

MODERNIDADES EM TRÂNSITO EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS: APONTAMENTOS INICIAIS

Paulo César Silva de Oliveira¹

RESUMO: O artigo tematiza a recontextualização da Semana de 22, a partir do diálogo entre o episódio da viagem do conjunto musical Oito Batutas a Paris, em fevereiro de 1922, e traça paralelos com a ficcionalização do vitorioso percurso da criação das Escolas de Samba, ficcionalizado em *Desde que o samba é samba* (2012), romance de Paulo Lins. Neste sentido, com o apoio dos trabalhos de Luiza Mara Braga Martins (2014), Rafael Cardoso (2022) e Monica Pimenta Velloso (1996), principalmente, discutiremos por que meios o discurso literário nos propicia reflexões e revisões sobre nossa história e do nosso passado recente.

Palavras-chave: 1922. Modernidades periféricas. Crítica. Narrativa contemporânea. Paulo Lins.

MODERNITIES IN TRANSIT IN *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, BY PAULO LINS: INITIAL NOTES

ABSTRACT: The article discusses the recontextualization of the “Semana de 22”, concentrated in the dialogue between the episode of the trip of the musical group “Oito Batutas” to Paris, in February 1922, and draws parallels with the fictionalization of the victorious movements that enabled the creation of the “Escolas de Samba”, fictionalized in the novel *Desde que o samba é samba* (2012), by Paulo Lins. In this sense, with the support of the works of Luiza Mara Braga Martins (2014), Rafael Cardoso (2022) and Monica Pimenta Velloso (1996), mainly, we will discuss by which means the literary discourse provides us with reflections and revisions about our history and recent past.

Keywords: 1922. Peripheral modernities. Criticism. Contemporary Narrative. Paulo Lins.

Introdução: movimentos antecipatórios

De fevereiro a agosto de 1922, o grupo de músicos brasileiro Oito Batutas partia para uma temporada na França. Liderada por Pixinguinha², a banda excursionou por Paris e lá foi

¹Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professor Adjunto de Teoria Literária da UERJ/FFP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ / FFP. Vice-líder dos Grupos de Pesquisa CNPq "Nação e Narração" (UFF) e "Poéticas da Diversidade (UERJ). Bolsista do Programa Prociência/FAPERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>.

² Pixinguinha é o nome artístico de Alfredo da Rocha Viana Filho (1897 – 1973). Nascido no subúrbio carioca de Piedade, em 23 de abril de 1894, foi compositor, instrumentista e arranjador, um dos nomes mais célebres da música popular do Brasil no início do século XX. Faleceu em 17 de fevereiro de 1973.

rebatizada *Les Batutas*. Em Paris, a formação contou com os músicos José Alves de Lima³, José Monteiro⁴, Sizenando Santos⁵, Duque⁶, China⁷, Néelson dos Santos Alves (1895 – 1960)⁸ e Donga⁹, além de Pixinguinha (VÁRIOS AUTORES, 1977). O baterista Joaquim Silveira Tomás (1898 – 1948) não viajou com o grupo porque adoeceu pouco antes da excursão. O grupo chegou à França em 11 de fevereiro de 1922, no porto de Bordeaux, tendo sido recepcionados por Duque na Gare D’ Orsay, no dia seguinte. Abaixo, podemos ver uma foto clássica do grupo, em sua formação com oito integrantes, em 1919:



Fig. 1. Oito Batutas. Da esquerda para a direita: Jacob Palmieri, Donga, José Alves, Raul Palmieri, Luís de Oliveira, China e Pixinguinha. Acervo do IMS. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=22501>.

³ Músico, especialista no ganzá e no bandolim. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁴ Cantor, também experiente no violão e no reco-reco, integrou o conjunto em sua viagem a Paris. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁵ Apelidado de “Feniano”, foi um músico, especialista no pandeiro. Não obtivemos informações sobre as datas de nascimento e falecimento do artista.

⁶ Antônio Lopes de Amorim Dinis (1884 – 1953), dançarino e compositor. Duque não compunha a formação musical do grupo, integrando o conjunto como dançarino e compositor.

⁷ Otávio Liplepow da Rocha Viana (1888 – 1926), cantor, pianista e violonista, irmão mais velho de Pixinguinha.

⁸ Cavaquinhista, também experiente no tamborim e no reco-reco.

⁹ Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1891 – 1974), filho da famosa baiana Tia Amélia (Amélia Silvana de Araújo), foi um compositor e violinista brasileiro e tido como o autor, em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, do primeiro samba a ser gravado, “Pelo telefone”, em 27 de novembro de 1916.

O episódio da viagem parisiense foi essencial para a consolidação de um movimento vitorioso que se fortaleceria na década seguinte e que rapidamente se transformaria em expressão da brasilidade, símbolo nacional: o do samba moderno. Na esteira das comemorações e revisões do modernismo de 1922, mais especificamente em relação à Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, a viagem do grupo de brasileiros a Paris, negros, em sua maioria, nos auxiliará a traçar uma leitura crítica inicial concentrada nos aspectos sociais, culturais, políticos, históricos, religiosos e econômicos que mais adiante aproveitaremos na abordagem de um importante momento histórico ficcionalizado no romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), a ascensão do grupo de artistas populares localizados no bairro do Estácio e em seus arredores, na Cidade Nova. Antes, porém, precisamos contextualizar algumas questões sob o ponto de vista dos acontecimentos do singular ano de 1922.

