles, o batuque, a macumba e o jongo. “No primeiro, o uso da palavra “negro” ou “negra” faz referência a religiões afro-brasileiras.” Já em macumba, são músicas que fazem referência a esses mesmos temas, e já aparecem no título, *Ponto de Ogum* e *Ponto de Inhasã* (Getúlio Marinho), *Meus Orixás* (Gastão Vianna), etc. Por fim, o *jongo* também faz referência as religiões afro-brasileiras. (SANDRONI, 2010, p. 138).

Os gêneros acima não são o caso de Assis, embora Sandroni afirme que:

existe pois um certo número de gravações realizadas no período em exame, que tem como tema principal o universo das religiões afro-brasileiras. Não encontrei nenhuma cuja designação de gênero fosse “samba”. (...) Isso acontece apesar do fato de que, no que se refere à música, numa primeira abordagem parece haver bastante semelhança entre essas gravações e os sambas gravados no mesmo período (este

⁸⁶Não há, nem pode haver/ Como Mangueira não há/ O samba bem de lá/ A alegria também/ Morena faceira, só Mangueira tem/ Mangueira esta sempre em primeiro lugar. O título da música leva o mesmo nome da Escola de Samba homenageada. A gravação original foi feita pelo Bando da Lua, em 1935, nos estúdios da Victor. Essa composição é dos poucos registros do compositor em que consta parceria, composta por ele e Zequinha Reis.

⁸⁷ Esse debate, do local de nascimento e origem do samba, é longo. Foi discutido por muitas figuras da época como Vagalume, Orestes Barbosa, Jota Efegê, Ari Vasconcelos, etc. Uma síntese dele é encontrada em: WASSERMAN, M, C; NAPOLITANO, N. 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, nº 39, p.167-189. 2000.

ponto sugere a necessidade de um aprofundamento da pesquisa) (SANDRONI, 2010, p. 139).

A perspectiva dada a esses traços afro-brasileiros por Assis, em um tom de elogio, não deixa a canção tão longe do que Sandroni apresenta. O autor chama a atenção para a ausência dos sambas com essas referências no período analisado, as décadas de 1930 e 1940, porém, este samba de Assis se enquadra em seu modelo de músicas pesquisadas. Não traz no título uma referência a esses elementos afro-brasileiros, mas constrói um quadro de um povo brasileiro que tem, dentro de sua cultura, esses mesmos traços, sob um viés positivo e, ao mesmo tempo, não deixa de trazê-los como referência dentro de sua música.

Na música, se fazem presentes, sob os dois Orixás Ogum e Xangô e do grupo etnolinguístico Nagô. A sua música contém esses elementos culturais, porém, eles aparecem no samba e não em gêneros específicos como os citados por Sandroni. Segundo Lopes e Simas (2015), o nagô é o nome dado a grupos africanos derivados do Iorubá, no território onde hoje se encontra, no continente africano, a Nigéria e o Benin. Resquícios da língua estão na música brasileira do começo do século XX. Sinhô, Pixinguinha e João da Baiana, são alguns dos que mantêm restos dessa cultura em suas composições. Essa manutenção, ainda segundo os autores, se dá pela proximidade dos compositores com a Pequena África, e reafirma o:

intenso intercâmbio havido entre as várias etnias no ambiente do escravismo, que no pós-abolição prosseguiu entre os descendentes, sob a indiscutível hegemonia das tradições religiosas jeje-iorubás, expressas na corrente principal do candomblé da Bahia. (LOPES, N; SIMAS, 2015, p. 195)

Já abordamos, anteriormente, as marchas temáticas surgidas nos anos de 1930. Uma delas, *Boas Festas*, usa a comemoração de fim de ano para trazer o elemento da desigualdade:

Boas Festas (1932 – Marcha – Carlos Galhardo)

Anoiteceu, o sino gemeu
E a gente ficou feliz a rezar
Papai Noel, vê se você tem
A felicidade pra você me dar
Eu pensei que todo mundo
Fosse filho de Papai Noel
E assim felicidade
Eu pensei que fosse uma
Brincadeira de papel
Já faz tempo que eu pedi
Mas, o meu Papai Noel não vem
Com certeza já morreu
Ou então felicidade

É brinquedo que não tem⁸⁸

Essas marchas temáticas não tiveram nenhum grande sucesso, até, em 1932. Assis compor *Boas Festas*. Mello (2014) chama a atenção para isso. Segundo o autor, as canções de natal, tão presentes nos EUA, não fazem tanto sentido dentro do cenário brasileiro. Um país tropical, onde as temperaturas giram em torno de 25 e 40 graus, gravar tais canções é, ao contrário dos norte americanos, no mínimo algo inusitado. No hemisfério norte, a festa natalina coincide com o período de inverno. Estas canções fazem grande sucesso entre o público nestes países. Os EUA, que tem nessas gravações uma tradição, ao final de cada ano lançam dezenas de discos com as canções clássicas natalinas e, grandes nomes da música, como Frank Sinatra, Elvis Presley e Nat King Cole, que gravaram esse tipo de canção. A música de Assis Valente chegou a ter certa importância no calendário da capital. Segundo Vasconcelos (s/d), o compositor “tinha, é verdade, sua marcha “Boas Festas” premiada pela prefeitura e considerada a música oficial de natal.” (VASCONCELOS, s/d, p.82).

As temáticas que elas apresentam nos remetem sempre ao inverno, a neve, trenós e pinheiros. *Jingle Bells*, o grande clássico das músicas natalinas mundialmente conhecido, não nasceu com esse fim, “nem era originalmente uma canção natalina quando foi criada para comemorar o Dia de Ação de Graças, o Thanksgiving Day” (MELLO, 2014, p. 515), mas já tinha os elementos citados, o trenó e a neve e se chamava *Onehorse open sleigh*, composta por James Lord Pierport (1822-1893). No Brasil, anos depois de Assis Valente, o cantor João Dias gravou uma tradução, quase literal, deste clássico natalino. O objetivo era emplacar a música no natal de 1951, com a seguinte letra:

Batem os sinos, batem os sinos
Batem por todo o caminho!
Oh, é divertido, cavalgar
Em um trenó aberto!”⁸⁹.

Mello, novamente, nos lembra que uma canção dessa não faria nenhum sucesso no país. “Alguém pode imaginar a criançada brasileira cantando com convicção a versão de Evaldo Rui em pleno verão de um país tropical, sem a menor possibilidade de neve?” (MELLO, 2014, p. 516).

Essa marcha natalina transparece uma presença bastante comum na obra de Assis, a melancolia. De forma mais geral, a música mostra uma pessoa, muito provavelmente uma criança, descontente com a vida, infeliz, com um sentimento de injustiça, expressando tudo

⁸⁸Carlos Galhardo gravou essa marcha, que conheceu enorme sucesso, em 1932.

⁸⁹A versão em inglês tem a seguinte letra: “Jingle bells, jingle bells/ Jingle alltheway!/ Oh! What fun it to ride/ In a one horse open sleigh”.

isso na figura principal do natal que é o Papai Noel.⁹⁰ O natal que é uma festa alegre, que implica uma maior confraternização, troca de presentes, encontro familiar. É interessante notar, ao contrário das músicas de natal tradicionais, a marcha de Assis conseguiu transportar esse tipo de música para um país tropical sem descaracterizá-la completamente. O destaque da música fica para a relação de quem conta com o Papai Noel, ao contrário do senso comum, que caracteriza o Papai Noel como um velhinho bondoso que ajuda a todos os que merecem, a canção apresenta um quadro diferente disso. A felicidade e a igualdade não acontecem para todo mundo, os seguintes versos mostram isso: *Eu pensei que todo mundo/ Fosse filho de Papai Noel e Já faz tempo que eu pedi/ Mas, meu Papai Noel não vem* evidenciam a falta da igualdade. Se todo mundo não é filho de Papai Noel e, mesmo sendo procurando, não aparece. Papai Noel se torna o oposto do que conhecemos, ele se torna a expressão da desigualdade.

Outra perspectiva interessante de Assis sobre o povo brasileiro aparece na música *Minha embaixada chegou*:

Minha embaixada chegou (1934 – Samba – Carmen Miranda)

Minha embaixada chegou,
Deixa o meu povo passar,
Meu povo pede licença,
Pra na batucada desacatar

Vem vadiar no meu cordão,
Cai na folia, meu amor
Vem esquecer tua tristeza
Mentindo a natureza
Sorrindo a tua dor

Eu vi o nome da favela
Na luxuosa academia
Mas a favela pro doutô
É morada de malandro
E não tem nenhum valor

Não tem doutores na favela
Mas, na favela tem doutores
O professor se chama bamba
Medicina na macumba
Cirurgia, lá é samba

Já não se ouve a batucada
A serenata, não há mais
E o violão deixou o morro

⁹⁰ A história mais comum por trás dessa composição é o retrato de um Assis Valente triste e melancólico em sua nova morada, o Rio de Janeiro, sem amparo e ninguém, ao se deparar com a foto de uma pequena menina vestida de bailarina e com olhar, também, melancólico, que tinha em seu quarto, o baiano cria a música. A história é repetida por Júnior (2014). Não entrando no mérito da veracidade da história, a forma como ela é contada pelo biógrafo e pela bibliografia é em estilo exaltatório e explica, para o grande público, muito satisfatoriamente o conteúdo da canção.

E ficou pela cidade
Onde o samba não se faz

Minha embaixada chegou
Meu povo deixou passar
Ela agradece a licença,
Que o povo lhe deu
Para desacatar⁹¹

A música foi interpretada por Carmen Miranda e gravada no ano de 1933, em uma fase bastante criativa do compositor. Como já vimos até aqui, várias das músicas trabalhadas foram compostas nos anos de 1930, sendo esta a década de maior produção do compositor. Assim como em *Sou da comissão de frente*, a *Embaixada* é composta por adeptos do carnaval, a festa funciona como meio de escape – tal perspectiva do carnaval, para o compositor, não é tão simples assim, apresentarei maiores detalhes no Capítulo 3 – *Meu povo pede licença/ Pra na batucada desacatar*, ou seja, a função do desacatar é a de romper com o padrão social estabelecido. Ao mesmo tempo, quando se pede licença, o que se está pedindo é uma concessão, para quem? *Para meu povo passar*.

Um segundo ponto, importante de ser destacado, é a presença da favela. Vendo o nome da favela na academia, ela sendo abordada por intelectuais da época, ele logo vai falando que a academia vê ela com uma perspectiva dura e pessimista, *pro douto/ É morada de malandro/ E não tem nenhum valor*. Ao abordá-la, o que chama mais atenção é a seguinte parte da canção: *Não tem doutores na favela/ Mas, na favela tem doutores*. Essa é a resposta aos que pensam ser a favela, morada de malandro e sem valor. Para o *doutô* a favela não tem nada a se valorizar, é apenas morada de malandros, ou seja, pessoas ligadas ao crime e a aversão ao trabalho. Logo em seguida, vai exaltando elementos que valoriza na favela. O professor é o *bamba*, *macumba* e *samba*. Tudo que o *doutô* não vê com bons olhos, é que se deve valorizar. Assis mostra que a favela tem doutores, tem pessoas capazes, cultura, e coisas a se valorizar, será que o real *doutô* não consegue enxergá-lo? É outra música com a perspectiva semelhante a *Elogio da raça*, o seu conteúdo defende uma visão apresentada pelo compositor de determinada parcela do corpo social, no caso, a *gente* da favela.

