

Três movimentos (musicais) em torno de 1930

Decio de Almeida Prado

1

(commosso assai)

No princípio o carnaval eram aqueles dias gloriosos em que surgíamos aos nossos próprios olhos transfigurados em ciganos, piratas, Pierrôs e Colombinas. Uma fotografia, aumentada e colorida à mão, immortalizou-nos no ano de 1922: uma menina e dois meninos, com os lábios e as faces tingidos de carmim, vestidos de holandeses da cabeça aos pés, da touca e do boné refofado e nórdico aos tamancos de madeira que ressoavam no soalho de maneira estranha. Não sei se nos divertíamos mas divertíamos certamente os grandes que, finda a tarefa, contemplavam com orgulho as pequenas obras de arte vivas que haviam saído de sua imaginação, com a ajuda generosa de figurinos recortados da *Revista da Semana* e do *Fon-Fon*.

Mais tarde, para nós, veio o corso (palavra italiana naturalizada brasileira) na avenida Paulista. Os automóveis arriavam para trás a capota de lona, formando uma espécie de banco alto, superior aos demais. Ali sentavam-se as crianças pequenas, sem outra diversão a não ser a de olhar os outros se divertirem e a de jogar de vez em quando uma serpentina, com a esperança de que ela descrevesse no ar uma curva longa e perfeita. Quando os carros paravam, e isso acontecia de minuto a minuto, os maiorzinhos, de pé no estribo ou instalados audaciosamente sobre os pára-lamas dianteiros, desciam e estabeleciam doces coloquios com as meninas dos outros automóveis, entremeando as palavras – sobre o que falaria? – com punhados de confetes e jatos de lança-perfume, esguichados nos braços, no pescoço, junto às orelhas, provocando nelas reações sensuais e gritinhos histéricos. Às vezes o ritual tomava ares de amor para toda a vida, com os dois em silêncio, olhos presos nos olhos, enlaçando-se com voltas e mais voltas de serpentinas trançadas ao pescoço em forma de oito. O corso tomava a andar e do namoro intenso e instantâneo só restava um último olhar, que se procurava carregar de ternura e de promessas indefinidas para o futuro, próximo ou remoto. Quando emparelhavam dois carros festivos, de moças e rapazes na flor dos vinte anos, havia uma ruidosa confraternização de grupo para grupo, sem preferências individuais, que se repetia todas as vezes que o percurso fechado ensejava novos encontros. Eram amigos íntimos pelo espaço das três ou quatro horas que durava o corso. O sabor do desfile automobilístico estava em parte nesse jogo do acaso, nessa sujeição aos azares do trânsito, que promovia e desfazia aproximações conforme a velocidade do momento. Tudo se improvisava, amores, amizades, brincadeiras, exceto o espírito carnavalesco, que dispensava formalidades e encurtava as distâncias sociais.

À noite, na cama insone, com a cabeça ainda cheia de imagens desconexas, o carnaval ainda passava às vezes pela nossa rua, através de algum automóvel retardatário, de foliões obstinados e barulhentos. Ouvia-se um som longínquo, inidentificável. Daí a instantes, ele já cruzava o nosso portão e podia-se distinguir cada palavra da marchinha berrada a plenos pulmões. Mas os carros, a essa hora da noite, disparavam feito doidos, à procura de um resto de alegria, com algo de frenético e angustiado. A música, numa fração mínima de tempo, transformava-se num silvo

DECIO DE ALMEIDA PRADO é professor aposentado da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *Exercício findo* (Editora Perspectiva)

Nota – Este artigo nasceu da memória e foi por ela alimentado. Com poucas exceções, as músicas citadas são as que eu ouvi, desde a mais remota infância. Mas, para que ele não contivesse graves erros de fato, quanto a datas e letras, por exemplo, recorri, além dos referidos no texto, aos seguintes livros, colocados em ordem de utilidade imediata que tiveram: *O carnaval carioca através da música*, Edigar de Alencar, Rio de Janeiro, Ed. Freitas Bastos, 1965, 2ª ed.; *Enciclopédia da música brasileira*, Marcos Antônio Marcondes (editor), São Paulo, Art Editora, 1977; *No tempo de Noel Rosa*, Almirante, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1977, 2ª ed.; *Nosso Sinhô do samba*, Edigar de Alencar, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.

agudo que desaparecia no silêncio da noite. Se já começava a madrugada da quarta-feira de cinzas, a melancolia, a sensação de festa acabada, recrudesciam. Só daí a trezentos e sessenta dias reingressaríamos no reino encantado das fantasias e das serpentinas coloridas.

Mais tarde, já na adolescência, após a virada de 1930, o curso se estendera, invadira as avenidas Angélica e Brigadeiro Luis Antonio. Íamos dependurados nos derradeiros carros abertos, vistosamente vestidos com pijamas russos – não tão russos, é verdade, já que confeccionados em casa com algodãozinho da Fábrica Santa Maria, de Sorocaba. Éramos todos amigos, unidos por centenas de horas de *poker* diurno e noturno, com um considerável acervo comum, constituído por reminiscências grupais, prosas interrompidas e retomadas, frases de uso coletivo, algumas, estas últimas, de sabor propositadamente literário e queiroziano ("Esta vida é uma choldral!"). Mas, na última hora, por motivos nunca esclarecidos, juntaram-se ao nosso grupo dois médicos, alguns anos mais velhos, recém-formados no Rio de Janeiro. Apareceram, para nossa surpresa, com o corpete, o saiotinho e a sapatilha das bailarinas clássicas e faziam enorme sucesso de comicidade quando os automóveis paravam e eles podiam descer e se exhibir. Ríamos também. Em nossa inocência, inimaginável hoje, jamais suspeitamos, a não ser bem depois, que por trás daqueles ademanes femininos, imitados à perfeição, daqueles sábios meneios de braços e de quadris, se escondesse outra coisa que não o desejo, tipicamente carnavalesco, de parodiar o eterno feminino. Naturalmente, entre a meninice e a adolescência, havíamos escutado muitas insinuações sobre esta ou aquela pessoa. Mas quando seríamos capazes de supor desvios tais em homens feitos, de barba cerrada e, além do mais, médicos?

Nos bailes, a jovem sexualidade masculina se bipartia, revelando claramente a sua habitual dupla personalidade. Os mais velhos, ou mais afoitos, enfrentavam a Sala Azul do Cine Odeon, de duvidosa reputação, onde se cheirava lança-perfume à vontade e o mulhério abrigava numerosas representantes daquela vida que se declarava alegre o ano inteiro.

Os mais bem-comportados, entre os quais eu me encartava timidamente, freqüentavam os clubes elegantes do centro da cidade, nos quais a última novidade eram os cordões. Rapazes e moças davam-se as mãos e traçavam pelos salões caprichosas figuras coreográficas, sempre em alta velocidade e cantando sem parar:

Segura meu bem, segura na mão,
Não deixes partir o cordão.