No capítulo dos debates acerca da ideia de nossa identidade cultural, a viagem dos Oito Batutas ou *Les Batutas* é emblemática sob o ponto de vista sociocultural. Deste lado do mundo, quase ao mesmo tempo, um grupo da intelectualidade branca de São Paulo se reunia no espaço canônico do Teatro Municipal da capital, financiados pelo baronato cafeeiro. Dentre suas bandeiras, havia a rejeição do que chamaram de estéticas conservadoras em favor de um modelo de arte calcado na deglutição antropofágica do estrangeiro dominador. As contradições de suas teses se tornariam cada vez mais evidentes ao longo do tempo, porém, até as décadas de 1970 e 1980 as narrativas que tornaram a Semana de 1922 um movimento determinante e definidor de nossa modernidade cultural ainda eram dominantes para a *intelligentsia* nacional. Do outro lado do mundo, paradoxalmente, na então chamada de capital cultural do planeta, a Paris dos anos 1920, o grupo de artistas negros e mestiços que se apresentou durante seis meses em importantes palcos da capital francesa, travava contato com a cena musical negra norte-americana. *Les Batutas* foram financiados pelo mecenas Arnaldo Guinle (1884 – 1964), membro da elite carioca que antes já havia patrocinado o grupo em viagens pelo interior do Brasil.¹⁰ Não podendo exatamente falar de oposição entre o evento

¹⁰ As considerações acerca das comparações entre a Semana de 1922 em São Paulo e a viagem dos músicos brasileiros a Paris se devem, essencialmente, a leituras do excelente artigo de Rafael José de Menezes Bastos (2005) e do seminal estudo de Luiza Mara Braga Martins (2014) em livro oriundo de sua tese de doutorado, sem esquecer as entrevistas de Pixinguinha, Donga e João da Baiana organizadas por Antonio Barroso Fernandes (1970). A essas três fontes, com as quais nos solidarizamos nas conclusões sobre a importância dos dois eventos,

paulista e a épica excursão parisiense, queremos apontar, conforme Rafael José de Menezes Barros (2005, p. 185), que o debate suscitado em torno de uma narrativa sobre a cultura nacional – ou, mais especificamente, sobre a música popular, no caso do objeto de análise de Barros – deve ser mais bem avaliado “dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global”. Em relação à música popular, Barros informa que ela deve ser compreendida dialogicamente em meio a um universo em comunicação que incorpora as vertentes erudita, popular e folclórica. Esses discursos em comunicação evidenciam o trânsito de narrativas e produções artísticas que, no caso de *Les Batutas*, resultou, quando da volta do grupo ao Brasil, na ascensão de uma arte musical renovada e de tal modo disseminada a ponto de fazer frente e neutralizar os preconceitos de uma elite cultural branca que se viu derrotada em suas pretensões culturais europeizantes.

A viagem do conjunto musical brasileiro a Paris foi precedida de intenso debate sobre a legitimidade daqueles músicos como representantes do que se defendia como a autêntica música nacional brasileira. Os que se posicionavam contra o grupo desqualificavam sua arte, considerada de baixa extração, frouxa, já que a base de suas produções se concentrava em estilos musicais como o samba, o maxixe e a polca. Há cerca de 20 registros da produção em disco dos Oito Batutas, que podem ser conferidas em um CD (PIXINGUINHA, 1994). Das 20 gravações, encontramos 6 sambas; 6 maxixes; 3 polcas; 1 choro; 2 marchas; 1 tanguinho e 1 maxixe-samba. 4 dessas obras são cantadas (conforme anexo). Como se vê, os estilos ditos mais “eruditos” estavam de fora de um repertório popular rechaçado como vulgar a partir de apreciações racistas e de cunho eurocêntrico. É de se destacar que na França, também o protecionismo local via com olhos enviesados a “invasão” estrangeira, tida como ameaça à música nacional francesa, mais autêntica e civilizada, de acordo com os puristas franceses. Em sentido diverso, parte da crítica via as apresentações de grupos estrangeiros como episódios que enriqueciam a tradição cultural cosmopolita francesa, aberta às novidades e à diversidade do mundo (Cf. MARTINS, 2014).

A importância da viagem para os membros do grupo era outra pauta controversa, já que para uns, como Donga, teria sido um sucesso, embora acusasse a pouca ajuda diplomática do governo brasileiro, o que não acontecera, por exemplo, com o apoio dado pelos americanos à sua delegação. Pixinguinha, mais comedido, considerou o relativo sucesso do

inclui a “Introdução” do importante livro de Rafael Cardoso (2022), cuja ideia de “cor da modernidade” perpassa muito do que investigaremos nesta reflexão.

conjunto. A despeito das influências americanas – segundo Bastos (2005, p. 178), *Les Batutas* incorporaram à banda alguns instrumentos como o saxofone, o clarinete e o trompete, passando ainda a utilizar arranjos à moda das *jazz-bands* e a incorporar o foxtrote e outros gêneros – Pixinguinha (1970, p. 24), instado a falar de seu encontro em Paris com o músico e cantor norte-americano Louis Armstrong, recusou qualquer influência vinda do artista: “Cada macaco no seu galho. Eu admirei bastante o conjunto dele. Apenas uma admiração como artista, como bom instrumentista”.