A última estrofe da música fecha o que parece ser um ciclo. A música começa pedindo passagem para meu povo desacatar, termina agradecendo *Meu povo deixou passar/ Ela agradece a licença/ Que o povo lhe deu/ Para desacatar*. Ao que me parece, o início e a conclusão podem indicar que essa licença só concedida no carnaval. No início, se quer desacatar na batucada, ao decorrer da música se fala em *cordão*, *folia*, *samba*, para, no final,

⁹¹Gravado por Carmen Miranda, o samba saiu em disco em 1934, gravadora Victor.

agradecer a passagem *que o povo lhe deu*. A música transparece uma limitação temporal, muito provavelmente, sendo o carnaval. É nele que essa concessão para o povo se mostrar e desacatar acontece.

A batucada, que aparece em tons de saudosismo, *Já não se ouve a batucada*, indica que pode não ser apenas referência ao samba. A palavra:

Além de designar o ato ou efeito de batucar e a canção que acompanha o batuque, o termo 'batucada', no mundo do samba, é uma das denominações do jogo atlético também conhecido como pernada, cujos praticantes são referidos como 'batuqueiros'. Nele, um dos jogadores, no centro de uma roda e ao som de refrões de sambas cantados em coro, tenta arredar do chão uma das pernas do adversário, deslocando sua base de apoio para fazê-lo cair (LOPES, N; SIMAS L. A, 2015, p. 39).

O termo passou, também, a designar um tipo de samba nascido nos na década de 1930. *Na Pavuna* (1931) do Bando de Tangarás e *Nega do cabelo duro* (1942) de Ruben Soares e David Nasser são exemplos de canções com a designação *batucada*. Assis Valente compôs algumas músicas nesse gênero: *A Maria é a maior*, *Quem dorme no ponto é chofer*, *Batuca no chão*, *Não quero, não* e *Cai sereno*.

O fato de Assis compor *Elogio da Raça* se transforma em um evento que tem que ser destacado. Um compositor em plena década de 1930, em uma sociedade com fortes resquícios da escravidão, escrever uma composição a partir de um ato de racismo, já é algo de bastante relevo para a época – pelo menos no meio musical, na literatura pessoas como Lima Barreto (1881-1922), em *Recordações do escravidão Isaias Caminha* (1909), se encarregaram de fazer suas críticas. Ao afirmar que Assis liga à *morena* do Brasil, na tentativa de torná-la o símbolo nacional, o compositor está acompanhando e, se apropriando, dos debates em que passava o Brasil no período. O Estado Novo com sua perspectiva de exaltação de um sentimento nacionalista, e os debates raciais, em especial, os que envolviam a mestiçagem. O maior número de composições é feita entre os anos 1930 e 1940, praticamente, toda a obra do compositor é produzida na Era Vargas, período de forte centralização política e exaltação do sentimento nacional. O compositor, com perspicácia, percebeu e incorporou alguns elementos da época a seu favor. Porém, não deixou sua capacidade de crítica de lado, como em *Recenseamento*, *Para onde irá o Brasil?*, *É feio, mas é bom*, *Sou da comissão de frente* e vários outros exemplos que trabalhei nas páginas acima.

Uma rápida passada de olhos na obra de Assis permite constatar a presença constante da mulher como temática, tanto nos sambas quanto nas marchas. O compositor não deixou de criticar os que usam a *morena* de forma oportunista, os seguintes versos atestam isso: *o*

sambista do café/ Só se lembra da morena/ Quando chega o carnaval. A crítica é clara e direcionada ao grupo de sambistas que se encontrava no lendário Café Nice. O uso constante de referências à mulher e a figuras femininas, faz parte do discurso do sambista, e se olharmos outros compositores da época, a presença da mulher também é constante, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, Ismael Silva etc., também são alguns compositores que usam constantemente a figura da mulher em suas músicas.

Em algumas de suas músicas, *É feio mas é bom* e *Bola Preta*, as categorias *morena* e *mulata* aparecem conjuntamente, porém, a presença conjunta não a significa a igualdade dos termos. Os trabalhos de Sandroni (2010) e Starling; Schwarcz (2006), embora tentem compreender mais claramente as figuras da *morena(o)* e *mulata(o)*, apenas mostram o caráter introdutório que tem essas pesquisas. Na obra de Assis, esses termos aparecem em contextos e momentos diferentes, vimos até aqui que eles guardam, em alguns momentos, características semelhantes, mas observados apenas na obra do compositor. Essas categorias aparecem com frequência em muitos compositores da época, uma escuta em uma longa coletânea como a *Os grandes sambas da história* (40 vol.), e com uma razoável variedade de compositores, deixa isso claro.

Como vimos até aqui, é constante a presença dos termos\categorias *morena*, *nego*, *crioula* etc. Em muitos dos momentos em que usa os termos\categorias é, ou para exaltar a superioridade da *morena*, ou para afirmar ser ela seu símbolo do Brasil. Porém, sempre que possível, fomos além dessa temática nas análises sobre as músicas. O intuito de tal avanço, parcial, foi mostrar algumas das possibilidades e a amplitude que uma música pode alcançar. Utilizamos o termo música e, não letra, pelos motivos, já discutidos na Apresentação e no Capítulo 1. Em relação ao povo, as composições nos mostram um Assis atento às suas práticas e vivências, sua análise não se limita a repetir o discurso padrão do músico/sambista como malandro e, nem da favela, como “ignorante” ou *morada de malandro* e com sua cultura, teoricamente, inferior. É ele mesmo quem diz que *na favela tem doutores*.

No capítulo que se segue, mostrarei que muitas coisas vistas aqui dialogam com a outra parte da obra do compositor que analisaremos o carnaval e o samba/batucada. Em outras palavras, a divisão temática feita nesse capítulo é, simplesmente, para um propósito didático, para maior compreensão do objeto de estudo, os elementos vistos até aqui se misturam dentro da obra do compositor e formam um quadro social bastante interessante e pessoal do baiano, embora, como na questão racial, ele tenha incorporado partes do discurso de sua época, o que

é algo totalmente natural e esperado. Assis não deixou de abordar esses temas em suas músicas sob um viés bastante pessoal.

A confusão gerada pelas categorias raciais, a partir de algumas características, que apontamos com o auxílio de Sandroni (2010) e Starling e Schwarcz (2006), mesmo observadas em um contexto mais específico, como a obra de Assis Valente, não nos permitiu traçar uma distinção muito clara entre elas. Muitas vezes a associação da *cor de bronze* é feita a *mulata*, mas as músicas trabalhadas ao longo do capítulo associam algumas vezes a *morena*. O que permite afirmar, dentro da obra do compositor, que essas categorias não são rígidas, mas ao contrário, são fluídas. E elas não estão ligadas, apenas, ao debate acerca da mestiçagem travado, de forma mais sistemática, a partir da década de 1930. É interessante notar que ao se misturar essas categorias, seja o povo, seja a raça, Assis se mostra alinhado com um pensamento que se preocupa com uma questão mais social. Em nenhum momento aqui, vimos ele se utilizar dessas categorias com fins racistas – com um parêntese para *Bola preta* –, de reprodução simples e pura do debate racial de sua época, ou preconceituosos, mesmo em *Procurando Josefina*, onde busca dar características “brancas” a uma mulher negra, seu discurso não aparenta caminhar nesse sentido.

A linha de argumentação de Sandroni (2010) aponta para um aspecto fundamental, para o autor, em dado ambiente ou momento, ocorre o que, talvez, se possa chamar de mimetismo. Podem se posicionar e ser considerados de forma diferente e, em ambientes diferentes, personagens da música brasileira, como Donga, Pixinguinha e Benedito Lacerda que são dados com exemplo pelo pesquisador.

Donga podia ser mulato ao compor “Pelo Telefone”, e negro quando viajava a Paris com o Conjunto Oito Batutas; Pixinguinha podia ser mulato ao compor “Carinhoso” e ao tocar saxofone com o flautista branco Benedito Lacerda, e ser negro ao compor “Yaô” (cujo gênero não é samba, mas lundu), e ao frequentar, como filho de Ogum, o candomblé de Tia Ciata. (SANDRONI, 2010, p. 143).

A passagem acima condiz com um pouco do que mostrei ao abordar o povo e a questão racial na obra do compositor. Não se pode ver, com um destaque maior à mestiçagem, como coisas rígidas incapazes de se apresentarem em diferentes formas, no caso deste trabalho, na música. Essas categorias são fluídas, ao colocar a *morena*, a *crioula*, a *mulata* etc. em sua obra em diversos contextos, mesmo com a predominância do samba e do carnaval, se vê que elas são muito mais, pelo menos na prática, categorias utilizadas para afirmar posição ou algum aspecto social.

O argumento de Sandroni continua:

Essa linha de pensamento nos levaria a acompanhar Sansone e outros antropólogos, como Peter Fry (2005) e Robin Sheriff (2002, p. 236), que não veem na valorização da mestiçagem uma mera ideologia imposta pelos brancos para assegurar sua dominação, mas também uma estratégia de combate ao racismo adotada em certas circunstâncias e momentos por parcelas da população (SANDRONI, 2010, p. 143).

Chamo atenção então para a importância de observar essas categorias dentro do contexto em que elas aparecem em sua obra. E não simplesmente comparar ou localizá-las dentro desse longo debate nacional sobre a mestiçagem. É fundamental saber como elas foram construídas para, a partir daí, observar como ela é apropriada e trabalhada por parte do compositor. Feito isso, posso concluir que ao apresentar essas categorias e o povo, Assis Valente não se limita a reproduzir o discurso dominante da época, tendo sido capaz de incorporá-lo e, ao mesmo tempo, interpretá-lo à sua maneira, no caso, através de suas composições, trazendo em seu conteúdo um viés social. Esse é um ponto central em sua obra, tanto na questão racial, quanto no povo e no carnaval e no samba/batucada, como mostrarei no capítulo que se segue, esse viés social está sempre presente.

Capítulo 3

O rei momo é quem manda perguntar: o sentido do carnaval e do samba para Assis Valente

No capítulo que se inicia trabalharei, exclusivamente, com músicas de Assis Valente que fazem referência direta ao samba/batucada e ao carnaval e/ou a elementos que remetem diretamente a ele. Lembrando que, nesse período, como vimos no Capítulo 1, o carnaval *moderno* ainda se encontrava em fase de gestação. As escolas de samba só se consolidaram, de fato, no final da década de 1920. Sendo que muitas das músicas que veremos neste espaço, fazem referência a uma forma de carnaval que estava em voga, principalmente, nas duas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Eram estilos de se brincar o carnaval, muito mais livres, no sentido da organização e, espontâneos, que a tradição que se inicia em 1929 e vem até os dias de hoje. Tais como o cordão, o rancho carnavalesco, o entrudo, etc. Basicamente, as festas populares que confluirão, unicamente em relação ao tempo e não ao desenvolvimento em si, para a formação do carnaval das escolas de samba dos anos 1930 em diante. Cunha (2001) aponta que essas formas de folia não necessariamente são manifestações que evoluíram para o carnaval *moderno*, elas coexistiram durante um longo período até, finalmente, perderem o espaço para as escolas de samba. Mas, muito contribuíram para formar o caldeirão de práticas musicais e culturais que acontecia na época.