Mas já repontava uma nota menos casta, de aproximação de corpos e não apenas de espíritos. Obedecíamos então às sugestões da letra:

Vá sempre por mim criatura
E veja que eu tenha razão
Eu pego na tua cint-u-u-ra
Os trouxas que peguem na mão.

Letra e música, caso raríssimo, provinham de São Paulo. As marchinhas cariocas propunham: geralmente uma moral menos sisuda, mais aberta e compreensiva:

Teu coração
É uma espécie de pensão
De pensão familiar
À beira-mar.
Ó moreninha
Não alugues tudo não
Deixe ao menos o porão
Para eu morar.

Às vezes a malícia explodia com certa liberdade:

A lua malcriada quando passa
Espia na vidraça
Dos quartos de dormir
Zombando dos casais enamorados
Quase sempre descuidados
Ela fica sempre a rir.

Mas sucedia também que se expusesse à execração pública, numa meia-censura, metade falsa moralidade, metade erotismo disfarçado, a mais recente mania feminina. As mulheres já tinham encurtado o cabelo e a saia, já pintavam os lábios e as unhas, já usavam no carnaval calças compridas iguais às dos homens, revelando contornos até então apenas suspeitados. Ainda não satisfeitas, inventavam a moda das pernas nuas, numa clara provocação aos piores instintos masculinos:

Pois ela gora deu para andar sem meia
Que garota errada, que pequena feia.

E não se pense que o escândalo só se produzisse à beira-mar, onde, sabidamente, a moral afrouxa:

Moreninha querida
Da beira da praia
Que mora na areia
Todo o verão
Que anda sem meia
Em plena Avenida...

E outra estrofe não deixava dúvida quanto ao sentido desse irresistível calor:

A tua ardência é que me assombra
Tu tens 40 graus à sombra
Desta maneira
Só mesmo te botando
Numa geladeira.

Crianças fantasiadas no carnaval
carioca de 1927



Caminhávamos já, provavelmente, para o atual exibicionismo em tudo que se refere a sexo e para a nudez completa, ou quase, aquela que se salva por um fio (intitulado dental). Mas o carnaval, logo após 1930, como eu o via, conservava ainda dois elementos primaciais, que o configuravam como fenômeno social único.

Primeiro, um resquício de brincadeira infantil, de alegria lúdica, de jogo, de expansão física, sem necessariamente conotações eróticas, a não ser as que se intrometem subterraneamente em todas as relações entre os dois sexos. Ninguém mais se disfarçava para indagar em voz de falsete "você me conhece?", como ninguém se fantasiava de Pierrô, principalmente depois que, na versão de Noel Rosa, Colombina, saindo de um botequim, o mandava tomar sorvete com o Arlequim. Mas, apesar dos pesares, alguma coisa subsistia, não direi da velha *commedia dell'arte*, mas das antigas mascaradas, talvez o prazer de ser outro durante algumas horas, certamente a liberdade de poder voltar imaginariamente à infância – e muitas músicas ressaltavam este lado infantil do chamado tríduo carnavalesco.

Em segundo lugar, o caráter de quebra autorizada, válida somente de um determinado domingo a uma determinada terça-feira, da compostura moral e física exigida pela sociedade nos outros dias. O carnaval representava claramente um hiato, não, como hoje, a continuação em dose maior de tudo que se faz ou se deseja fazer, a título de divertimento, nos doze meses do ano. A melhor maneira de caracterizar essa sua natureza de exceção consentida é pelo contraste, lembrando, por exemplo, que o corpo humano mantinha-se tanto quanto possível em discreto segundo plano – brincadeira de mão, brincadeira de vilão, repetiam as moças de boa família – e que a trajetória descrita pelos casais, do primeiro encontro ao casamento, obedecia, nas conversas de família, a designações mais ou menos precisas: namorados, namorados firmes, noivos entre si, noivos oficiais, e, por fim, prêmio a tanta persistência, marido e mulher, de direito inicialmente, de fato a seguir. Não quero dizer com isso que todos fossem santos e não se pulasse eventualmente a cerca dos bons costumes, quando a ocasião se oferecia e ninguém estava olhando. Só pretendo salientar que as normas existiam, bem definidas, aceitas por todos, ao menos da boca para fora. E que no carnaval a sociedade fechava benignamente um dos olhos, não tanto ao sexo, que continuava reprimido, só um pouco menos, quanto ao formalismo que predominava nas relações humanas.

Nesse sentido, e apenas nesse sentido, o carnaval acabou, do momento em que substituiu a festa em que todos participavam pelo espetáculo em que alguns atuam e os outros assistem. Que é hoje a sua principal manifestação senão o desfile de milhares de pessoas, exibindo plumas e mulheres seminuas, para satisfação de milhões de *voyeurs* televisivos? A festa informal virou festa coletiva organizada, à maneira das festividades barrocas do século XVII. Restam, sem dúvida, a música, a coreografia, o prazer dos olhos e dos ouvidos, numa réplica gigantesca e popular às representações teatrais eruditas. Mas tudo previsto, ensaiado, não só com público presente, sentado em camarotes pagos a preço de ouro, mas com uma comissão julgadora, que atribui notas, aprovando ou reprovando, premiando ou rebaixando os concorrentes, devidamente inscritos e classificados em categorias. A expressão escola de samba ao nascer era uma simples metáfora. Hoje, no que respeita à disciplina, passou a ser realidade.

2

(allegro vivace)

Não sei se não estou sendo saudosista. Como não sei também se não o estou ao considerar 1930 uma data-chave, uma virada histórica para quase todos os setores da vida brasileira. Caía a República Velha, que só soube que o era ao estatelar-se no chão. Despencava a economia cafeeira e, com ela, todo um quadro político. O cinema começava a falar, a cantar, acostumando os ouvidos nacionais a sons e ritmos do inglês americanizado. O rádio impunha-se como a primeira entre as diversões de massa. Na literatura, o modernismo paulista, ou marcadamente urbanizado, celebrando o automóvel e a velocidade, ou mítico, buscando as raízes primitivas da nacionalidade, cedia lugar, com vantagem para o leitor comum, ao regionalismo rural do nordeste, mais próximo das realidades econômicas brasileiras e mais distante das vanguardas artísticas européias.

Na música popular as mudanças não foram menores – se é que não estou sofrendo retrospectivamente da ilusão mais comum da mocidade, a de achar que o mundo nasceu, ou renasceu, ou alcançou o ápice, da perfeição ou da imperfeição, em consonância com a sua chegada à idade adulta. De qualquer modo, é o que tentarei mostrar em relação a dois ou três pontos, escolhidos por ordem não de importância mas de familiaridade, entre os que me são mais acessíveis, permiti-

tindo-me transitar sem muita descontinuidade do terreno agradável e escorregadio das reminiscências pessoais, onde se corre o risco de reinventar o passado, para a relativa objetividade das verdades históricas, supostamente comprováveis por qualquer observador.