A viagem do conjunto teria sido ainda importante para, especialmente, desmistificar a pecha de música e danças “exóticas” que rondava os brasileiros e colocar a ideia de africanidade como uma solução e não um problema (BASTOS, 2005, p. 183) para a arte nacional brasileira. Além disso, a experiência francesa posteriormente carreada para o Brasil ajudou a redefinir os ritmos populares nacionais, principalmente os urbanos, como no caso do samba. Apesar disso, o percurso do grupo até a França foi marcado por ataques racistas, como apontou Luiza Maria Braga Martins (2014, p. 87-131). No Rio de Janeiro, por exemplo, o fato de um conjunto composto por músicos negros ter se apresentado no requintado Cine Palais, em 1919, endereço refinado da capital carioca, já era visto como motivo de vergonha pelo conhecido maestro Júlio Reis. Vasculhando artigos na imprensa nacional, Martins destaca as agressões sofridas pelo grupo via imprensa, como as do citado maestro, e que foram marcadas pela frenologia e pela pior representação das teorias evolucionistas, em que o branqueamento através de cruzamentos interraciais prevalecia.

A predominância das teorias racistas na imprensa nacional propiciou páginas lamentáveis como a crônica escrita por A. Fernandes para o *Diário de Pernambuco*, que se iniciava ridicularizando um médico francês que teria se encantado por nossa culinária “jeca-tatu”, absurdo completado pela turnê francesa dos Oito Batutas, que faria os franceses se ocuparem, não do ‘Brasil de elite’, “mas do Brasil pernóstico, negroide e ridículo e de que *la chanson* oportunamente tomará conta” (Cf. MARTINS, 2014, p. 91). Para não nos alongarmos nos lamentáveis exemplos, Martins nos mostra que a indignação dos articulistas de jornal possuía um cunho eminentemente racial e o fato de que músicos negros brasileiros fossem se apresentar na capital cultural do mundo e à época ponto mais alto da civilização contribuiria na verdade para “desmoralizar” a nação brasileira. Arte baixa, música de negros, simplória e deplorável aos olhos do eurocentrismo provinciano dos jornalistas de plantão, o

sucesso do grupo e o conseqüente predomínio da música de preto que se observaria ao longo dos anos 1920 viria a consolidar o samba como estilo representativo da música e da cultura nacionais.

Destaquemos, para sermos justos, que houve vozes consideráveis, como as de Mário de Andrade¹¹, Afonso Arinos, Guilherme de Mello e da pianista e folclorista Júlia de Brito Mendes (MARTINS, 2014, p. 99), que buscaram compreender o alcance da experiência musical dos Oito Batutas, tentando se esquivar das conclusões preconceituosas. Quanto a isso, Martins (2014, p. 106) sintetiza: “Os pontos de vista de detratores e defensores são irreconciliáveis; significam duas posturas, duas tomadas de posição com relação aos afro-brasileiros e sua cultura”. Em Paris, entretanto, não havia escândalo com a presença das *jazz-bands* compostas por negros.

Entre o “escândalo” da exposição de artes na Semana de Arte Moderna e o “escândalo” da viagem de artistas negros brasileiros a Paris há poucas questões em comum. Se o movimento paulista afrontava o suposto gosto médio a partir de diálogos igualmente supostos com a cultura popular de que se apropriaram e com os elementos mais radicais das vanguardas europeias, a questão racial daria o tom da recepção que o conjunto de negros e mestiços tivera, no Brasil e em terras francesas. Digamos que os dois eventos se assemelhavam quanto à busca de uma representação da identidade brasileira não satisfeita com o ideário eurocêntrico, do lado dos paulistas, ao mesmo tempo em que a jornada parisiense do conjunto musical brasileiro colocava na ordem do dia o problema do racismo e

¹¹Mário de Andrade (2006, p. 11) assim inicia seu *Ensaio sobre a música brasileira*, originalmente publicado pela I. Chiarato & Cia, em 1928: “Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não”. Andrade reconhece o valor da música produzida pelos Oito Batutas, no entanto, questiona: “Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Villa-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido” (ANDRADE, 2006, p. 12). O ensaio de Mário de Andrade possui implicações que podem nos levar a argumentos apaixonados, contra e a favor de suas ideias. Estas implicações serão tratadas de forma mais adequada em outro momento, entretanto, é preciso destacar que a defesa do patrimônio nacional muitas vezes se revestiu de uma concepção de brasilidade como exótica, de um regionalismo canhestro e provinciano que confundia (e ainda confunde) o nacional com elementos discutíveis na definição de nossa identidade, conforme entendeu Andrade (2006, p. 11): “O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”.

da africanidade, provocando a emergência das lutas antirracistas em relação às formas estéticas praticadas pelas camadas subalternizadas da população.