Os estudos sobre o carnaval tendem a adotar apenas o carnaval das escolas de samba como referência. Quando se fala em carnaval, logo o que vem a mente são os grandes sambas enredo e as grandes escolas e seu desenvolvimento ao longo do século XX. Esse período do carnaval, pós-1929, para SILVA (2013), é constituído de cinco fases: 1) Fase Heroica (1930/34), o momento de formação, no qual tudo ainda era muito rudimentar, e quando os sambas tinham uma parte fixa e uma improvisada; 2) Fase Autêntica (1935/53), na qual as escolas adquirem subvenção da prefeitura e oficialização com data e lugar marcados, contando com um novo regulamento. Os versos deixam de ser improvisados e adota-se a obrigatoriedade de samba-enredo e estes tem que conter temas nacionais; 3) Fase de Interação (1954/70), momento no qual começa a ocorrer a maior interação das escolas com outros meios, artistas plásticos, carnavalescos da classe média e novos financiadores começam a ter maior presença nas escolas; 4) Fase da Escola de Samba S.A (1971/83), na qual as escolas transformam-se em empresas. O crescimento das escolas demanda a profissionalização de

parte dos participantes, com a hegemonia da figura do carnavalesco. O ritmo dos sambas muda, sofre uma aceleração em decorrência do desfile. E o evento, adquire maior destaque, atraindo as classes mais altas e a classe média; 5) Fase de Sambódromo ou das Grandes Sociedades do Samba (1984 até os dias atuais), período no qual o desfile das escolas de samba e, o evento como um todo, transformam-se em um super espetáculo. Cria-se o sambódromo da Marquês de Sapucaí e a Liga Independente das Escolas de Samba e, em meio a tudo isso, surge uma verdadeira indústria do carnaval (SILVA, 2013, pp. 21-23). Não abordarei o carnaval pós-1929 (Fase Heroica em diante), pois não encontrei, praticamente, nenhuma menção a ele nas composições de Assis. Com exceção de *Mangueira*, já citada em capítulo anterior, que é mais uma referência e uma exaltação a Escola de Samba em si, do que uma referência ao carnaval realizado por elas.

Nas páginas que se seguem, será confirmado o que disse no capítulo anterior, quando afirmei que as temáticas dentro das composições de Assis se misturam. Ao mesmo tempo em que se vê o carnaval e o elogio à *morena* ou ao povo e a Praça Onze, aparece também a subversão comportamental do carnaval, o prazer, a felicidade e a representação do malandro. Novamente, nos focaremos em temáticas específicas, o carnaval e no samba/batucada. Mas, antes, é necessário compreender como se realizavam a folia entre o final do século XIX e meados da década de 1920. O objetivo deste retorno histórico é observar as características que guardavam os carnavais da época.⁹² Após observar essas características, vou iniciar a leitura desses conteúdos nas músicas de Assis, e procurar ver como se fazem presentes e de que maneira as características apresentadas por ele caminham junto com as do carnaval da época.

Festa da Penha

A festa da Penha era bastante popular no começo do século XX. As características da festa a tornaram um *ensaio* para o carnaval. Sua popularidade fazia com que existisse um grande e, diverso, número de pessoas presentes. Segundo Soihet:

especial importância teve a comunidade de negros baianos, liderados pelas famosas

⁹² Uso o termo no plural para dar destaque à diversidade de brincadeiras existentes entre os foliões. Podiam se organizar de diferentes maneiras, individual ou coletivamente, ou entre espaços diferentes, na Praça Onze, na Rua Ouvidor ou na Avenida com as grandes sociedades.

“tias” que armaram na Penha suas barracas, ponto de encontro e de identidade cultural. Por meio da culinária, da música e da dança, atraíam não só seus conterrâneos como os dos outros locais. Em torno dessas barracas formavam-se as rodas de samba, das quais participavam operários, trabalhadores em geral e alguns capoeiras mais famosos (SOIHET, 2008, p. 28).

A intelectualidade da época não via com bons olhos a festa do “velho Rio de Janeiro”. Assim como apontam alguns autores, o que estava em jogo, no começo do século XX, é a oposição entre o atual (atraso) *versus* modernidade, ou seja, o modelo civilizacional francês, a *belle époque*.⁹³ Sevcenko (1998) mostra que essa intelectualidade era formada, essencialmente, por jovens, a “geração de 70”, que ambicionavam mudanças no cenário nacional. O carnaval e a música acompanharam esse período de modernização da sociedade brasileira e a intelectualidade não deixou de abordá-los. Esse processo foi fundamental, nas primeiras décadas do século XX, para o avanço do samba. O disco, o rádio, a nascente indústria musical, as escolas de samba etc. A modificação física da cidade afetou o carnaval, a criação da Avenida Rio Branco – Assis faz referência à Avenida na música *Té Já*, entrarei em mais detalhes adiante – modificou a forma e como ocorriam os desfiles. Uma descrição da mudança de costumes promovida pela intelectualidade é dada por Sevcenko:

Mais que isso, nas imediações, as tradicionais festas e hábitos populares, congregando gentes dos arrabaldes, foram reprimidos e mesmo o Carnaval tolerado não seria mais o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas os dos cursos de carros abertos, das batalhas de flores e de pierrôs e colombinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris (SEVCENKO, 1998, p. 26/).

A festa da Penha se prestava, também, a ser palco de tensões sociais. Nada pacífica, em alguns momentos, a polícia, o exército e os populares constantemente entravam em conflito e, por vezes, acabavam saindo feridos. Na festa da Penha e em outros lugares, o samba, ou pelo menos a associação de alguns elementos a ele, era visto com precaução. A presença de populares já deixava as autoridades de sobreaviso.

Em 1907, os sambas foram permitidos, mas proibiram-se os pandeiros e os instrumentos próprios ao seu acompanhamento, impedindo os policiais, que se localizavam na porta da Estação da Penha, o acesso ao Largo de pessoas que os portassem. Os populares, porém, não se renderam, acompanhando o samba com as palmas da mão, ou, como no ano seguinte: “batendo nas garrafas com um pedaço de pau.” (SOIHET, 2008, p. 44).

A proibição do samba não ocorreu apenas uma vez, porém, os frequentadores da festa sempre davam um jeito de subverter a ordem. Além do samba, na festa da Penha também

⁹³ Mostrei no começo da pesquisa, a música *Tem francesa no morro*, que nada mais é que uma crítica a esse tipo de comportamento. Como bem apontou Borges (2012), uma crítica aos estrangeirismos da época.

aconteciam desfiles de alguns ranchos. Os desfiles não só ocorriam, como importantes músicos da época e, posteriormente, para o carnaval e a indústria fonográfica, marcavam presença, Caninha, Donga, Pixinguinha, Sinhô, João da Baiana etc. são alguns deles. Servia como local de experimentação musical, no qual os compositores testavam suas criações na festa da Penha antes da chegada do carnaval (SOIHET, 2008).

Atestando a diversidade da formação cultural-musical brasileira da romaria e da época, duas manifestações culturais estrangeiras tiveram forte influência nesse início do século XX. Os portugueses com a própria festa da Penha e os zé-pereiras.⁹⁴ Além da presença dos músicos, os zé-pereiras marcavam presença com sua orquestra percussiva. Conjuntamente, participavam, o já mencionado grupo da “Guarda Velha” e setores variados da sociedade.

O apogeu da festa coincidiu com início da Primeira República, ou seja, do final do século XIX ao início do XX, 1890-1920. Lá, na festa da Penha, iam as pessoas dos mais diversos segmentos sociais, assim com no carnaval. Para Soihet, o evento da Penha se tornou um “balão de ensaio para a primazia cultural assumida por esses segmentos no carnaval carioca.” (SOIHET, 2008, p. 57).

Assis Valente faz referência ao evento religioso, de forma mais explícita, em sua obra musical, em dois momentos distintos. No início de sua carreira como compositor, no ano 1934, e no final de sua vida, mais precisamente em 1952.

Na composição gravada em 1934, *Sinos da Penha*, o baiano se refere diretamente a uma das características que marcavam a festa. Fazia-se a peregrinação no intuito de realizar um pedido a determinado santo. No caso, o interlocutor da música procura o amor, e em respeito e agradecimento a santa, se propõe a participar dos eventos religiosos.

Sinos da Penha (1934 – Samba – Carlos Galhardo)

Nossa Senhora da Penha me deu uma feliz amizade
E se me der um amor, eu prometo que vou a procissão carregar seu andor
Eu quero uma amizade tão fiel
Tão fiel como foi o santo amor de Madalena a primeira namorada que morreu santificada com o amor do redentor

Nossa Senhora da Penha me deu uma feliz amizade
E se me der um amor, eu prometo que vou a procissão carregar seu andor
Um amor para me compreender, que para mim tenha toda devoção
Quero um amor que se combali com a vela que se queima na capela no momento de oração

⁹⁴ A orquestra de instrumentos de percussão formada pelos zé-pereiras, não era nada bem vista pelos setores preocupados em civilizar o carnaval. Usavam-se termos pejorativos para se referir aos seus instrumentos, como depreciava-os chamando-os de instrumentos feitos de latas de biscoito (CUNHA, 2001).

A música não nos apresenta tantas possibilidades de análise. Apenas apresenta o viés de cronista do compositor, ou melhor, sua capacidade de perceber e expressar acontecimentos do cotidiano da cidade nas suas composições. Nas duas pequenas partes da letra, encontra-se um homem/mulher em busca de um companheiro, recorrendo à santa para que sua prece seja atendida. Em caso de pedido atendido, a personagem do samba promete agradecer a santa carregando-a em dia de procissão.

Viva a penha, de 1955, é outra composição que não abre um leque de possibilidades para análise.

Viva a Penha (1955 – Batucada – Luiz Vieira)

Viva a penha, viva, ôooôoo
Viva a penha, viva, âaaaâaa
Dia triste não cantava, não sambava, ai, ai, ai que dor
Mas de repente a padroeira teve dó de mim
O meu padecer teve fim
Agora, vou a Penha, vou cantar
Cantar o meu samba para a santa louvar

Assim como *Sinos da Penha*, ela se limita a narrar e a homenagear, *viva a penha, viva, ôoo, ôoo*, a festa religiosa. A ausência da música/samba na vida do personagem da canção lhe traz aflição. Clamando pela ausência do canto/samba é atendido pela figura bondosa da santa que, finalmente, acaba com seus problemas, *mas de repente a padroeira teve dó de mim/O meu padecer teve fim*. Assim como a música de 1934, a solução dada pela santa é agradecida, não com a ida à procissão, mas com um samba cantado em homenagem a ela. É interessante notar a importância do samba/canto para a vida do personagem da música. A ausência é tão sentida que ele busca auxílio divino para acabar com a sua aflição. Ao longo deste capítulo, mostrarei essa importância do carnaval para o compositor.

Como ficou claro nas músicas acima, a festa constituía-se em importante evento popular e religioso da época. O que não impediu o espaço de funcionar, não apenas como espaço de manifestação religiosa, mas também como espaço de manifestação popular como um todo.