Começando, um tanto ao acaso, pela maneira de cantar, o fato fundamental que vai modificá-la é o surgimento do microfone e o seu aproveitamento em larga escala pelo rádio. A música popular não deixou de assinalar a presença desse aparelhinho mágico, capaz de captar até os suspiros e os langorosos ais do amor:

Suspira, nega, suspira,
Vai muito por meu conselho,
Suspira, nega, suspira,
Ai...
Bem na boca do aparelho.

Muito antes, no início do século, a distância entre música erudita e música popular, entre piano e violão, revelava-se imensa. Se aos primeiros reservava-se o teatro, os segundos só encontravam guarida, para se exibir publicamente, sob a lona humilde dos circos. Cantores famosos, um Eduardo das Neves, um Mário Pinheiro, é aí que se apresentavam, em números isolados, geralmente como a principal atração da noite. Vestiam-se com a roupa colorida dos *tonys*, mas nada tinham de palhaços, na acepção cômica do termo. Estavam lá somente para cantar, dando plena expansão a um repertório caseiro de modinhas tradicionais que toda gente conhecia mais ou menos de cor. O que os distinguia, pondo-os numa classe à parte, era não só a qualidade como a quantidade da voz, que devia encher sem esforço o espaço amplo e aberto do picadeiro.

Alguns críticos e historiadores viram nesse canto uma certa influência da ópera italiana. A aproximação não é de todo descabida. Quem percorre as páginas da *Lyra dos salões* (a minha edição é de 1926, mas o prefácio vem datado de 1913), de Catulo da Paixão Cearense, fica impressionado com o peso exercido pela música européia sobre o que deveria ser, conforme o subtítulo do volume, "Magistral coleção de belíssimas modinhas brasileiras". Se há letras escritas por Catulo com o fim especial de serem cantadas ao som de *polkas* e *schottisches* de Anacleto de Medeiros ou de *tangos* de Nazareth, outras dedicam-se, por exemplo, a *walsas* de Waldteufel e a melodias do francês Faure e dos italianos Denza e Tosti. O que realmente surpreende, no entanto, é o número de árias de ópera transcritas em linguagem pernóstica, cobrindo quase todo o século XIX, de Meyerbeer e Bellini até Mascagni, passando por Donizetti, Gounod, Verdi e até Wagner, pouquíssimo encenado no Brasil.

Por outro lado, alguns cantores de teatro de revista, quando este já substituíra o circo como veículo da música popular, aventuraram-se até o repertório operístico, através de tentativas nunca inteiramente bem-sucedidas. Foi assim que Vicente Celestino cantou o papel de "Radamés" na *Aida* e Margarida Max, descrita por R. Magalhães Jr. (em *O fabuloso Patrocínio Filho*), como "grandalhona e sem graça, mas com um fio de voz", chegou, depois de engrossar o fio com aulas de canto, a interpretar a "Tosca". O próprio Mário Pinheiro, o nosso maior gravador de modinhas, acabou por estudar na Itália e por retornar ao Brasil como um apreciável baixo-cantante (o mesmo registro de Nelson Gonçalves, segundo suas declarações), com boa participação em temporadas do Rio e de São Paulo.

Há, portanto, alguma relação entre os dois gêneros, tão diversos. Mas não convém exagerar, como se faz às vezes. O ponto em comum, a meu ver, é que tanto o circo como o teatro (incluindo-se nele a passageira contribuição do café-concerto) exigiam vozes volumosas – e, nesse sentido, potencialmente, vozes de ópera. Mas não percebo, em regravações de velhos discos, qualquer influência italiana, seja no modo de frasear, que permanece sentimentalmente nosso, de serenata de esquina, seja na colocação vocal, que não se subordina a registros bem determinados (tenor, barítono, etc.). Se essas vozes soam ainda hoje agradáveis e bem timbradas, nada vejo nelas que exceda os limites das empostações naturais, produto unicamente da prática continuada. Não são, de modo algum, vozes trabalhadas. E o que cantam, como tessitura, está ao alcance de qualquer amador medianamente dotado.

O disco devia, em princípio, pelo uso do microfone, subverter tal situação. Mas aconteceu uma coisa curiosa e talvez previsível. Gravavam, de preferência, os que tinham feito nome fora dos estúdios, em contato direto com o público. A expansão do rádio, com a criação dos programas de auditório, e o desenvolvimento da indústria fonográfica, é que introduziram um tipo novo de cantor, de voz pequena, compensada por outras qualidades, sobretudo de ritmo. Nascia a "bossa", compreendida como arte da pausa, da síncopa. Um disco de 1932 ("Com a letra A começa o amor que a gente tem") retrata com clareza essa transição, contrapondo o vozeirão de Francisco



Araci Cortes, 1924; começo de carreira no teatro de revista

Alves, vindo do circo e do teatro, à voz diminuta e afinada de Mário Reis, que com certeza não faria carreira profissional nos tempos antigos.

Tal evolução acompanhava mudanças não menos radicais ocorridas em outros setores da música popular. Quanto ao gênero, firmava-se a hegemonia da marchinha, para o período carnavalesco, e do samba, para o ano inteiro. A modinha desaparecera. O maxixe que, como forma lasciva de dançar chegara passageiramente até Paris, levado pelo par Duque-Gaby, definhava, vencido pelo ritmo menos saltitante do samba. E perdia gradativamente terreno todo um repertório regionalista e sertanejo, que nada tem a ver nem com o posterior regionalismo literário nordestino (em muitos sentidos o seu oposto), nem com a música sertaneja atual, que então dava os seus primeiros vagidos comerciais através de gravações efetuadas por Cornélio Pires com cantadores e violeiros do interior de São Paulo.

Catulo da Paixão Cearense, em sua segunda fase, quando deixou de rimar "afrontoso" e "donoso" ("Talento e formosura") e "revel" com "vergel" ("Ontem ao luar"), para rimar "minha dô" com "todas as frô" ("Caboca do Caxangá"), escreveu em 1913 o que funcionou como hino oficial desse amplo movimento regionalista, que repercutiu sobre o teatro e a literatura, ao proclamar em alto e bom som que

Não há, ó gente, ó não, luar,
como este do sertão.