Estes fenômenos rondam as discussões travadas em obras literárias contemporâneas, como *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012). Antes de avançarmos em nossa leitura do romance, destacamos duas observações feitas por Rafael Cardoso em relação às antinomias das narrativas em torno da modernidade nacional. A primeira diz respeito às questões raciais proeminentes: “A coloração racista dos ideais da modernidade promovidos em São Paulo ajuda a explicar por que foram relegados a segundo plano modernismos alternativos em outras regiões do país, inclusive no Rio de Janeiro” (CARDOSO, 2022, p. 14). A segunda trata da defesa de uma “modernidade em preto e branco” na qual a ideia moderna se equilibra nas tensões entre preto e branco, raça e classe: “No contexto brasileiro, a interseção entre exclusões segundo critérios racistas e classistas torna quase impossível pensá-los de modo isolado” (CARDOSO, 2022, p. 14). Rafael Cardoso (2022, p. 25) conclui que o movimento em torno da Semana de Arte Moderna “resultou de uma situação de privilégio e dominação patriarcal” e do contexto hegemônico de uma narrativa que excluía os movimentos de legitimação cultural das camadas periféricas de um lugar de importância e prestígio conquistado ao dominador racista. Esses grupos vitoriosos se fizeram ouvir e triunfar a despeito dos “constructos sociais passíveis de ser desconstruídos por meio da análise histórica e da educação política” (CARDOSO, 2022, p. 39).

Os exemplos dos Oito Batutas e da Semana de Arte Moderna colocariam em xeque duas narrativas históricas em constante processo de revisão. Se para Rafael Cardoso o mito de 1922 foi uma narrativa consolidada por um grupo sociopolítico hegemônico – visto que os efeitos práticos da Semana não se refletiram na atenção da imprensa para as façanhas dos paulistas –, Luiza Maria Braga Martins (2014, p. 188) aponta que as aventuras parisienses dos Oito Batutas “foram também símbolos da história cultural da Primeira República, período que tem sido visto apenas como um momento intermediário entre dois golpes de Estado”. A esses dois excelentes exemplos, de belas conclusões, inserimos uma terceira questão. À quantidade e qualidade dos embates críticos daquele período fascinante da cultura brasileira não encontramos correspondentes na produção ficcional. Isso posto, o lançamento do romance de Paulo Lins deve ser saudado como um momento importante na ficcionalização histórica dos gêneros artísticos praticados pelas camadas subalternizadas da capital no início do século XX,

sendo o samba o mais representativo deles. Mas o alcance de Lins não se resume somente a isso. Pela possibilidade do texto literário de articular um sistema múltiplo de saberes, a narrativa ficcional mapeia, conjuntamente às questões históricas hegemônicas, o surgimento da primeira Escola de Samba, a “Deixa Falar”, no bairro carioca do Estácio, e conjuga esses fatos às diversas linhas de força do pensamento, como as movimentações de classes e o debate racial que se desenrolava na capital e que, por extensão, lançava as lutas sociais no foco amplo do debate nacional em torno da identidade. Os acontecimentos do ano de 1922 revelam-se essenciais para o desenvolvimento das artes negras e populares que culminaram na vitoriosa ascensão e com a consolidação do samba como sinônimo de arte brasileira. Esses temas movem nossa leitura do romance *Desde que o samba é samba*.

Periféricos, subalternos, marginais

A trama de *Desde que o samba é samba* se desenrola ao longo da década de 1920 e começos dos anos 1930. Antes de a narrativa propriamente dita se iniciar, há uma espécie de “Prólogo” que descerra o pano do teatro romanesco. Trata-se de uma narrativa curta assinada por Paulinho Naval, espécie de apresentador dos acontecimentos que formarão a narrativa romanesca. Trata-se de um “grito de guerra” de uma Escola de Samba prestes a iniciar seu desfile, conforme lemos ao final do texto:

O apresentador anuncia a nossa escola, os fogos explodem na Presidente Vargas, o puxador dá o grito de guerra e manda um samba de quadra para esquentar. A plateia se levanta em palmas, requebrando.
O enredo começa a ser desenvolvido na avenida Marquês de Sapucaí, nas alegorias, no ritmo das mãos, na ponta da língua e do pé.
O sonho mais lindo andado, cantado e dançado nessa avenida colorida.
Tomem o meu beijo, o meu abraço e o meu aperto de mão para sempre
(LINS, 2012, p. 10).

Pela apresentação de Naval, somos informados que a enunciação narrativa se dá em um passado próximo (o romance foi lançado em 2012; as referências aos fogos na Avenida Presidente Vargas trazem o evento para uma época recente dos desfiles na Marquês de Sapucaí; e o “grito de guerra” é algo característico da fase atual dos desfiles) e os eventos verificados no plano do enunciado são pré-determinados pela fala introdutória de Naval e

percebidos em um campo semântico de fácil decodificação: “Luzes dos vermelhos, brancos e dourados”; “a vitória dos nossos ancestrais”; “corpos-fantasia”; “música criada na permissividade das esquinas”; “embriaguez dos botequins”; fé do mais antigo dos terreiros de Candomblé da Cidade Maravilhosa” etc. O corpo é, portanto, o centro gravitacional desta arte e por meio dele somos apresentados aos principais sujeitos representados (corpos de negros, mestiços, pobres, em sua maioria, mas também de ricos, brancos, de toda a sorte de misturas e representantes de classes sociais diversas), movidos pelo calor e pelo “amor da criação artística”. Poesia, dança, música, o presente absoluto e “o samba na ponta da língua dos componentes e da plateia” completam o jogo sógnico praticado nesta espécie de “prólogo” do romance.