Na verdade, predominava o quadro em que os populares, limitados em termos de ocupação espacial, excluídos de participação política, expressavam seus anseios e necessidades, utilizando-se de formas alternativas de organização, vinculadas ao terreno da cultura – elemento de coesão e de construção da identidade desses segmentos –, que edificaram uma cidadania paralela. A Festa da Penha, apesar de vigorosamente combatida, manteve-se, e até mesmo cresceu, durante esse período (SOIHET, 2008, p. 62).

A autora chama a atenção, na citação acima, para o caráter de socialização e inclusão

do espaço onde ocorria a festa da Penha. A importância do evento era tão grande a ponto de criar uma cidadania paralela, ou em suas palavras, uma *cidadania cultural*; ou seja, deu a oportunidade de manifestação a segmentos da sociedade que, normalmente, não tem essa possibilidade.

A obra do compositor baiano, como mostrei no Capítulo 2, e mostrarei no presente capítulo, apresenta uma preocupação social. Conjuntamente, no samba também se faz presente esse aspecto integrador proposto por Soihet (2008). Mostrarei, quando entrar na análise das músicas, que a relação entre o samba e o carnaval é, fundamentalmente, uma relação de inclusão. Dentro da obra de Assis, essa relação aparece com um viés complementar. O carnaval possibilita o espaço público de inserção, enquanto o samba através de sua prática musical proporciona outro espaço de vivência e inclusão. Porém, o samba não ocorre somente nos dias do carnaval, ele não tem um período específico, uma data oficial, para acontecer. Ele amplia as possibilidades do carnaval. Se o último é, a partir do ano de 1929, o ápice do gênero, no resto do ano ele não desaparece. Apenas passa a ser cultivado em espaços mais delimitados. Algumas das músicas que trabalharei ao longo do capítulo, serão capazes de mostrar essa faceta da obra de Assis.

Os carnavais do século XIX

Se a Festa da Penha foi um importante evento na cidade, o que podemos dizer do carnaval? Um olhar desatento sobre folia tende a concebê-la como uma festa homogênea. Em outras palavras, é mais fácil observar o evento como um todo que perceber as diversas manifestações que o compõe, configurando-se em um evento no qual uma multidão de pessoas vai às ruas atrás de diversão, quase em uníssono, durante três dias. Como faz questão de apontar Cunha, isso não é tão verdade assim, o carnaval é, acima de tudo, uma festa plural, com as suas diferentes formas de brincadeiras e com os mais diversos segmentos sociais participando (CUNHA, 2001).

O entrudo exemplifica essa questão da diversidade social participando do carnaval. A brincadeira que vem de longa data no carnaval brasileiro, a partir das décadas de 1850 e 1860, atravessou uma grande parte do desenrolar da festa no país.

As brincadeiras guardavam distinção social. O entrudo das ruas, tido como selvagem e anárquico, não era o mesmo dos salões. Na maior parte do tempo, ele foi ferrenhamente

atacado pela imprensa. O conflito entre o carnaval (civilizado) e o entrudo (anarquia e bagunça) foi longo, sempre com posições contrárias ao segundo. O entrudo era, por assim dizer, anticarnaval, não combinava com o elemento de sofisticação e civilização que o primeiro empunha. O entrudo, com a característica da diversidade, e as constantes tentativas, através da imprensa, de desmobiliza-lo, mostram a importância assumida pela brincadeira. Assim como a ineficiência dessas tentativas deixa transparecer o significado que a festa tinha para o povo, é uma manifestação do povo e dele ela não pode ser tirada (CUNHA, 2001; TINHORÃO, s/d).

Grosso modo, o carnaval brasileiro partiu sempre de manifestações coletivas, com exceção dos mascarados e dos fantasiados presentes, em sua maioria, no século XIX. A presença do carnaval nas músicas Assis faz referência exclusivamente a essas formas de folia coletivas. Em certa medida, os mascarados e fantasiados, tendem a uma manifestação individual. Porque são praticas, em sua maioria, únicas. Ou seja, não precisam de outros para obter sentido dentro do contexto em que se propõe a representar. Claro, a brincadeira individual não deixa de ter seu significado dentro da folia. Como lembra DaMatta: “As fantasias distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser” (DaMATTA, 1997, p. 60).

O entrudo não tinha rosto nem individualismos, uma brincadeira onde todos que saem as ruas estão sujeitos a ser molhados por uma vasilha ou seringa de água ou algum líquido mal cheiroso, a ser acertados por um limão de cheiro ou a outra pegadinha qualquer, seja voluntariamente ou não (CUNHA, 2001).

A crítica ao entrudo vinha sendo deixada de lado no final do século XIX e, especialmente, no início do XX, para focar nas novas formas carnavalescas nascentes, os ranchos e cordões. Para a imprensa, as mudanças nas formas de participação no carnaval eram positivas.

As transformações visíveis ano a ano em sua organização não eram vistas de forma negativa. Ao contrário, evidenciavam sua atualidade como forma carnavalesca, diferenciada dos ranchos dos Reis, pelo seu caráter profano, e do entrudo e dos blocos carnavalescos mais informais, tidos como grupos barulhentos e desorganizados (GONÇALVES, 2003, p. 92).

Os ranchos surgiram na última década do século XIX e, para muitos, é atribuída sua criação a figura de Hilário Jovino (1873-1933). Atribui-se ao baiano, Jovino, a adaptação dos ranchos de sua terra para o contexto carioca. O ápice desse processo seria a criação de um rancho carnavalesco, aproximadamente em 1893, inaugurando a tradição de sair com os

ranchos no período do carnaval. Ao contrário de sua função original, ligados a questões religiosas, que saíam na época do natal (GONÇALVES, 2003).

Tinhorão aponta o surgimento dos ranchos no mesmo viés que Gonçalves, com o detalhe do surgimento da música junto a estes grupos:

Foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval, sugerindo desde logo à Maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1899, a marcha *Ó abre alas*, declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam à passeata, enquanto desfilavam cantando suas músicas “bárbaras” (TINHORÃO, s/d, p. 119).

Eles guardavam uma distinção básica em relação ao cordão:

os ranchos desfilavam com enredos fixos que integravam o conjunto de componentes, ao passo que os cordões no máximo apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial (CUNHA, 2001, p. 152).

Os ranchos cresceram em um processo natural, devido a sua melhor condição de representar o ideal de carnaval civilizado e moderno, oposto às formas adotadas pelos cordões e outros tipos de brincadeira. Ao contrário dos ranchos, aceitos de forma mais amigável, os cordões para poderem sair às ruas tinham que portar uma licença.

Vejamos uma descrição de como saíam os cordões:

Os cordões transformaram-se em grupos de mascarados – velhos, palhaços, diabos etc. – conduzidos por um mestre, cujo apito de comando todos obedeciam. O conjunto era de percussão: adufes, cuícas, reco-reco etc. Os “velhos” cantavam marchas lentas e ritmadas, enquanto os palhaços cantavam chulas em ritmo acelerado. Nesse embalo, atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval (SOIHET, 2008, p. 93).

Como poder ser visto na descrição acima, o cordão trazia um elemento mais popular. Usavam instrumentos de percussão, que muito provavelmente eram feitos pelos próprios tocadores, e cantavam as chulas⁹⁵ que é um ritmo “espécie de samba baiano à base de solo e coro” ligado também a “diversas espécies de cânticos tradicionais, como as cantigas de capoeira” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 61).

Em última análise, ranchos e cordões são, na verdade, apenas blocos carnavalescos com organizações e, conseqüentemente, aceitação diferentes por parte da imprensa e da elite. Enquanto o entrudo, os mascarados e o cordão foram atacados pela imprensa, os ranchos deram brecha para os críticos vislumbrarem uma evolução no carnaval do povo, através de um esquema de organização previamente montado, diferente do cordão que saia mais ao gosto do

⁹⁵ Para uma história da Chula na Bahia, ver: TINHORÃO, 2010, p. 81-102.

momento (CUNHA, 2001; SOIHET, 2008; GONÇALVES, 2003).

Na batucada não a protocolo

Apresentado o carnaval “pré-escolas de samba”, se é que o posso chamar assim, e observadas algumas de suas características mais gerais, iniciarei uma observação mais atenta dessas temáticas dentro da obra de Assis Valente, com o intuito de mostrar que, assim como nas temáticas do capítulo anterior, o compositor aborda o carnaval e o samba/batucada⁹⁶ a partir de uma perspectiva bastante própria, lembrando, novamente, que mesmo sendo a visão de Assis, ou melhor, de suas músicas, ela não exclui um caráter que pode ser tratado de forma mais geral. Dito de outra forma, suas músicas continuam a representar o gosto e as práticas carnavalescas de uma parcela da população.

Em várias músicas de Assis, como já vimos, apresentam-se os termos *samba*, *batucada*, *folia*, carnaval etc. A distinção entre eles não é muito clara, por mais que sejam palavras diferentes, o contexto em que aparecem é sempre muito parecido. Mas, em vários momentos, mostram características em comum. Uma em especial merece destaque, a ausência do que chamarei de *protocolo*, seja no samba, na batucada ou no carnaval. Veremos ao longo das páginas que se seguem alguns exemplos da forma como aparece essa questão em suas músicas para, então, tentar compreender qual seu significado mais amplo.

O pano de fundo da música, *Té Já*, se constrói em torno da fala de uma mulher, no caso a intérprete Carmen Miranda, para outra pessoa, *meu amor*, sempre com o jargão *Té já*. A expressão faz referência a algo temporário, eu vou mas já volto rapidamente, é carregada de um significado que implica brevidade. Já vimos em outra música, *Minha embaixada chegou*, a percepção de que o carnaval cria um lapso temporal onde se permite manifestar práticas e comportamentos que não são de prática comum no resto do ano, pelo menos, em espaço público, como acontece durante os dias do carnaval.

Té Já (1934 – Marcha – Carmen Miranda)

⁹⁶ Sempre que fizer referência ao samba e a batucada usarei as palavras conjuntamente, samba/batucada. Trabalhei com a explicação de Lopes e Simas no capítulo anterior para tentar explicar o sentido da batucada na música em que trabalhava. Mostrarei daqui em diante que a maioria, se não a totalidade, de referências ao termo é para se referir, de fato, ao samba e não a prática cultural afro-brasileira da pernada. Explicado esse pequeno detalhe, usarei, então, as palavras conjuntamente para reafirmar que significam, dentro do contexto em que trabalho, a mesma coisa.

Té já, meu amor (Carmen Miranda)
Té já, esta na hora de se farrear (Coro)
Rei Momo nosso ditador não quer saber de ver ninguém chorar
Té já, meu amor (Carmen Miranda)
Té já, chegou a hora de se farrear⁹⁷ (Coro)
E vê se pensas na alegria, que na tristeza não convém pensar
Puxa, puxa, meu amor
Puxa, puxa, devagar
Puxa a fila e abre alas que eu também quero passar
Quando chega o carnaval a gente perde o que tem
Se você perder a linha, não vá me perder também
Té já, Té Já (Carmen Miranda)
Té já, meu amor (Carmen Miranda)
Té já, esta na hora de se farrear (Coro)

Fecha tudo, fecha tudo, brinca negro, brinca branco
Para comer cachorro quente na Avenida Rio Branco
Vou ficar na escadaria que tem no Municipal, onde a gente lá do morro fica vendo o carnaval
Té já, meu amor (Carmen Miranda)
Té já, esta na hora de se farrear (Coro) (2x)

Marcha alegre e festiva, em *Té Já* temos alguns elementos mais distintos e interessantes. Logo no terceiro verso da canção, a intérprete, Carmen Miranda, afirma: *Té já, está na hora de se farrear/ Rei Momo nosso ditador não quer saber de ver ninguém chorar*. O Rei Momo como figura do ditador assume um caráter de autoritarismo, suas ordens não devem ser desrespeitadas. Para tal, o carnaval deve ser caracterizado pela alegria. Mas não apenas caracterizado, a alegria é, quase, uma imposição do carnaval, ela é implícita a ele.