A celebração da beleza intocada e da pureza de costumes não poluída pela civilização das plagas sertanejas persistiria por quase dois decênios, em diversos níveis, que variavam desde anônimas "toadas" construídas quanto à letra sobre o trinômio choça-roça-palhoça, até canções de músicos entre eruditos e populares, um Joubert de Carvalho, um Hekel Tavares, que se valiam para o texto de escritores de teatro, como Luis Peixoto, Joracy Camargo, Pascoal Carlos Magno, e de poetas consagrados, a exemplo de Olegário Mariano.

O sertão, se em Catulo entretinha ainda algum vínculo com a realidade social, devido às recordações infantis do compositor e ao seu contato com músicos provenientes do nordeste, tornara-se, em mãos alheias, por volta de 1930, mero tema ou motivo artístico. Por sinal que até nesses rincões primitivos começavam a pintar a perda da virgindade antes do casamento ("Sussuarana") e o adultério feminino, com conseqüências trágicas e a conhecida conclusão que, ao menos numa "Casa de caboclo", um é pouco, dois é bom, três é demais.

Mas o predomínio da marchinha e do samba terminaria por consagrar a cidade, não o campo. Ou melhor, uma cidade, a maior do Brasil, a mais bela, a mais civilizada, a de vida noturna mais intensa, a única "cheia de encantos mil" — em suma, o Rio, a Cidade Maravilhosa por definição (carnavalesca). O que era mais do que justo, já que toda aquela efervescência em torno do sertão se fizera e se expandira a partir de cafés e bordéis cariocas. Terminava o reinado da cândida sertaneja, principiava o da mulata do morro e da moreninha da praia (aquela mesma que andava sem meia), ambas, forçoso é constatar, menos ingênuas que suas predecessoras.

A passagem foi facilitada pelo aparecimento de dois letristas de recursos excepcionais no gênero popular, os dois inteiramente urbanizados ou suburbanizados: Lamartine Babo e Noel Rosa.

Até 1930 a letra tivera participação modesta nos sucessos de carnaval, ao contrário do que sucedia no ciclo sertanejo, que não raro contava histórias com princípio, meio e fim. Muitas marchinhas apresentavam um ressaibo inconfundível, não propriamente de sertão, mas de roça, da

roça familiar e domesticada que rondava sempre a cidade, começando poucos quilômetros além do centro. Esses textos guardavam ecos de cantos folclóricos e de cantigas infantis, não hesitando em invocar animais próximos da casa e do homem. Cantava-se a barata,

A baratinha, laiá,
A baratinha, loiô,
A baratinha bateu asas e voou,

o boi,

O meu boi morreu
Que será de mim
Manda buscar outro, maninha,
Lá no Piauí,

e até bichos aparentemente menos musicáveis:

O tatu subiu no pau
É mentira de mecê
Lagarto ou lagartixa
Isso sim que pode sê.

Se estas letras se comunicavam facilmente com o Brasil agrário de então, o samba, ao contrário, nascido no campo mas criado na zona boêmia do Rio (e bota zona nisso), foi-se fechando, já em fins da década de 20, enquanto inspiração poética, sobre a temática da orgia,

Deus me livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam um homem só por causa da orgia,

também chamada de malandragem,

A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e Nossa Senhora
É mais certo ela me abandonar
Meu Deus do céu, que maldita hora,

ou, para variar, vadiagem.

Sugeriu-se assim um mundo restrito, composto por mulheres e pensões baratas, bebidas fortes, homens sem ganha-pão definido (capadócios na dupla acepção antiga, já obsoleta, de músico e de vagabundo), com o canto improvisando-se pela madrugada afora. O êxito comercial, nos sambas de Sinhô, por exemplo, decorria da melodia, do ritmo, não de versos do tipo "Gosto, que me enrosco", que, se conseguiam rimar mal e mal, falhavam por completo em sua ambição mais alta de adquirir sentido lógico. A única qualidade deles seria a de seguir, compasso a compasso, o desenvolvimento melódico, não dificultando o acordo entre a voz e a instrumentação. Serviam à música, não à literatura.

O hermetismo involuntário, bordejando a canhestrice e por vezes o bestialógico, a comunicação em circuito fechado, acessível só aos que participavam das noitadas e estavam por dentro de suas tricas e futricas, constituíam, aliás, uma das características de várias dessas letras. Se, quanto às alusões políticas, toda gente bem-informada sabia que Dudu, Seu Mé e Rolinha designavam respectivamente os presidentes Hermes da Fonseca, Artur Bernardes e Epitácio Pessoa (decaído de sua posição de "patativa do norte") e que os epítetos "coco de respeito" e "papagaio louro" reportavam-se à figura venerável do conselheiro Ruy Barbosa, poucos, imagino, estariam aptos ou interessados em identificar o portador do pé fenomenal satirizado por Sinhô:

Ó pé de anjo, ó pé de anjo,
És rezador, és rezador,
Tens um pé tão grande
Que é capaz de pisar
Nosso Senhor, Nosso Senhor.

É curioso que até nesse ajuste de contas, nesse bate-boca musical entre compositores rivais, introduza-se uma nota ingênua de conto infantil, com o seu deslumbramento perante matérias raras, ouro ou pedras preciosas, e a sua atração por instrumentos mágicos, que ensejam vitórias exemplares:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim
Também serve para cortar
Línguas que falam de mim.

Sinhô bebia como gente grande, mas sonhava às vezes, ao que parece, como criança.

Não há dúvida que todo este universo musical, que dura aproximadamente de 1900 a 1930, impregnado de reminiscências do século XIX, preso às suas raízes rurais e folclóricas, com qualquer coisa de juvenil, contrabalançada pelas mágoas boêmias e pelas incertezas amorosas da idade adulta ("Não se deve amar sem ser amado, É melhor morrer crucificado"), pode ter o seu encanto primitivo. Mas já não correspondia a um Brasil em vias de se industrializar, e muito menos ao Rio, que não tardaria a possuir cassinos de luxo e shows internacionais. O próprio rádio, o próprio disco, para crescer, atingindo todas as classes, sem exclusão das ricas ou medianamente ricas, voltadas tradicionalmente para a música estrangeira, necessitavam de romper tais quadros, estreitos e envelhecidos.

É nesse momento, coincidência ou não, que aparecem Noel Rosa e Lamartine Babo, nem puros escritores nem músicos improvisados em poetas. A novidade é essa: são letristas competentes, para melodias alheias, e são bons compositores, por conta própria. Manejando com eficiência as duas linguagens, tiram o máximo proveito de sua junção. Têm graça, quando querem, e sabem ser sentimentais, quando convém.