O texto assinado por Paulinho Naval funciona também como uma espécie de paratexto do romance. Há nele três citações, uma do falecido compositor Marcelo Yuka; outra de Mazinho Ambrósio e Renatinho (autores do samba-enredo “E eles verão Deus”, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Ponte, de 1983); e de João Jeha Lins. As citações vêm entre aspas e as fontes são (na maioria das vezes) imprecisamente referidas ao final do texto. Quanto a isso, vale destacar que a edição do romance (a única de que temos notícia) é mal cuidada: chamam de “referências” o que na verdade são citações; a partir da página 10 os textos citados aparecem nessas “referências” sem correspondência com as páginas; títulos citados que não aparecem na “Bibliografia” (item estranho a uma obra de ficção), que apresenta erros e omissões. Esses problemas não afetam a discussão, apenas reforçam o descuido por nós identificado em obras sobre o samba. Feitas as ressalvas, notemos que a introdução de Naval à narrativa tem a função de acentuar a vitória do samba, dos sambas-enredo, das Escolas de Samba, enfim, da cultura que se desenvolveu de forma meteórica entre 1888 e 1945 na capital da República.

Logo após, a trama central se abre com a introdução de várias personagens, dentre elas, uma das figuras emblemáticas do romance e da história do Centro da Cidade do Rio de Janeiro: o sambista e malandro Brancura, apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, 1908 – 1935). Como a obra não é organizada em capítulos e sim em partes não numeradas e não nomeadas (51 partes ao todo, ao longo de cerca de 294 páginas), chamaremos de parte 1 este capítulo da narrativa.

A ação ocorre no bairro do Estácio e gira em torno de uma possível luta de sangue entre o português Sodré e o aspirante a malandro Valdemar nos arredores do Bar Apolo, local de encontro de artistas e da população do bairro. O motivo da contenda é a disputa por Valdirene, prostituta explorada pelo cafetão Brancura e o “duelo” na verdade foi arquitetado pelo proxeneta – com a anuência de Valdirene – que assim se livraria dos dois problemas. A intervenção de Tia Amélia (possível referência a uma das mais famosas “Tias” baianas da Cidade Nova, Amélia Silvana de Araújo, mãe do compositor Donga) frustra a expectativa de crime e a situação se resolve sem derramamento de sangue. Interessa-nos neste momento estabelecer um perfil de Brancura.

A vida de Brancura foi marcada pelo trânsito entre o mundo da arte – foi sambista, inclusive gravado por um dos astros da época, o cantor Francisco Alves (Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1898 – Pindamonhangaba, SP, 27 de setembro de 1952)¹² – e o universo da malandragem. Brancura ganhou este apelido por conta de suas preferências por mulheres brancas. No mundo do samba, comporia a chamada “Turma do Estácio”, junto com os músicos, dentre outros, Alcebiades Maia Barcelos, ou Bide (Niterói, 25 de julho de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de março de 1975); Marçal (Armando Vieira Marçal, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1902 – 20 de junho de 1947); Baiaco (Oswaldo Caetano Vasques, Rio de Janeiro, 1913 – 1935); e o mais proeminente deles, Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, Niterói, 14 de setembro de 1905 – Rio de Janeiro, 14 de março de 1978), todos personagens do romance.

Voltando a parte 1 da obra, Brancura é descrito pelo narrador heterodiegético, em discurso indireto, como “cafetão”, “o perigoso, o malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes”, enquanto que Valdemar “era só um bobo apaixonado, moleque novo, sem real noção das desavenças da vida” (LINS, 2012, p. 11). O narrador surpreende Brancura em um momento da vida quando o malandro “pensava deixar aquela vida para trás a fim de seguir sua sina de fazedor de versos bonitos, de criador de melodias intocáveis; sina de fazer samba que nem Bide, Silva, Bastos, Baiaco, Edgar e tantos outros ali de sua área que tinham a arte como religião” (LINS, 2012, p. 12). As ambivalências de Brancura revelam uma dupla opção da narrativa: por um lado, evita-se a visão romântica do

¹² A título de exemplo, propomos ouvir o registro de “Você chorou”, samba de Brancura gravado em 1935 por Francisco Alves, com a participação de Pixinguinha e o grupo “Diabos do Céu: <https://www.youtube.com/watch?v=UN0J6s35USw>. A gravação data do ano da morte de Brancura.

malandro e, por outro, escapa-se da tônica racista e preconceituosa que norteava a crítica aos artistas negros e populares do começo do século XX. De fato, a pecha da malandragem, da frouxidão e a inclinação para a festa, para o desperdício da vida e a inaptidão para o trabalho foi um discurso recorrente, por exemplo, nas crônicas e editoriais do grupo modernista paulista conservador Verde-Amarelo, no *Correio Paulistano*, em fins da década de 1910 e início da década de 1920. Conforme aponta Monica Pimenta Velloso (1996, p. 13),

Afirmava-se a incapacidade do Rio para exercer o papel de capital da República. Os motivos dessa incapacidade eram variados: climáticos (os trópicos seriam prejudiciais à ordem política, intelectual e cultural), econômicos (cultura do esbanjamento e da desordem) e culturais (samba, praia e Carnaval). Segundo a ideologia do grupo Verde-amarelo, o impedimento para o exercício da hegemonia nacional seria, em suma, de ordem geográfica. No litoral (Rio), ao contrário do interior (São Paulo), haveria uma profunda dispersão das energias produtivas. Em decorrência, verificava-se a falta de espírito empreendedor e de tino administrativo e a incapacidade para o comando e a liderança.