Em dois momentos da música temos a oposição tristeza/choro (essa é uma dicotomia que aparece em mais de uma música do compositor, veremos outro exemplo no decorrer do capítulo), em relação à alegria, *Té Já, está na hora de se farrear/ E vê se pensas na alegria, que na tristeza não convém pensar*. Para além da importância da folia ter que ser, obrigatoriamente, alegre, outro elemento aparece na música com força. A importância da folia para um momento de libertação, de se abandonar o comportamento padrão, *Quando chega o carnaval a gente perde o que tem/ Se você perder a linha, não vá me perder também*. Perder o que tem, embora não seja especificado seu significado mais geral, corrobora com o caráter de liberdade e entrega que a festa proporciona aos participantes. A mulher logo alerta seu companheiro que mesmo ele se doando a folia, perdendo a linha, que não vá se esquecer dela, *não vá me perder também*.

A segunda parte da música nos dá uma pista de qual forma de carnaval Assis estava mais ligado. Primeiro, aponto o que pode parecer uma contradição. A música diz *brinca branco, brinca negro*, indicando uma possível igualdade racial presente na folia. Alguns

⁹⁷ Na repetição da letra a intérprete canta *está na hora de se farrear* ao invés de *chegou a hora de se farrear*.

versos abaixo é cantado *Vou ficar na escadaria que tem no municipal, onde a gente lá do morro fica vendo o carnaval*, a aparente igualdade não existe já que a *gente lá do morro* fica, na avenida onde desfilam as grandes sociedades, participando do carnaval apenas como espectadores. Mas, na verdade, o que o trecho deixa transparecer é a diferença na visão de participação no carnaval, ou seja, a *gente lá do morro* quando vai ao carnaval da Avenida, fica restrito a vê-lo. Não é uma parte da folia atingível para essa camada da população, que como se sabe, concentrava sua participação nos ranchos, cordões e na Praça Onze.

A Avenida se transformava no espaço de representação da intelectualidade da época durante o carnaval. Os carros alegóricos simbolizavam o ideal de país que esses intelectuais tinham. O fim da escravidão podia ser, além disso, um espaço de aprendizado para o resto da população. Seguindo esta linha de raciocínio, a escadaria em que o *povo lá do morro* fica é uma metáfora para o ensino, uma imagem de uma escola ilustra muito bem a situação – as grandes sociedades passaram a adotar, segundo Cunha (2001) o carro crítico após a Guerra do Paraguai – a escadaria é o espaço para os “alunos”, sentados e bem comportados, enquanto os “professores” carros alegóricos usam a Avenida como o quadro negro ou o espaço didático. Novamente, aponto para o fato de, embora existissem espaços específicos para grupos específicos dentro do carnaval, não havia uma total exclusão de participação nos vários espaços em que acontecia a folia (CUNHA, 2001).⁹⁸

É interessante apontar que a música acompanhou o ritmo de desenvolvimento no país. Passou desse período da *Belle Époque*, das Grandes Sociedades na avenida, dos ranchos e cordões, das brincadeiras nos salões das elites, para uma música aliada ao desenvolvimento tecnológico e a indústria cultural, com o rádio, o disco e a profissionalização dos músicos. A transformação desses costumes acontece entre o final do século XIX e início do XX, segundo Severiano e Mello:

Com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, em 1914, entraram em declínio as tendências que caracterizaram nossa *belle époque* musical, o que coincide com o final, também, de um ciclo de idéias e costumes que imperou na virada do século (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 18).

A partir dos autores, pode-se ver que o carnaval, o samba e a sociedade como um todo se encontrava em um momento de transição, ou melhor, de transformação. É, em grande parte, esse período que será retratado na obra de Assis Valente.

Em uma de suas músicas de maior sucesso, *Etc.*, gravada por Carmen Miranda em

⁹⁸ Um estudo mais detalhado das Grandes Sociedades é encontrado em CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. O capítulo 2 (“Batalhas sem confete” p. 87-149) aborda o tema diretamente.

1932 (ano de estreia de Assis no mundo musical), é possível enxergar uma interessante visão sobre o samba.

Etc. (1932 – Samba - Carmen Miranda)

Bahia, que é terra do meu samba	
Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba	
Bahia, terra do poeta	2x
Terra do doutor etc.	

Eu tenho também o meu valor
Ah, se tenho
E vivo com muita alegria
O samba é o meu avô
Macumba é a minha cria
Sofri mais o grande violão
Sô bamba no batuque
Seu pai é o homem das muamba
O grande e conhecido candomblé
Bahia

Eu gosto muito da viola
A moça feita só de pinho
Parece a do grande interventor
O bamba e respeitado cavaquinho
O delegado tamborim
Com jeito e com diplomacia
Na batucada diz assim:
Que o samba também tem delegacia

Em termos mais gerais, o samba é uma exaltação à Bahia e salienta aspectos que a caracterizam, como, por exemplo, o candomblé e o samba. Esses aspectos são formadores do personagem que o compositor recria através da música, a Bahia. *Samba é meu avô, Macumba é minha cria*. O destaque fica para o trecho final da letra, nesses versos os instrumentos adquirem características humanas, a viola é associada à figura feminina, o cavaquinho tem o respeito de um bamba, o tamborim a autoridade do delegado, para confirmar que o samba tem sua importância, *que o samba também tem delegacia*.

Delegacia pode designar, como em outros versos da mesma estrofe, autoridade, autonomia de se fazer o que quer, com, digamos, uma auto legitimidade. Sem dar satisfação a ninguém. A conclusão final da música deixa isso claro, ao enfatizar a expressão *tem delegacia*. No lugar em que ela é colocada na letra, logo após apresentar e elogiar a característica dos instrumentos, eles mesmos, no caso o tamborim, faz a afirmação. Pode-se concluir que, se os próprios instrumentos, que são os que mais tem a autoridade para falar sobre o samba, procuram dar a ele esse caráter de legitimação e autoridade, é porque ainda

não existiam.

Se deslocarmos a análise da música para um contexto mais geral, que não seja, exclusivamente, a obra do compositor, pode-se incluí-la no debate, mencionado anteriormente, acerca da legitimação do samba. Óbvio que não quero, com isso, dizer que uma obra como a de Assis é fechada em si mesma; ao contrário, tudo do que mostrei até aqui caminha para o lado oposto. O compositor, então, está em constante diálogo entre a realidade em que vive e sua obra musical. A fala destacada na música não vai de encontro ao debate musical entre Wilson e Noel, porém, representa muito bem essa busca. Na medida em que exalta a Bahia, onde para muitos nasceu o samba. Fala dos elementos afro-brasileiros, fundamentais na constituição do gênero musical. Apresenta e dá características aos instrumentos responsáveis pelo samba e, por fim, conclui com essa afirmação que sugere essa busca de legitimação ou, pelo menos, de reafirmação, sob essa figura da *delegacia* que na maioria do tempo nos remete a uma imagem de autoridade, respeito e legitimidade.

Vamos a outros exemplos de músicas que abordam a não existência de protocolo no samba/batucada. *Deixe de ser palhaço* (gravada por Almirante em 1935). É uma brincadeira/provocação.

Deixe de ser palhaço (1935 – Marcha – Almirante)

Deixe de ser palhaço	
Você diz que brilha	
E que manda o pedaço	2x
Quero ver você fazer a macacada	
Acabar com a batucada	
Deixe de ser palhaço	

Nessa hora voa
Todo mundo brinca
Todo mundo samba
Porque na batucada não há protocolo, todo mundo é bamba

Deixe essa cartola, tire essa casaca e vista o macacão
Tire o seu sapato pegue no pandeiro e venha pro cordão

Em síntese, a marcha é uma provocação, um desafio aos que querem acabar com um dia de samba/batucada. Mais uma vez, a importância de não haver protocolo na batucada. O momento é de prazer, por isso mesmo, reina a alegria, a brincadeira, a descontração, *todo mundo brinca*, as horas passam despercebidas, *nessa hora voa*. E a explicação para todos participarem do samba, todos brincarem e o tempo passar despercebido, é exatamente a falta de *protocolo*, aliada à explicação de que todos são bambas, ou melhor, de que todos são

autoridades no assunto. O bamba é uma designação que se refere a um “status” máximo de sua posição.

O próprio título da canção expõe uma crítica ao ato de ir contra a batucada, expressando, ainda, um duplo tom zombeteiro e crítico. Uma palavra chama a atenção, *macacada*. Empregada com tons, normalmente, pejorativos/racistas, é dirigida a pessoa, ao *palhaço*, que quer acabar com a batucada. Pelo tom que caminha a música, pode-se supor que o termo é usado para se referir à polícia. Assis é uma figura do próprio tempo, está sujeito a reproduzir os preconceitos de sua época.

Batucada, também tem um tom de desafio, ao propor acabar com a batucada. Dois pontos são importantes aqui: a presença de elementos comuns da época, relacionados ao samba e o já mencionado protocolo, que é associado à figura do bamba. O bamba é uma figura que tem autoridade para falar do assunto, é respeitado no meio musical, uma pessoa boa no que faz (alguns falam em virtuose). Ser considerado bamba dá a pessoa um status maior no meio musical. O caso mais clássico e pioneiro é o de Sinhô, conhecido pela alcunha de “Rei do Samba”. Sempre envolvido em polêmicas, em relação à autoria das músicas que cantava, o compositor é muitas vezes chamado o primeiro bamba a ficar famoso. Foi importante para um primeiro impulso do samba em direção ao rádio e chamou bastante atenção e admiração, como o exemplo da história do compositor com Manuel Bandeira mostrado no Capítulo 2 (SANDRONI, 2001; GARDEL, 2007). A ligação dos dois, a batucada e o bamba, é fato para se notar. Se a batucada não tem protocolo e todos que estão lá são bambas, ela não só tem autonomia, como é legítima.

Composição de 1952, *O delegado mandou*, a segunda que vimos aqui desta década e uma das poucas que Assis grava nos anos 1950, é um samba divertido e de letra curta. Podemos observar, novamente, os laços de autoridade. *Delegacia, Rei, Ditador* e, agora, *delegado*, são palavras que já apareceram por estas páginas e sempre ligadas ao samba/batucada. Elas aparecem, ou como legitimação, caso de *Etc.* ou como imposição. Nesse último caso sob duas formas distintas, a positiva *É ordem do Rei* e negativa, a canção na qual falo agora.