A primeira vantagem, de um e de outro, reside na facilidade em versificar, no manuseio desembaraçado da métrica e da rima. Concordo que a cadência da melodia, batendo em minha memória, valoriza talvez indevidamente a palavra. Mas, afinal, essa é a função da letra: servir de suporte à música, não lhe ficando nem muito abaixo nem muito acima. Mesmo desacompanhados do violão ou do piano, todavia, não creio que façam má figura, no plano da linguagem popular, simplificada na sintaxe e enriquecida pela gíria, versos como o deste refrão,

E eu pergunto, com que roupa,
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou,

ou das seis estrofes que circulam à sua volta, variando sempre de rima – roupa, sopa, cachopa, estopa, popa, garoupa, poupa. A obrigatoriedade da repetição fônica, em vez de atrapalhar, estimula a imaginação do poeta, para que ele a faça cair sem esforço aparente no momento e no contexto exato. Os animais próximos do homem também comparecem, mas não em pessoa, como antigamente. Surgem como metáforas, símbolos da desgraça econômica, a que a crise de 1929 emprestava uma atualidade entre cômica e dolorosa:

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu.

Ignoro se Noel Rosa, apesar do evidente exagero humorístico, falava com base numa situação pessoal. Mas seja esta ou não a sua fonte, o importante é que ele a objetiva, a generaliza, a ponto de engendrar uma expressão popular – Com que roupa? – que passou a funcionar como resposta automática para qualquer projeto menos realizável. Da mesma forma, quando Noel Rosa entra em polémica musical com Wilson Batista, sobre a capacidade de produzir sambas da Vila Isabel, mantém-se em nível tão alto, tão liberto de alusões imediatas, que "Palpite infeliz" logo se desprende do seu motivo inicial, impondo-se como obra poética autônoma, endereçada a um interlocutor ideal qualquer, alimentada mais por sentimentos de euforia criadora que de raiva:

Fazer poemas lá na Vila é um brinquedo
Ao som do samba dança até o arvoredo
Eu já chamei você pra ver
Você não viu porque não quis
Quem é você que não sabe o que diz?

Noel Rosa também cantou – e bem – os amores frustrados (“Último desejo”), como não deixou de celebrar a graça suburbana (“Feitiço da Vila”) do bairro em que nasceu. Mas, se era capaz de voltar-se para dentro de si mesmo à busca de inspiração, nunca perdia de vista, com olhar enternecido ou irônico, a cidade do Rio de Janeiro, evocando seja a operária que teima em preferir os apitos (“Três apitos”) da fábrica em que trabalha aos apelos amorosos da buzina do carro do compositor, seja o homenzinho exigente que, instalado na mesinha de um bar vagabundo (“Conversa de botequim”) como se estivesse no comando de um grande escritório comercial, julga ter adquirido, contra a despesa de apenas uma média (“que não seja requentada”) com pão e manteiga (“um pão bem quente com manteiga à beça”), o direito de extorquir do garçom toda a espécie de informações e serviços.

Nesse trabalho de inspeção e descrição acaba por incorporar ao espírito carnavalesco (mesmo sem nunca ter lido Bakhtin) até a própria morte, que lhe chegaria aos 27 anos incompletos:

Quando eu morrer
Não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela
Gravada com o nome dela.

Não quero flores
Nem coroa com espinho
Só quero choro de flauta
Violão e cavaquinho.

O choro fúnebre virava assim o chorinho de flauta de milhares de seresteiros, capadócios, vadios e boêmios anônimos que, sem trair a orgia e a malandragem, haviam contribuído para que a música brasileira se tornasse o que é.

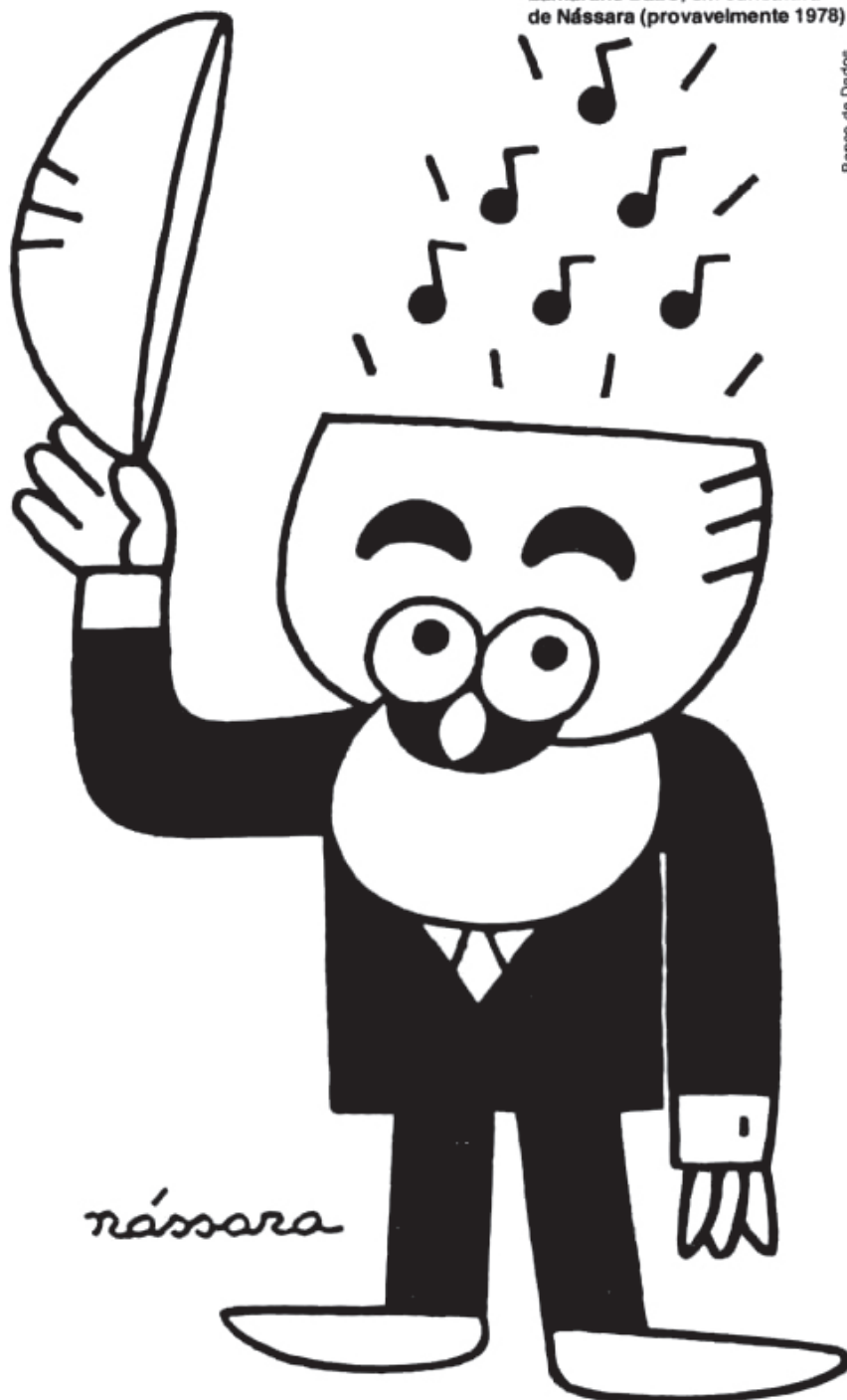
Lamartine Babo não me parece ter, como letrista, a originalidade e a espontaneidade de Noel Rosa. Bom humorista, bom versejador, o seu mérito primeiro e talvez maior foi o de haver escrito, aproveitando mote e melodias alheios, o que veio a ser considerado por muito tempo o canto oficioso do carnaval. “O teu cabelo não nega” teve a sabedoria de substituir o homem pela mulher como motivo carnavalesco, esquecendo os queixumes amorosos masculinos (“Amar sem ser amado, ora pinhões!”, já desabafara Mário de Andrade). E ao falar em cor, com toda a carga de preconceito não-disfarçado da época (“Mas como a cor não pega, mulata, Mulata eu quero o teu amor”), lançou um novo tema, glosado a seguir em dezenas de versões, o da concorrência entre a loira, a morena (a vencedora, naturalmente) e a mulata, de preferência em suas formas diminutivas, loirinha, moreninha, mulatinha, para ficar mais frágil e feminino.