Como vimos, no caso dos Oito Batutas, as forças intelectuais, políticas e econômicas que pensavam a nação acusavam no sucesso do grupo um “risco” para a formação cultural nacional, posto que aquela arte seria calcada em valores “baixos”. No caso da literatura e da música popular, a arte de preto seria um rebaixamento a ser combatido energicamente, mesmo à força, com a retirada dos músicos negro-brasileiros do navio em que embarcaram rumo a Paris, conforme a crônica de um senhor que assinava S., no *Diário de Pernambuco*, do Recife, em 1922, e referida no livro de Luiza Mara Braga Martins (2014, p. 92): “E não haver uma polícia inexorável que legalmente os fisesse pelo cós e os retirasse de bordo com manopla rija, impedindo-lhes a partida no *liner* da Mala Real!”. É sintomático à menção ao açoite (manopla rija) e à violência policial, absurdos que persistem ainda hoje nas relações sociais da cidade do Rio de Janeiro. Voltemos à parte I do romance.

Brancura pensa em mudar de vida, casar com a branca “virgem de seus sonhos” e viver da poesia de sua arte. No entanto, ele se questiona sobre o porquê de querer ser sempre o mais esperto e maioral, elementos definidores da malandragem local. O desmonte do maniqueísmo que ronda as visões sobre os negros pobres e demais sujeitos que povoaram o Centro do Rio, local definidor das lutas culturais na República Velha, faz com que um revisionismo histórico se imponha na ficção de Lins. O romancista precisa lidar com a ficção

histórica – evitaremos, por agora, devido à limitação de nosso espaço, discutir o problema da metaficção –no desenvolvimento da narrativa e a história da religião é certamente parte deste universo complexo e riquíssimo abarcado pela ficção. Quanto a isso, dirigindo-se à Brancura, o narrador de Lins (2012, p. 12) diz:

Seu Tranca-Rua da Calunga Grande lhe dissera que, se ele cumprisse a sua recomendação, sua vida caminharia no rumo que ele sempre quis, arrumaria emprego, seus sambas seriam comprados e moraria no mesmo cazuá que a mulher que lhe dava prazer de verdade. Então, para que ver o português morto nessa trama bolou? Só para provar a si e aos amigos que era o mais malandro dos malandros?

A Umbanda, representada pela entidade Tranca-Rua, foi uma religião criada no Rio de Janeiro e o episódio de seu nascimento remete ao início do século XX, mais precisamente, em 15 de novembro de 1908, atribuído ao médium Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975). A Umbanda recolhe aspectos do Candomblé, do Espiritismo e do Catolicismo e seu sincretismo abriga os caboclos indígenas, os povos do Oriente, o culto às crianças e aos santos, tendo sido elevada a Patrimônio Imaterial do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) em 2016. A etimologia da palavra é atribuída ao quimbundo angolano, significando “magia” ou “arte de curar” – no romance, definida como “Deus ao nosso lado”, ou “o lado de Deus” (LINS, 2012, p. 43). Seu fundador, Zélio Fernandino de Moraes, fora acometido de uma doença grave. Desenganado, ele recebe um sinal espiritual de que seria curado, o que de fato ocorrera. Sem explicação dos médicos para a cura, Zélio é levado por sua mãe a um Centro Espírita (kardecista) e lá incorpora o espírito do caboclo Sete Encruzilhadas. A cena, embora longa, é essencial a nossas hipóteses de leitura:

Quinze de novembro de mil novecentos e oito, entram na Federação Kardecista de Niterói antes das sete da noite. Zélio não sabe por que quer tanto estar ali, mesmo sentindo falta de prostrar com os amigos. Quer mostrar a todos que voltara a andar. Mente em confusão, tudo baralhado, às vezes não sabe nem onde está, apesar do prazer que sente. Uma assistente lhes diz para esperar numa pequena antessala junto com outras pessoas. Os membros — homens e mulheres de idade avançada — vão chegando, entram direto para a sala. Não mais que de repente, Zélio é tomado por um imenso bem-estar, agora de forma exagerada. Olha para a mãe, pensa em contar o que está sentindo, mas Seu José de Souza, presidente da Federação, pede a todos que entrem e fiquem sentados em um dos cantos da sala.

Zélio não sente mais seus movimentos, parece que não está mais respirando. A energia do Caboclo das Sete Encruzilhadas toma conta de seu corpo. É o espírito do Caboclo encarnado no menino. Começa a sessão espírita. José de Souza pede a Zélio que vá para a mesa de trabalho. O culto começa. Depois de um tempo, o Caboclo diz:

— Nesta mesa tá faltando uma flor.

O Caboclo sai da sala, todos o olham com certa reprovação, pois não se interrompe uma sessão assim, dessa forma. Volta com uma rosa, coloca-a na mesa. A sessão é retomada. Todos começam a evocar os espíritos da casa. Nenhum espírito deles se incorpora. De repente, vários médiuns se levantam ao mesmo tempo, passam a rodopiar no centro da sala. Espíritos que nunca tinham estado naquela casa começam a descer.

— Saravá! — saúdam os espíritos. —

Quem são vocês? — pergunta José de Souza.

— Eu sou Caboclo Ubiratã, na força de Pai Oxalá.

— Eu sou Mãe Maria Joana, meu fio, também na força de Iemanjá e Pai Oxalá.

— Eu sou Vovó Maria Redonda, saravá sua banda.

— Eu sou Pai Joaquim do Cruzeiro das Almas!