O delegado mandou (1952 – Samba – Quatro Ases e um Coringa)

O delegado mandou terminar
E ver um samba tão bom se acabar
E eu, seu doutor, no seu lugar
Deixava o samba continuar

Deixava a turma se acabar
E desmanchar até virar pó
Deixava o samba continuar
A vida é um dia só, é um dia só

Seguindo a linha de muitas outras músicas do compositor, *o delegado mandou*, tem uma letra bastante curta e simples, sendo, basicamente, um comentário/reclamação de um participante de uma roda de samba. Ao presenciar seu fim, o espectador indignado com o término inesperado reclama e clama. Primeiro para evitar a interdição do samba, depois, com o samba acontecendo, deixava as melhores características nele presentes se desenrolarem. Em suma, de aproveitar o samba como se não houvesse amanhã, como se o samba constituísse um tempo diferente e que deve ser aproveitado até os últimos momentos. Dito de outra forma, é a valorização do momento presente.

Em *E o mundo não se acabou*, uma das principais preocupações do interlocutor da música é a continuidade ou não do samba. Na medida em que o fatídico dia do fim do mundo se aproxima,⁹⁹ a música começa com os seguintes versos: *anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar*, as pessoas preocupadas, logo ressaltam, *Por causa disso nessa noite lá no morro não se fez batucada*.

E o mundo não se acabou (1938 – samba-choro – Carmen Miranda)

Anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar
Por causa disso a minha gente lá de casa começou a rezar
E até disseram que o sol ia nascer antes da madrugada
Por causa disso nessa noite lá no morro não se fez batucada

É interessante notar, nesta canção, que a impossibilidade de se fazer o samba é ligada a um evento extremamente raro, embora, tanto a personagem do samba quanto a imprensa da época não estivessem tão inteirados dos detalhes do que eram o evento astronômico, a passagem do um cometa. Outro ponto em que este samba vai de encontro a *O delegado mandou* é a despreocupação total com as normas e modelos do dia-a-dia. A letra caminha no tom de preocupação por parte da personagem. Sabendo do fim iminente vai se despedindo de seus pares e fazendo tudo o que não faria em dias normais. Nesse caso, o comportamento é justificado pelo iminente fim, mas em vários outros, *perder a linha* é apenas mais uma característica do carnaval e do samba/batucada. Em outras palavras, não é apenas o fim do mundo ou algum outro evento excepcional que leva a tal atitude. Ela é, apenas, um aspecto importante e que constitui esse complexo cultural que envolve o samba e o carnaval. Em

⁹⁹ Segundo Gonçalo Júnior (2015) é uma referência a um eclipse ocorrido no mesmo ano de criação da canção, na qual os jornais deram bastante alarde para o acontecimento.

outras palavras, a ausência de *protocolo* é um aspecto essencial e formador, tanto do carnaval, quanto do samba/batucada.

Cansado de sambar, de 1936, que contém uma ironia no título, fica ao longo da música catando os versos que dão nome à canção, ao fundo e ao final da cada frase. O destaque fica para a presença da Praça Onze, e sua indissociável relação com o samba/carnaval, *eu nasci na Praça Onze/Dou a vida para sambar*. É interessante notar o que vem acompanhado de *eu nasci na Praça Onze é dou a vida para sambar*, o trecho não só afirma a ligação com o carnaval das camadas mais baixas da população, como reafirma a importância dele para a sua vida, chegando ao ápice de dar tudo o que puder para alcançar o samba.

Cansado de Sambar (1936 – Samba – Bando da Lua)

Cansado de sambar (estes versos ficam sendo cantos ao fundo)

Tenho o corpo

Noite e dia

Perguntei ao coração

Se queria descansar

Ela disse que não, que não, queria

Eu nasci na Praça Onze

Dou a vida pra sambar

Já sambei lá na Favela, Salgueiro e Portela, Estácio de Sá

Vou sambar lá no Catete pro seu presidente me condecorar

Já sambei no Amazonas

Pernambuco e Macaé

Vou sambar com a paulista

Morena faceira do Largo da Sé

A paulista bronzeada

Morena queimada

Cheirando a café

Presença curiosa aqui é o caráter nacional atribuído ao samba. Samba-se com várias mulheres de diferentes partes do Brasil, o que, na verdade, mostra o compositor abordando um tema corrente da época, o nacionalismo, ou, pelo menos, tentando dar ares nacionalistas a ele.¹⁰⁰

Alegria, como apresenta o próprio nome, é uma homenagem à alegria e ao prazer. O norte é sempre dado pelo samba/batucada, e nele tudo é possível.

¹⁰⁰ Não entrarei nesse debate. A bibliografia da música brasileira, já se encarregou de tratar do assunto diversas vezes. Alguns trabalhos, que já citei ao longo do texto, abordam essa relação: VIANNA, 2012; PARANHOS, 2005; TINHORÃO, 2010. Em boa medida, o que se encontra nesses textos é relação entre o samba e o Estado, que começa a ganhar força no final dos anos 1930. Mas, ao mesmo tempo, os debates públicos que cercam a nação, como “o que é o Brasil?”, “qual a identidade do brasileiro?” etc., passam, muitas vezes, a serem incorporados em sambas e marchas da época.

Alegria (1937 – Samba – Orlando Silva)

Alegria pra cantar a batucada
As morenas vão sambar
Quem samba tem alegria
Minha gente era triste, amargurada
Inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer, salve o prazer

Da tristeza não quero saber,
A tristeza me faz padecer
Vou deixar a cruel nostalgia
Vou fazer batucada
De noite e de dia, vou cantar

Esperando a felicidade
Para ver se eu vou melhorar
Vou cantando, fingindo alegria
Para a humanidade
Não me ver chorar

Alegria pra cantar a batucada,
As morenas vão sambar,
Quem samba tem alegria,
Minha gente era triste, amargurada,
Inventou a batucada,
Pra deixar de padecer,
Salve o prazer, salve o prazer

Alegria é a canção de Assis que melhor expressa o espírito do carnaval, nas perspectivas de Cunha e Soihet e de seu espírito presente no samba/batucada. Como já vimos em outras músicas, a alegria é um componente fundamental para a folia. Essa música não só confirma isso, como uma faz uma verdadeira homenagem a ela. Reaparece outro elemento, a oposição tristeza/alegria, essa é uma das bases da canção, sua parte mais simples e básica é construída pela alegria. É ela quem gera um ciclo, onde a alegria está no começo e no fim, *pra cantar a batucada e quem samba tem alegria*, ou seja, em todos os momentos em que há batucada temos a alegria, no começo como motivador e no final, no ato de fazer a batucada em si. É gerada uma expectativa de que a batucada vai proporcionar a alegria. Quando ela ocorre, não só é confirmada essa expectativa, quanto ela vem indissociavelmente ligada ao prazer. Como já disse, *Alegria* é uma homenagem à alegria e ao prazer, e o carnaval permite “mostrar as possibilidades integradoras da alegria, da folia, do prazer e do riso.” (PERLATTO, 2016), o que se vê nessa música são exatamente essas características que envolvem o carnaval.

Tal perspectiva que acabei de apresentar, sobre o carnaval, também é notada por Scott (2013) em conformidade com o pensamento de Bakhtin (1987):

Enquanto ocasião para rituais de inversão, de sátira, de paródia e para uma suspensão geral dos constrangimentos sociais, o carnaval oferece um ponto de vista analítico privilegiado e único para dissecar a ordem social (SCOTT, 2013, p. 240/241).

Porém, essas possibilidades aparecem no samba/batucada, reforçando a mesma capacidade que tem o carnaval de proporcionar uma experiência única aos seus participantes. Por todas as possibilidades oferecidas pelo carnaval, apontadas por Scott, o samba/batucada se torna tão rico, em relação à experiência, quanto à folia em si. No caso de *Alegria*, com um forte sentimento de bem estar, associado ao prazer. Como se vê nos versos *Minha gente, era triste, amargurada/Inventou a batucada/Para deixar de padecer/Salve o prazer, Salve o prazer*.

É bom notar, que a obra do compositor dialoga com ela mesma.¹⁰¹ Ao, novamente, se referir a *Minha gente, Alegria* ajuda a completar o quadro, musical/social, que Assis faz em sua obra. Em determinado sentido, a música aglutina aspectos vistos em outros momentos dessa pesquisa. A "batucada", as "morenas", o "prazer" – embora, em outros momentos ela se faz presente mais como a falta de "protocolo" que o prazer em si – aqui ele aparece compondo e, acima de tudo, norteando todos esses outros elementos.

É importante, visto o que apresentei até aqui neste capítulo, sublinhar que, em *Alegria*, Assis considera *batucada* e samba sinônimos. Se, anteriormente, mostrei que *batucada* pode designar uma prática afro-brasileira. Nessa composição, fica claro que as referências ao termo feitas pelo compositor são, fundamentalmente, o samba. Ou, em melhor definição, ao ato em si de batucar, comum ao samba após a nova roupagem adquirida pelos músicos e compositores do Estácio.

Para além da alegria, a batucada ainda traz um traço renovador, na medida em que o povo inventa a batucada *para deixar de padecer* ela aglomera em torno de si elementos vistos com bons olhos, seu ápice é o prazer, constantemente repetido na canção com a expressão *salve o prazer, salve o prazer*. A batucada, além de tudo, ainda renova e liberta dos problemas. Acentuando a vivência do presente, de aproveitar o momento sem medir as consequências *vou deixar a cruel nostalgia/ vou fazer batucada/ de noite e de dia, vou cantar*.

Mais uma música que aborda a alegria *A folia já chegou*, 1937, é outra que traz letra curta e satírica.

¹⁰¹ Todas as afirmações que fiz até aqui, acerca da obra do compositor, são, diretamente, abordadas a partir de suas músicas. Em outros termos, em nenhum momento falei o que não estava represente no texto de Assis. Logo, ao afirmar que ele dialoga com a própria obra, quero dizer que ele não deixa solto determinadas posições ou faz referência à determinada questão apenas uma vez.

A folia já chegou (1937 – Marcha – Aracy de Almeida)

A folia já chegou e eu não quero ver você na confusão (2x)
A gente embreada de alegria e perde a linha só por causa do cordão (2x)
Tem muita gente que brincando com outra mão
Perdeu a linha farrear
Quem já perdeu a sua linha no cordão
Não adianta procurar

A nossa vida também tem o seu cordão
E também tem seu carnaval
Zé-pereira é o nosso coração
O folião sentimental

O título já deixa claro o tema da canção. Com a chegada do carnaval vem a reboque a alegria e a inexistência de um padrão comportamental. A primeira parte faz uma descrição da chegada dessa folia, a segunda faz uma associação do carnaval com a vida. Procurando relacionar a festa e elementos dela e dos aspectos da vida. Uma associação, inclusive, interessante. O Zé-pereira que é um grupo percussivo é ligado ao sentimento e o bater do coração. O coração/zé-pereira não só é centro vital da folia, mas ele pode, por sua percussão, ser associado ao bater do coração.

Voltando à primeira parte, o cordão tem um aspecto muito sedutor. Em suas duas citações ele é relacionado ao descontrole, *perder a linha*. Vivendo o êxtase da folia ao se deparar com o extremamente tentador, no caso, o cordão e a infidelidade. Tornando-se vítima dele, não há o que se fazer, *quem já perdeu a linha no cordão/Não adianta procurar*. A última frase carrega um tom de conformismo, corroborando com o primeiro momento em que o cordão se associa ao descontrole folião. Em outras palavras, perder a linha no cordão é inevitável, é mesmo visto com bons olhos, já que quando chega à folia e o brincar no cordão, é impossível escapar. Isso pode ser observado no início da música *A folia já chegou e eu não quero ver você na confusão*, o aviso não é para evitar a folia ou o que mais a frente, se mostra intrínseco a ela. O problema maior é evitar a confusão, não o que a festa pode causar ao folião.