Lamartine Babo, como todo compositor popular que se preza, sentiu na pele, com tato jornalístico, os assuntos e preocupações do momento. Ao escrever,

Mulata, mulatinha, meu amor

Fui nomeado teu tenente interventor,
colocava em cena de imediato os primeiros dias,
ainda esperançosos, da ditadura de Getúlio Vargas. E ao surgir o cinema falado, em língua que não a nossa, acusou logo o tremendo choque

Lamartine Babo, em caricatura de Nássara (provavelmente 1978)



cultural – ia-se ao cinema duas ou três vezes por semana – através da combinação hábil de palavras em português e inglês, estas escolhidas entre as já aclimadas no Brasil, adicionando-lhes ainda algumas inventadas para efeito eufônico e paródico, resultando tudo numa engraçada *à la manière de...* . Eis como soava então, a neófitos ouvidos nacionais, o idioma que o cinema começava a falar:

I love you
Forget scaine
Maine Itapiru
Morguett five underwood
I shell
No bonde Silva Manuel.

O requinte da sofisticação, explicou-me com olhar rutilante um colega de ginásio, consistia em pronunciar Manuel à inglesa – *man well*.

Se quase tudo era ou me parecia novo em 1930, uma velha figura feminina, a baiana, na verdade nunca ausente em toda a história da música popular brasileira, reaparecia, viva e moderníssima, quando a década já passava de sua metade. Ela podia ser a mulata sensual, podia ser a negra quituteira, podia, quem sabe, ser até a branca, desde que, ao viajar para o Rio de Janeiro, nas ondas sonoras de Ary Barroso ("No tabuleiro da baiana") e Dorival Caymmi ("O que é que a baiana tem"), não perdesse contato com as suas raízes luso-africanas, não renegasse as saias engomadas, os balangandãs e o acarajé. A mulher de Salvador, do Salvador pobre e tradicional da Baixa do Sapateiro, como que se identificava não só com os trajes vistosos que a singularizavam nacionalmente mas com os próprios quitutes, apimentados e levemente exóticos, que ela vendia em praça pública. Dava-se a entender nas entrelinhas que todos os sentidos, a vista, o paladar, o olfato, todos os apetites carnis, tocados por aquele conjunto estranho e harmonioso, despertavam ao mesmo tempo para o prazer. Tanto a descrição da comida – vatapá e caruru puxando a fila – quanto a evocação da roupa e seus adereços – o pano-da-costa, a bata rendada, o brinco de ouro, a sandália enfeitada –, terminavam com o mesmo apelo erótico.

No primeiro caso:

Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim,
Quero você, baianinha, inteirinha pra mim.

No segundo:

Quando você se requebrar
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim.

Essa imagem, a da baiana glorificada pela música, uma extraordinária atriz-cantora, Carmem Miranda, levou-a a alturas antes jamais sonhadas. Não se apoiou para isso sobre a realidade social que lhe estava subjacente. Idealizou-a ainda mais, estilizou-a até transformá-la em obra de arte, criação de palco, uma fantasia de carnaval como as outras. A roupa enriqueceu-se com um dilúvio de frutas aparatosas. Os adereços enfeitaram-se com tudo a que tem direito a imaginação tropicalista (*avant la lettre*). Quanto ao requebrado ("Caia por cima de mim..."), ou bamboleio, ou remelexo, ou rebolado, conforme o prato musical em que era servido, mais apimentado ou contentando-se com subentendidos óbvios, sofreu uma mutação surpreendente. O seu *habitat* natural situava-se abaixo da cintura, em torno dos quadris. Agora transferia-se para a parte superior do corpo, com espaço privilegiado reservado ao rosto.

Araci Cortes, a última maxixeira de uma lista inaugurada em fins do século passado, de voz aparentemente pequena mas aguda, que por isso se fazia ouvir com nitidez, passando bem por sobre o fosso da orquestra, ilustrou, num número intitulado apropriadamente "Samba da gelatina", o que se entendia por dengo de mulata sestrosa:

Treme, treme,
Requebrando,
Treme, treme,
Rebolando.

Roberto Ruiz, que cita esses versos em *Araci Cortes – linda flor* (edição Funarte), dá outro exemplo, se possível ainda mais translúcido, da relação que a glória popular brasileira sempre estabeleceu entre comida e sexo:

loiô! loiô!
Repara só como treme
Toda essa gelatina
loiô! loiô!
É bom que dói
Isso não faz mal
É comida fina.

Cheirou
Provou
Gostou
Mexendo assim
Então você pede bis.

Estamos em 1929, no universo único do teatro de revista nacional. A comunicação entre artista e público faz-se diretamente, de corpo inteiro, de pessoa viva a pessoa viva, num desafio lançado ao homem pela mulher que, permanecendo no campo retórico da arte, não esconde o seu lado carnal.

Carmem Miranda, um pouco mais moça, tendo passado rapidamente pelo teatro como Araci pelo circo, pertence a outro ciclo de diversão popular. Atuou sempre sobre os espectadores valendo-se de intermediações mecânicas. Primeiro, a do microfone. Depois, a da câmera cinematográfica, do momento em que os filmes carnavalescos começaram a atrair multidões (e lá estava eu, rindo das anedotas de turco de Jorge Murad, admirando a simpatia e a cara de pau de Almirante ao cantar marchinhas picantes).