— Eu sou Vovó Cambinda. — Sou Pai Antônio e vim para trabalhar. — Trabalhar aqui, não! Podem voltar. Xô! Xô! Xô! Todos os espíritos vão embora, menos o Caboclo das Sete Encruzilhadas.

— Por que o senhor não recebe esses espíritos aqui neste templo? São todos espíritos de luz.

Um dos médiuns responde:

— Eu vi que são espíritos de escravos, índios e caboclos que quando estavam vivos não leram e não estudaram, portanto não são evoluídos. A gente não aceita espíritos assim nesta casa.

[...]

— Se julgam atrasados esses espíritos dos pretos, dos caboclos, dos índios, devo dizer que amanhã estarei na casa deste aparelho para dar início a um culto em que esses pretos, esses índios poderão enviar a sua mensagem e, assim, cumprir a missão que o plano espiritual lhes confiou. Será uma religião que falará aos humildes, simbolizando a igualdade que deve existir entre todos os irmãos, encarnados e desencarnados. E se querem saber o meu nome, que seja este: Caboclo das Sete Encruzilhadas, porque não haverá caminhos fechados para mim.

Naquele mesmo dia, por conta da rejeição aos “espíritos não evoluídos”, Zélio inaugura em Neves, São Gonçalo, na Rua Floriano Peixoto 30, a Tenda de Umbanda Nossa Senhora da Piedade. Nesse trânsito entre religião, samba, malandragem e no espaço geográfico-social de um Rio de Janeiro que à contragosto incorporava a imensa massa de escravizados e migrantes nordestinos às paisagens naturais e artificiais da cidade, o romance de Lins nos provoca a pensar a história de nossa modernidade (por extensão, do modernismo) em seus aspectos conflitantes: um progresso adverso, capenga, discriminatório,

excludente e racista que viu o protagonismo vitorioso de sujeitos pretos, marginalizados que tornaram sua música e sua poesia elementos definidores de uma ideia de cultura nacional, embora (ainda hoje) não tenham sua trajetória devidamente reconhecida pelas narrativas hegemônicas. Rafael Cardoso (2022, p. 37) resume bem a questão:

Comparadas à fina manipulação que *Lampião* exerceu sobre a imprensa por meio de mídias como fotografia e cinema, as estratégias de Oswald de Andrade para promover a Antropofagia mais parecem travessuras de um colegial peralta. Comparadas ao poder retumbante de um desfile de Carnaval, as ideias de Mário de Andrade sobre música ecoam os corredores vazios da torre de marfim. Comparadas ao arrojo gráfico de K. Lixto ou J. Carlos, obras de arte produzidas com o intuito declarado de serem revolucionárias parecem hoje insípidas. No entanto, estudiosos e jornalistas continuam a propagar um cânone modernista bem menos do que assombroso, até pelos padrões modestos de quem o consagrou.

Poder, alegria e exclusão: breves (in) conclusões

A excursão parisiense dos Oito Batutas nos mostraria que, dentre os diversos movimentos culturais populares, a música foi certamente um elemento perturbador de uma ordem que se queria branca, europeia e “civilizada”. A rápida emergência do samba como ritmo e estilo literário-musical definidor de uma certa ideia de nacionalidade e das Escolas de Samba como elemento aglutinador do que chamo de “ideia samba” é o mote da trama do romance de Paulo Lins (2012). Os dois episódios históricos aqui destacados introdutoriamente são exemplos representativos das inesgotáveis maneiras de reler o advento da modernidade, do modernismo e das movimentações dos artistas modernos sob o crivo da descontextualização sugerida por Monica Pimenta Velloso (1996, p. 33). Para ela, a relativização do papel de São Paulo no movimento modernista leva à percepção de outras modalidades e dinâmicas não somente no Rio de Janeiro, mas em diversos setores e locais da sociedade brasileira.

No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, é preciso compreender o termo moderno a partir de uma rede informal do cotidiano constituída de temporalidades conflituosas e marcada pela heterogeneidade. Se a intelectualidade boêmia e as atividades culturais dos artistas populares no Rio de Janeiro tiveram a rua, os bares, cafés, festas e jornais como uma espécie de razão de ser, produzir arte e espelhar experiências, essas

formas de expressão– que culminaram na consagração da irreverência e da transgressão como espécie de tradição cultural – não foram merecedoras da devida atenção a seu valor artístico e literário (VELLOSO, 1996, p. 32). Daí a importância de obras como *Desde que o samba é samba* (2012) na reconfiguração desses imaginários: o romance de Lins repovoa o espaço literário; decoloniza a crítica ao se voltar para atores alijados vindo, em sua quase totalidade, das camadas subalternizadas da população urbana da capital; e reconfigura espaços geográficos ainda hoje não devidamente percebidos como fundamentais à ideia de modernidade e progresso.

Para rondarmos essas discussões, na saga dos Oito Batutas vimos um elemento anterior à formação das agremiações de sambistas e do “samba de sambar” que nos informou do percurso tortuoso e complexo que tem no capítulo da criação das Escolas de Samba, liderada pela Turma do Estácio, o momento de consagração, responsável pelo impacto cultural da arte popular e negra do Rio de Janeiro e que superou em muito em termos de efeitos e irradiações nacionais e internacionais o alcance das teses e revoluções empreendidas na Semana de 22. Como mostra Rafael Cardoso (2022, p. 17), “quanto mais se comparam as diferentes experiências nacionais e regionais, menos convincente se torna o argumento a favor de um entendimento único sobre o que é modernismo”. Cardoso destaca as relações entre arte, boemia e Carnaval, apontando de forma categórica que na base da exclusão paulista dos movimentos cariocas se inscrevia uma coloração racista: uma ideia torta de indolência e frouxidão da capital fluminense em contraste com o empreendedorismo e a pujança de São Paulo. Obviamente, esse debate se deu nos meios intelectuais como tentativas de se criar uma hegemonia paulista branca e financiada pela empresa cafeeira às vésperas da Revolução de 30.