Vamos agora observar uma música do compositor que, comparada com a maioria das que analisamos até aqui, é partidária de maiores possibilidades. Composição de 1937, *Camisa Listada* foi gravada por Carmen Miranda. É a partir de 1937 que os clássicos consagrados de Assis Valente aparecem. Ao lado da composição mencionada, vem *Brasil Pandeiro*, *Fez Bobagem* e *Boneca de Pano*. Todas são músicas mais conhecidas. Porém, o destaque fica para *Camisa Listada* que ficou lembrada, para o grande público, na voz de Maria Bethânia.

Camisa Listada forma um quadro do carnaval na figura de um individuo específico, e os efeitos que ele causa em sua família e no próprio indivíduo ao incorporar os elementos da

folia. Como chama atenção Bakhtin:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles vivem uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial (BAKHTIN, 1987, p. 6).

O que, em grande parte, se vê em *Camisa Listada*, é essa abordagem muito mais de viver e sentir o carnaval, que simplesmente observar e ser uma unidade que compõe uma grande festa.

Camisa Listada (1937 – Samba-choro – Carmen Miranda)

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar
E saiu dizendo eu quero mamar
Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar

Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão
Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte
Para seu cordão

Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto
O meu querido debochar de mim
Porque se ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta
Até o sol raiar

Podemos observar, mais distintamente, três pontos importantes nessa composição: 1) o vestuário; 2) a posição social; 3) e a liberdade/subversão de expressão. Tal quadro nos possibilita enxergar um folião com feições malandras.

No primeiro ponto, constrói-se o estereótipo clássico do malandro, *camisa listada*, *canivete*, *pandeiro* e o comportamento ameaçador. Existem, basicamente, dois tipos mais claros de malandros: “o simpático e alegre malandro-sambista, quase sempre usando chapéu de palha, camisa listrada e sapato branco” e “o malandro-valente, normalmente boêmio e violento, comumente vestido de terno branco, sapato de duas cores, chapéu de panamá, guarda certa familiaridade com o antigo capoeira de paletó, chapéu panamá e lenço no pescoço.” (ROCHA, 2005, p. 154). O autor aponta ainda que os dois tipos de malandro podem se confundir, “não é difícil encontrarmos os que incorporam duplamente as

representações do malandro esperto, simpático e cheio de gingas, e do malandro valente, boêmio, elegante e explorador de mulheres”. Outras músicas de Assis apresentam a mesma representação (já apresentei um exemplo algumas páginas acima).

O que é o carnaval para o personagem do samba? Um momento de liberdade, de libertação dos padrões vigentes, mas não se um contraponto. Ao retirar o anel de doutor, que o caracteriza como bacharel, na época, tem um forte significado simbólico. A posição de doutor que o é característica, é incompatível com o seu momento folião no espaço público, ou seja, uma pessoa de tal posição não é bem vista caindo na folia, caso isso ocorra *vai dar o que falar*. Tanto é que, ao se livrar do ar de seriedade imposto pela posição de doutor o homem sai cantarolando os versos da marchinha, do compositor Vicente Paiva, *Mamãe eu quero*. Podemos ver, também, um aspecto de subversão em seu comportamento. A começar pelo café da manhã alcoólico, *em vez de tomar chá com torrada, ele bebeu parati*. Mostrou um comportamento violento a sair com seu canivete, tendo que ser acalmado. E o vestuário aparece novamente, agora não com o estereótipo do malandro, mas se apropriando dos objetos da casa e de sua mulher, para construir uma fantasia para sair no cordão ao qual pertence. Ou seja, no aspecto comportamental o carnaval propicia até uma inversão de valores. Ao arrancar a *combinação* da mulher no armário e usá-las para fazer sua fantasia.

Por fim, a música nos permite observar uma visão bakhtiniana do personagem. Bakhtin mostra que as festas, festejos e comemorações populares “Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior a Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 1987, p. 4). O que quero dizer com a citação de Bakhtin é aonde esse quadro, de comportamento “fora do padrão”, seria permitido fora de um contexto que não o carnaval. Se para o autor o carnaval se caracterizava pelo *não-oficial*, o doutor do samba de Assis só pode cair e viver a folia em um quadro oposto ao que ele realmente é.

As músicas apresentadas acima ilustram bem a presença e o significado do *protocolo* nas composições de Assis. É interessante, em um primeiro momento, abordá-lo comparativamente em relação ao carnaval. Isso, porque, o carnaval guarda semelhanças com o sentido da ausência de protocolo na batucada. Ou seria o contrário? A batucada guarda semelhança com o carnaval? Tentar dissociar carnaval e música é algo praticamente impossível. Desde os primórdios da festa, havia algum tipo de música ou canto. Seja o carnaval oficial, dos três dias, seja a festa da Penha, sempre o elemento musical está presente e, claro, o carnaval “moderno”, que é exclusivamente baseado na música e na coreografia das

escolas de samba.

Para além da música, o elemento central do carnaval é a diversidade e, principalmente, a liberdade. Isso é percebido na pluralidade de manifestações presentes na folia, como os mascarados, as fantasias, o molha-molha do entrudo, os carros de desfile das grandes sociedades na avenida e o batuque dos zé-pereiras. A folia comportou diversas formas de distração e brincadeiras entre os foliões, porém, elas se limitavam, quase em sua totalidade, aos dias do carnaval. Longe do período carnavalesco, tínhamos apenas a preparação musical para o concurso de sambas e marchas para a folia do ano. E em alguns momentos, também, para o Natal e a Festa Junina. Ou seja, fora de um contexto mais específico, a liberdade e a subversão não tinham espaço. É exatamente nesse ponto que entra a ausência de *protocolo* presente nas músicas de Assis Valente.

A não existência de traços comportamentais mais distintos faz do samba/batuque, o representante do carnaval ao longo do ano. Se por um lado, a festa possibilita a multiplicidade de manifestações, o samba/batuque permite a um determinado grupo de pessoas, que o cultuam, as mesmas possibilidades que ele. Talvez, com a vantagem de não ficar restrito apenas as ruas da cidade, mas, também, acontecer em espaços onde o samba é originalmente tocado e vivenciado.

Mesmo que os sambas, em determinado momento, voltassem sua produção para o carnaval, ele existia sem a folia. Ao salientar a existência de características que normalmente vemos associadas ao carnaval no samba/batucada, nas músicas de Assis, não aparecem lá aleatoriamente. Elas compõem um quadro mais amplo que, reafirma a importância do samba para as pessoas que o cultuam, assim como a maior ligação do compositor com um tipo de samba mais relacionado às camadas populares, da Praça Onze, do cordão, do samba, chamado de samba de morro, etc. O carnaval como um todo, referido de forma mais genérica e a palavra em si, só aparece nas músicas, que observamos até aqui, em três ocasiões, *Té Já, A folia já chegou e É ordem do rei*. Mesmo aparecendo a palavra “carnaval”, o sentido que ela carrega vai de encontro a todas as outras músicas que se referenciam a Praça Onze, aos cordões etc.

Ao não se referenciar diretamente ao carnaval, na maioria das músicas, não significa que o samba/batucada esteja totalmente desvinculado disso. A efervescência dos anos 1920/30/40 impede, de certo modo, falar de forma muito distinta entre samba e carnaval. Agora, o ponto principal é a existência de muitos dos traços, normalmente associados unicamente ao carnaval, nas músicas de Assis ao samba/batucada. Em outras palavras, o

samba/batucada, em sua obra, adquire uma importância maior que o carnaval. Uma vez que, além de guardar possibilidades semelhantes, ele ocorre ao longo de todo o ano, não se limitando a um curto período de tempo no início de cada ano.¹⁰²

¹⁰² Um estudo de um espaço fundamental de ocorrência do samba é feito por Roberto Moura (2004). Em sua obra *No princípio, era a roda*, o pesquisador sublinha a importância, fundamental, da roda para o samba. Segundo ele, foi à roda que originou o samba, não o contrário. *Grosso modo*, o desenvolvimento do samba de daria assim: roda-samba-escola. A roda foi o espaço de nascimento, o começo, a raiz física. O samba como o gênero musical em si, a base estética e, por fim, a escola como sua institucionalização (MOURA, 2004).

Conclusão

Chegado o fim dessa pesquisa, vou, rapidamente, repassar o que trabalhei nos capítulos que a compõe. Na apresentação, mostrei a importância de se conhecer o objeto de estudo, mesmo não sendo sob uma análise técnica dos componentes do discurso musical. Dito de outra forma, a música é uma linguagem e ao usá-la como fonte estou falando de uma linguagem com outra linguagem, o texto escrito. Logo, é importante compreender sua especificidade antes de analisá-la. Posteriormente, apresentei uma breve biografia do compositor que ilustra essas páginas. E o completei com alguns fatos importantes ao longo dos capítulos. Não deixei de mencionar, claro, a importância de se estudar pessoas como Assis Valente, que contribuíram de forma bastante positiva para a música e tiveram, poucas vezes, seus nomes lembrados, principalmente, quando se fala em pesquisas acadêmicas.

No Capítulo 1, fiz uma retomada do desenvolvimento da música popular brasileira e, inseri Assis Valente, em momentos que foram necessários ou que foram importantes para a sua vida e produção musical. Porém, só o introduzi quando a relação entre a vida e a música pudesse ser observada com mais clareza, com destaque para os casos de músicas como *Elogio da Raça, Para onde irá o Brasil?* etc.. Além disso, discuti o Estado Novo, o cinema e a compra e venda de sambas como alguns momentos importantes. Tentei mostrar, então, o quadro musical no qual Assis estava inserido e que ele, também, realizava práticas comuns à época, como a venda de sambas.

Nos dois capítulos seguintes, me debrucei mais detidamente sobre a obra musical de Assis. No Capítulo 2 trabalhei duas temáticas, a questão racial, através da mestiçagem, e a interpretação do povo feita pelo compositor. Com a constante repetição, como mostrei, de termos que se referem ao tipo ideal de representação do Brasil para ele, a *morena/moreninha*. Ao tratar do tema, central por várias décadas no debate público do país, não se mostrou alinhado com os discursos que travavam o tema negativamente, mas ao contrário, em todas as músicas que trabalhei, elas parecem trazer algum ponto positivo.

No terceiro e último capítulo, abordei : o carnaval e o samba, buscando compreender a relação fundamental existente entre ambos. A obra do compositor foi capaz de aprofundar a relação entre o samba e o carnaval enormemente. Não relegando um como mero apoio do outro, ou seja, o samba não é apenas o fundo musical do carnaval, ele não é só música.

A noção de samba em todo o caso é polissêmica e pode ser associada não só a um gênero musical, com inúmeras facetas, mas também a um momento de encontro para tocar e cantar, um lugar para estar junto, uma festa ou baile popular, pagode, folia, bate-coxa, fuzuê, mafuá, forró, forrobodó ou arrasta-pé. (AZEVEDO, 2013, p. 117).