A técnica do *close*, trazendo o rosto da cantora a poucos metros de distância do espectador, dava origem a outro tipo de movimentação que, sem esquecer o corpo, longe disso, podia concentrar-se sobre o jogo das mãos, dos braços, dos olhos, que, em Carmem Miranda, cantavam, dançavam e riam também. A malícia não desaparecia, modificava-se, com um pouco menos de sexo direto e um pouco mais de provocação sensual, de graciosidade física feminina, e, mais do que tudo, de uma irreprimível e de fato incontida alegria de viver. O Brasil preparara o seu primeiro produto de exportação, após o colapso do café.

Andei lendo que o êxito da cantora na América do Norte ligou-se à política de boa vizinhança do presidente Roosevelt. É ignorar o limitado alcance do poder público nos Estados Unidos e a força das leis econômicas no mercado teatral americano. Um sucesso de estima alcança-se por meios diplomáticos. Não uma vitoriosa carreira como a sua, no cinema e no teatro, que se prolongou quase até a morte. Hollywood certamente não a inventou. Não fez mais do que aplicar-lhe a sua fórmula costumeira, multiplicando por dois ou por três cada ingrediente original, a começar pelo acompanhamento musical e terminando pelo turbante que constituía a sua marca em cena.

Se já no Brasil Carmem Miranda era uma baiana de convenção, de carnaval, uma carioca (nascida por acaso em Portugal) que se vestia de baiana, nos palcos de Nova York, inclinando-se perante a mitologia local, passou a encarnar uma fantasia coletiva ainda mais ampla, a da mulher latino-americana, ardente, exuberante, risonha, tempestuosa às vezes, com uma pontinha de loucura e de imprevisibilidade, assumindo um papel desempenhado anteriormente no cinema por Lupe Velez. À *mexican spitfire* sucedia a *brazilian bombshell*. O que se admirava nas duas, na Broadway ou em Hollywood, era a personalidade forte, colorida, a presença cênica marcante, irreduzível a qualquer outra.

É claro que, nesse processo, a atriz até certo ponto se desnacionalizou, causando decepção e ressentimentos entre os brasileiros. Não reconhecíamos naquela Carmem americanizada e bastante caricatural a artista graciosa que saíra do Brasil. Mas a tipificação, meio caminho andado para a mitificação – como nos casos de Mae West e Marilyn Monroe – apresentava-se como condição indispensável ao seu ingresso no circuito internacional. Havia um preço a pagar e ela o pagou.

A criação artística, no entanto, em seu centro, no que tinha de essencial, de mais criativo, fizera-se aqui, por mérito exclusivo da intérprete que, pouco ajudada pelos diretores do bisonho cinema nacional, desenvolvera praticamente sozinha a sua maneira pessoal de cantar e de representar, fabricando todo um repertório de gestos e de expressões que não pertenciam a ninguém mais. Não me lembro de detalhes – nunca revi tais filmes – mas conservo recordação precisa do entusiasmo patriótico com que nós, da platéia, acompanhávamos, de filme para filme, o seu tatear à procura de si mesma, de sua própria definição artística.

Um certo orgulho de ser brasileiro fazia parte, aliás, do espírito da época, transparecendo em mais de uma música. Se o Rio, por consenso nacional, firmava-se como a Cidade Maravilhosa, dona de riquezas que iam do Cassino da Urca ao Cristo Redentor, passando pela praia de



Carmem Miranda nos Estados Unidos (1939-40); ao fundo, à direita, Garoto

Copacabana e pelo Pão de Açúcar, não quer isto dizer que ficássemos indiferentes ao resto do país. Quando Francisco Alves abria a voz nos primeiros compassos da "Aquarela do Brasil" – "Brasil! Meu Brasil brasileiro!" –, não digo que um arrepio de emoção percorresse a nossa espinha, mas também não víamos nada de particularmente ridículo naqueles arroubos patrióticos destinados a percorrer o mundo.

Vivemos, enquanto nacionalidade e no que diz respeito ao sentimento de auto-estima, em ritmo cicloidal, cheio de altos e baixos – somos os melhores, não, somos os piores – alternando a euforia e a prostração. Acho que em 1940 atravessávamos uma fase de exaltação cívica – e foi exatamente assim, como "samba-exaltação", que Ary Barroso classificou o mais famoso e viajado produto do seu estro musical.

Enquanto brilhávamos nos Estados Unidos, do lado de cá do Equador, longe da Broadway, perto da praça Onze, desenrolava-se outra história, que infelizmente não posso contar, nem mesmo salteadamente como venho fazendo. O samba, com nascimento registrado em disco de 1917, crescera rapidamente e gerara filhos em quantidade, de variada natureza: uns, solenes, como o samba de enredo, outros, buliçosos, como o samba de breque, sem falar no samba-canção, o verdadeiro esteio da família. Na ocasião, confesso, não lhes dei a justa atenção, talvez por

ter o ouvido, de amador sem nenhuma formação especializada, habituado antes às melodias italianas que às sutilezas do ritmo brasileiro.

Mas hoje, quando ouço certos sambas do período 1930-1945, não consigo fugir à impressão de que ali estava, ao lado de algumas marchas de rancho e de uma ou outra batucada, a porção mais saborosa e mais resistente ao tempo da música popular brasileira. Não tão presa ao carnaval e a esquemas comerciais quanto à marchinha, sem quaisquer ambições internacionais, a sua inspiração parece-me mais livre, mais espontânea, mais genuinamente popular, abarcando um número maior de compositores, entre bissexto e contumazes, profissionais e amadores. Como não está em minhas possibilidades fazer-lhe a análise musical, vou contentar-me em evocar, de passagem, umas tantas figuras e uns tantos motivos humanos seus que me ficaram na lembrança. Recorro às letras, não às partituras, sabendo que esta não é uma boa solução, apenas um *pis-aller*, uma saída honrosa, na melhor das hipóteses.

Lembro com saudade, por exemplo, de duas silhuetas femininas, das poucas citadas nominalmente: Helena, a que sumiu misteriosamente de casa ("Cadê Helena, meu bem, O dia já vem raiando, E a minha Helena não vem"), e Amélia, a última mulher de verdade, a mãe (mais que esposa ou amante), aquela que nas horas escuras da miséria e da fome conforta o homem, fracasado provedor econômico da família, dizendo-lhe, com infinita paciência dos pobres do Brasil:

Meu filho, o que se há de fazer?

Entre os rapazes recordo-me com simpatia de um que bebia demais ("Se é por causa de mulher é bom parar, Que nenhuma delas sabe amar"), e de outro, que dormia na rua, exposto ao orvalho, tendo por cama uma folha de jornal e por despertador um guarda-civil, que, coitado, ainda não vira a cor do salário mensal.

O grande assunto do samba, no entanto, é o amor, aquilo que Shakespeare, no título de uma de suas comédias, chamou de "penas de amor perdidas" (ou recompensadas, acrescento). Em matéria de relações sentimentais entre o homem e a mulher, serenas ou tempestuosas, o nosso samba comporta um pouco de tudo. Há o que se despede carinhosamente da amada ("Até amanhã, Se Deus quiser"), prometendo voltar no dia seguinte se não chover, há o abandonado ("Você partiu de madrugada, E não me disse nada, Isto não se faz"), o orgulhoso ("Implorar, só a Deus"), o humilde ("Perdão foi feito pra gente pedir"), o afortunado ("Meu consolo é você, Meu grande amor"), o sufocado pela dor ("Quero chorar, Não tenho lágrimas") e até o confuso, que mistura sentimentos opostos com o mesmo desembaraço com que mistura gêneros musicais, juntando a paixão e a indiferença, a velha orgia e a velhíssima serenata de esquina:

Abre a janela, formosa mulher,
E vem dizer adeus a quem te adora,
Apesar de te amar como sempre amei,
Na hora da orgia eu vou embora.

Vez ou outra reponta uma queixa de índole social:

Ai ai meu Deus
Tenha pena de mim
Todos vivem muito bem
Só eu que vivo assim
Trabalho não tenho nada
Não saio do miserê
Ai ai meu Deus
Isso é pra lá de sofrer.

Adivinha-se, conhecendo o Brasil, que o "miserê", nome dado por pudor à pobreza, em seus diferentes graus, não devia ser tão raro quanto aparece no samba. Talvez o sambista já não sentisse de forma aguda dificuldades e restrições às quais se acostumara desde a infância. Talvez se consolasse com o seu dom musical, com o canto que o colocava acima dos companheiros. Talvez sublimasse todos os sofrimentos no sofrimento maior – ou felicidade maior – do amor, elevado à condição de única razão de ser do artista. Dentro, evidentemente, daquela resignada conclusão, posta por Mario Lago na letra de "Ai que saudades da Amélia" (a música é de Ataulfo Alves), de que remediado está tudo que não tem remédio. O estoicismo pode ser a mais saudável das filosofias, sobretudo quando não existe alternativa à vista.

O fato é que alguns sambas, e não só os tristes, como muitas marchas de rancho, produzem em mim um estado de espírito semelhante ao transcrito em poesia por Carlos Drummond de Andrade:

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

3

(*andantino malinconico*)

Transcorridos outros trinta anos, pouco mais ou menos, sobre os meus 1930, comecei a perceber obscuramente, em conversas com amigos, em discos ouvidos no rádio do automóvel, que algo de novo estava em gestação, já adiantada, na música popular brasileira, impondo a sua presença até a pessoas dela bastante desligadas, como passara a ser o meu caso. Anunciavam-se mudanças substanciais, não de superfície (que estas ocorrem continuamente), dizendo respeito não apenas à execução mas, igualmente, a objetivos e princípios conceituais.

Emergia um espírito diferente, que aliava brincadeira e seriedade, informalidade e experimentalismo, de parceiros musicais que pareciam divertir-se entre si e com seus ouvintes, ao mesmo tempo em que jogavam com delicada audácia seja com a letra, seja com a melodia e a harmonia. Alguém declarava-se desafinado, revelando um máximo de afinação. Outro, talvez o mesmo, propunha-se a compor um samba de uma nota só. As vozes eram pequenas, intimistas, de quem canta para uma roda de conhecidos, chegando por vezes ao limiar da inaudibilidade, tornando em retrospecto potentíssima a vozinha de Mário Reis. O modo de cantar, seco, preciso, estritamente musical, dispensava as variações de timbre, os derramamentos emocionais e os virtuosismos interpretativos. Os compositores criavam coragem e principiavam a fazer concorrência aos cantores de profissão, valendo-se da voz que Deus lhes concedera, nem sempre com generosidade divina, para enfrentar os microfones modernos, capazes de todos os milagres. O Rio, a nossa Cidade Maravilhosa, tendia a retrair-se, a esquecer o Cristo Redentor, confinando-se a um único bairro, que nem sequer era Copacabana. E a moreninha da praia trocava de nome, chamava-se agora garota – de Ipanema, por sinal. A “bossa”, em suma, a velha “bossa” que segundo a tradição Sinhô ensinara a Mário Reis, triunfava em toda a linha sobre o antigo vozeirão, dando origem inclusive à designação de todos este movimento, conhecido, com efeito, como bossa-nova. Ou seja, se interpreto bem, o jeito característico – quase jeitinho – do brasileiro cantar, com a sua ginha inconfundível, passado a limpo pelo gosto moderno de 1960.

Não cabe a mim, nem está nos propósitos do presente ensaio, julgar musicalmente esta novíssima “bossa” – ou que assim foi julgada na ocasião. Limito-me a observar, pelo lado de fora, que tal modificação, colocada em perspectiva histórica, põe em relevo uma certa linha de desenvolvimento. À medida que a quantidade de voz exigida para a exibição pública diminui, graças ao microfone (o herói oculto desta história), aumenta a sofisticação (não digo qualidade) da letra, da música, e também do nível social dos envolvidos no processo criador. Se de Sinhô a Lamartine Babo, no que se refere aos recursos econômicos e ao modo de viver, parece haver um salto, talvez o mesmo ocorra, por exemplo, entre Noel Rosa e Tom Jobim ou Vinícius de Moraes. É possível que a boemia no fundo permaneça, mas mudando de forma e de local, evoluindo do café e do bordel para as estações de rádio e destas para os bares de Ipanema, freqüentados por rapazes e moças de fina educação, exceto, naturalmente, um ou outro penetra. Ganhou-se em refinamento, perdeu-se porventura em vitalidade. A música continuando a ser popular quanto à receptividade, já não o é tanto em sua feitura e em seus elementos de produção.

Lanço tais hipóteses como tentativas para fechar e enfeixar o ensaio, mas a minha verdadeira intenção não é essa. Foi com o advento da bossa-nova, qualquer que seja o seu valor, que percebi pela primeira vez, ignoro se prematura ou tardiamente, o passamento do samba que, denominado sambão, deveria, ao que parece, ir fazer companhia ao teatrão no depósito dos móveis imprestáveis, pelo excesso de uso, da família. Não há dúvida que o samba persiste em desmentir diariamente a notícia do seu falecimento, porém não sei até quando, já que os ciclos artísticos, como os homens, têm as suas contagens progressivas e regressivas.

Se é exato que chega ao fim o que com tanto entusiasmo juvenil vi nascer em 1930, gostaria que a minha geração lhe prestasse uma derradeira homenagem, sugerida por esse admirável samba, com letra e espírito de marcha fúnebre, que se intitula “Praça Onze”. Ordenaríamos aos pandeiros e tamborins que se calassem e prometeríamos comovidamente ao que se vai: “ficarás eternamente em nosso coração”.