O argumento de Azevedo vai de encontro ao que propus aqui, a noção de não apenas poder cantar o samba, de ele não ser apenas um suporte, como diz o autor: “é possível tanto cantar samba como também ir até ele” (AZEVEDO, 2013, p. 117). Para explicar seu argumento ele se utiliza da música *Eu canto samba*, de Paulinho da Viola: Eu canto samba/ Porque só assim eu me sinto contente/ Eu vou ao samba/ Porque longe dele eu não posso viver.¹⁰³ O que muito se assemelha as conclusões que cheguei a partir das músicas do baiano.

Ele, o samba, é também um complemento à folia. Para determinada camada social ele é fundamental, no sentido de possibilitar um evento sem *protocolo*. Em outros termos, de constituir um espaço plenamente acessível a essas pessoas. Se tal camada da população pode se expressar, com a ausência de *protocolo*, o samba e o carnaval são essenciais para sua inserção no espaço público. Minha proposta não altera profundamente nosso conhecimento sobre o samba e nem sobre o carnaval. Mas, através de Assis, pude mostrar que em vários momentos essa relação é vista em uma forma muito mais complexa.

Esse ponto, o samba e o carnaval, observado dentro da obra de Assis Valente, e que chamei bastante atenção no Capítulo 3, apresenta um problema bastante comum. Muitas das vezes, ao se observar os dois separadamente, se esquece da relação intrínseca que ambos mantêm. Nesse sentido, ao guardar características semelhantes, o carnaval e o samba/batucada, me permite concluir que o carnaval não é apenas uma festa para romper com o comportamento padrão, ou, nas palavras de DaMatta “a separação nítida entre o domínio do mundo cotidiano e o outro: o universo dos acontecimentos *extra-ordinários*.” (DaMATTA, 1997, p. 49). Ou seja, ele, o carnaval, não abre uma porta para a realização de coisas impossíveis ao longo do ano, ao contrário, ao que tudo indica a obra de Assis Valente, mostra que, muito do que se vê no carnaval, está associado, também ao samba. É verdade que, através da dimensão adquirida pela folia, uma determinada atitude pode ganhar ares muito maiores e de maior destaque, uma vez que as dimensões do carnaval são outras em relação aos espaços em que o samba ocorria na época.

É claro que tais afirmações podem assim ser feitas, através da obra do compositor, até contém um sentido mais geral, porém não posso generalizar, como se a perspectiva dada por

¹⁰³ Primeira faixa do disco de mesmo nome, lançado no ano de 1989 pela BMG.

Assis fosse a perspectiva do carnaval para todo mundo. Posso, porém, afirmar que ao se pautar mais no carnaval “popular”, ou melhor, de uma determinada camada social, da Praça Onze, dos Cordões etc., Assis está, ao seu modo, representando uma parcela da população que via o carnaval como um momento muito importante do ano, de libertação dos costumes padrões, de elevação da *morena* a símbolo nacional, da alegria, do prazer, da inexistência do *protocolo* etc. Em outras palavras, o carnaval e o samba/batucada são capazes de nos mostrar alguns valores culturais de determinada parcela da população, ao mesmo tempo em que se vê esses momentos além da simples interpretação do carnaval como instrumento de regulação da sociedade. Eles são, para citar novamente a frase de Scott, “um ponto de vista analítico privilegiado e único para dissecar a ordem social.” (SCOTT, 2013, p. 240-241).

Em algumas músicas mostrei que o samba é fundamental para a vida dessas pessoas. *Cansado de sambar* é um desses exemplos. Mas, ao ver um maior número delas, concluo que não só o samba é fundamental para suas vidas, como é uma parte dessas pessoas. O samba é, como aponta Roberto M. Moura, na roda de samba “moderna”, não só um divertimento, mas uma prática de vida, um momento de encontro e troca. Efeito, muito semelhante, é causado pelo samba e pela folia na obra de Assis Valente. Em última instância é o que diz *Swinge de Campo Bom*, 4 faixa do disco dos Novos Baianos citado na introdução da pesquisa, *minha carne é de carnaval, meu coração é igual*.

No início desse estudo, afirmei, a partir de Carvalho (2006), que a música brasileira é capaz de ampliar o conhecimento de nós mesmos, nas palavras da autora, de “aumentar o círculo de *intérpretes do Brasil*”. Chegando ao fim destas páginas, posso afirmar que Assis Valente contribui, ao seu modo, para um maior entendimento da música brasileira e do Brasil de sua época. Ao trazer para dentro de suas composições temas centrais do período em que viveu, como a mestiçagem, o carnaval e uma perspectiva, embora ela apareça de forma rápida em sua obra, bastante interessante do povo brasileiro.

Uma abordagem que se mostrou muito importante ao longo da pesquisa foi, justamente, o estudo isolado de uma obra. Somente observando o conjunto, a unidade, da obra musical de Assis Valente, fui capaz de perceber os três aspectos que priorizei na pesquisa. Foi escutando uma música após a outra que, o entrelaçamento dos temas, e, sua constante repetição, foi possível de ser apreendida. O que corrobora com a minha posição no início do texto, de que o estudo de obras individuais pode enriquecer muito nosso conhecimento da música brasileira. Pode não ter alterado nossa visão sobre ela ou mesmo sobre o carnaval. Por outro lado, aprofundou essa relação entre o samba e a folia. Assis foi capaz de nos apresentar

um rico quadro social onde o samba se encaixa como ponto central para a possibilidade de inserção e representação. O samba tem um papel fundamental, ele é uma extensão, um complemento, do carnaval.

Não menos importante, tenho que sublinhar que todos esses temas estão integrados entre si. A *morena* do samba também vai para a folia e faz parte da *comissão de frente*. O que confere à obra de Assis Valente um teor social. Seja como cronista, *Jarro d'água*, *Uva de caminhão*, *Recenseamento* etc., seja na interpretação que faz de outros temas de sua realidade, *Comissão de frente*, *Minha embaixada chegou*, *Boas festas*, *Alegria* etc. Ao analisar as músicas, não apanhei elementos que apareceram nas letras e os juntei no texto para dar a impressão de unidade. Ao contrário, os elementos aparecem conjuntamente, e eu realizei uma rápida separação, em três temas principais, no intuito de facilitar a observação de cada um deles. Por isso, afirmo conter, a obra de Assis, uma questão social. Ele construiu um quadro da realidade que envolvia o samba e o carnaval nos anos em que escreveu suas músicas.

Para concluir, pretendi, com este trabalho, ajudar a superar uma lacuna no estudo da história da música brasileira. A ausência, com destaque para os músicos e compositores de samba, de estudos específicos sobre suas obras. Como chamei atenção na *Apresentação*, nossas pesquisas se restringem, em grande maioria, a alguns grandes temas e grandes personagens, deixando de lado aspectos que podem nos ajudar a compreender mais claramente esse complexo e, fundamental, gênero musical brasileiro.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, G. (org). **Coleção Grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1986.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ANDRADE, Mário. **Modinhas Imperiais**. Itatiaia, 1980. Coleção Obras Completas de Mário de Andrade.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAIA, Silvano Fernando. **Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Editora Escala, s/d. Coleção Grandes Mestres da Literatura Brasileira, vol. 6.

BARTOLONI, Giacomo. **Violão: a imagem que fez escola**. São Paulo 1900-1960. UNESP, 2000. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/106683>

BORGES, Sueli. **Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar o seu valor**: samba e

brasilidade em Assis Valente. Salvador: Pinaúna, 2012.

BRAGA, Luiz Otávio R. C. **A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo.** Rio de Janeiro. UFRJ, 2002. Tese de Doutorado. Disponível em: http://www.meloteca.com/teses/luiz-braga_a-invencao-da-musica-popular-brasileira.pdf (acessado em: 03/10/2015).

BROTZ, Howard. **Negro Social and political thought.** Nova York: Basic Books, 1966.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba.** Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.

_____. **MPB na era do rádio.** São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena: Propaganda política no Vargasismo e no Peronismo.** Campinas: Editora Papirus, 1998.

CARVALHO, M. A. R. de. **O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil.** In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Canto orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-1945).** ANPUH, 2007.

COSTA E SILVA, Alberto da. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil In: MOTA, Carlos Guilherme (org) **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000).**

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DANTAS, Carolina Vianna. **O Brasil café com leite.** Debates intelectuais sobre a mestiçagem e preconceito de cor na primeira república.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: www.dicionariompb.com.br acessado em: 20/12/2015.

DUDEQUE, Norton E. **História do violão**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1994.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume I. São Paulo: Editora Ática, 1978.

GARDEL, André. **O poeta e o sambista**. Revista de História. Disponível em: www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/o-poeta-e-o-sambista (acessado em: 07/12/2016).

GONÇALVES, Renata de Sá. **Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 32, 2003, p. 89-105.

JUNIOR, Gonçalo. **Quem samba tem alegria: a vida e o tempo do compositor Assis Valente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LOPES, N. e SIMAS L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República**. Vol. 1 – de 1902 a 1964. Nova Fronteira, 2015.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Paz e Terra, 1982.

MÀXIMO, J. e DIDIER, C. **Noel Rosa – uma biografia**. Brasília, UnB, 1990.

MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)**. São Paulo, Editora 34, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música – Canção popular e conhecimento**

histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n° 39, p. 203-221. 2000.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, M. E WASSERMAN, M. C. **Desde que o samba é samba**: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História, vol. 20, n° 39, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultura da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARANHOS, Adalberto. **Além das amélias**: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. Revista Eletrônica Espaço Acadêmico, v. 77, p. 1-16, 2007.

_____. **Nacionalismo musical**: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. ArtCultura, Uberlândia, v.14, n° 24, p. 19-32, jan-jun, 2012.

_____. **Os desafinados** – sambas e bambas no Estado Novo. PUC/RJ, 2005.

PEREIRA, Marco. Ritmos brasileiros. Rio de Janeiro, Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PERLATTO, Fernando. **Uma ofegante epidemia, que se chama carnaval**. Escuta revista de política e cultura. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2016/02/11/uma-ofegante-epidemia-que-se-chamava-carnaval/> acessado em: 01/09/2016.

SANDRONI, Carlos. **Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940**. Revista USP, São Paulo, n° 87, p. 134-143, setembro/novembro de 2010.

_____. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVERIANO, J. e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957).** 6ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SILVA, Francisco D; GOMES, Dulcinéa N. **A jovialidade trágica de José Assis Valente.** Martins Fontes/Funarte, 1988.

SILVA, Marcus V. A. **Brasil novo composto por Villa-Lobos nos anos de 1937-1945.** Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000280.pdf>

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur I. **Cartola – os tempos idos.** Rio de Janeiro, Funarte, 1989.

SILVA, Marília T. Barboza da. **Coisa de preto: o som e a cor do samba e do choro.** São Paulo: B4 Ed, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas.** 2ª edição. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SUZUKI, M; VASCONCELOS, G. **A malandragem e a formação da música popular brasileira.** In: História Geral da Civilização Brasileira, 1984.

TABORDA, Marcia. **Violão e Identidade Nacional.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular.** Cadernos da Semiótica Aplicada. Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** 2ª edição. São

Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 2014 (4ª reimpressão).

_____. **Pequena história da música popular brasileira**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. Editora Martins, s/d.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme (org) **Viagem incompleta**: a experiência brasileira (1500-2000).

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1.

Viola de Lerenó: Colleção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Vol. II, Lisboa: Typografia Lacerdina, 1826. Versão Digitalizada disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/viola_lerenó_vol_02.pdf acessado em: 23/09/2015.