Ao analisar a eclosão e o impacto das ideias modernistas, Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*, também já havia analisado e trazido ao discurso crítico a vida das ruas e praças da cidade de São Paulo, seus jornais, cinemas, universidades, avaliados como elementos dinâmicos da vida metropolitana moderna e expressos na metáfora da noite, “não a noite heroica e bela” e “nem a noite da tragédia também” ou a “noite da metafísica ou dos ruais com tochas e fochos de holofotes”. A noite de Sevcenko é “uma noite qualquer, longa e exasperante, em que um tuberculoso insone, isolado no alto de um morro, sentia crescer a angústia da solidão. Ou quase solidão” (SEVCENKO, 1992, p. 313). A essas questões,

voltaremos em um outro momento. Por ora, estendemos a reflexão de Sevcenko ao romance de Lins, compreendendo que, no Rio como em São Paulo, a cidade invisibilizada encontra na noite solitária suas formas de respiro, vivência e convivência produtivas.

Nas duas passagens do romance escolhidas, uma série de sujeitos, ficcionais e não-ficcionais vão tomando conta das cenas iniciais da trama: Paulinho Naval, o sambista Brancura, a prostituta Valdirene, Sodrê, Valdemar, Tia Amélia, dentre outros. O espaço social é o das ruas e os ambientes é o Bar Apolo, nas imediações da Cidade Nova próximas à zona do meretrício. Insere-se a Umbanda como aspecto religioso determinante e a presença de Tia Amélia remete à presença essencial das matriarcas baianas na configuração social do Rio negro na região chamada de Pequena África. Apesar das falhas de revisão e das descontinuidades no romance, Lins equilibra a trama entre uma concentração grande de temas, personagens, histórias, fatos históricos e experiências culturais, sociais, religiosas, própria da *mathesis* como uma das forças do texto literário, e a particularização de um capítulo fundamental na cultura carioca, fluminense e, por extensão, nacional: a discussão sobre como um grupo de artistas, de regiões geográficas menosprezadas pelos poderes públicos e pela *intelligentsia* e de baixa extração social foi capaz de, em pouco mais de três anos, transformar a cultura, a música popular e as definições em torno do projeto nacional-identitário, consagrando teses que perduram no tempo. E em que ambiente isso se deu?

O mundo do mangue, em volta do qual o grupo do Estácio circulava, além de restrito, possuía código próprio inteiramente diferente dos princípios morais e sociais então vigentes. Esse mesmo grupo adaptou-se, com proveito, aos novos padrões de comportamento condizentes com o meio e às novas formas de sobrevivência. A realidade de suas vidas prendia-se apenas ao cotidiano imediato (FRANCESCHI, 2010, p. 196).

Franceschi acrescenta que “o que realmente desequilibrava era a enorme criatividade musical que o grupo revelava, dentro e fora da zona de prostituição”. Daí uma energia musical que criou “uma nova linguagem até então desconhecida e, ao mesmo tempo, estabeleceu, para seus componentes, escala de importância e poder na sobrevivência do cotidiano” (FRANCESCHI, 2010, p. 196). A realidade do Estácio, para Franceschi, “surpreendeu os pseudodonos da cultura”, que jamais imaginariam que um agrupamento pequeno, “filhos da primeira geração saída da escravidão” (FRANCESCHI, 2010, p. 198), pudesse exercer um

protagonismo fundamental na configuração de uma cultura nacional, ameaçando a tranquilidade das elites com uma “tempestade de música inferior” que representava um nacionalismo “sem razão de ser”, como dito pelo jornalista Renato Almeida, no *Diário de Notícias* de 18 de junho de 1930 (*apud* FRANCESCHI, 2010, p. 198). Em *Desde que o samba é samba*, aqueles três ou pouco mais anos em que o grupo do Estácio estabeleceu a estrutura dos desfiles das Escolas de Samba e criou o novo ritmo próprio ao bailado nas ruas conferem ao romance de Lins a categoria de ficção histórica, essencial para fixar um capítulo determinante de nossa modernidade claudicante protagonizado pelas camadas subalternizadas da cidade partida.

Nossa abordagem inicial do romance de Lins não aborda a ficcionalização dos contextos que determinariam o futuro dos desfiles e das produções literárias e musicais que culminariam no surgimento do samba-enredo como nova espécie literária e musical. Neste primeiro momento, pensamos em como Paulo Lins repovoava a história da capital da república inserindo na série literária sujeitos marginalizados e invisibilizados à luz do poder público, refazendo as cartografias oficiais – com justiça a Lima Barreto, Coelho Neto, Benjamin Costallat, Orestes Barbosa, Almirante, dentre outros – da cidade. Neste sentido, o romance de Lins é essencial porque provoca em nós um estranhamento e uma pergunta: por que essas histórias fascinantes ainda são parcas em termos de ficcionalização romanesca?

Antes de finalizar, acrescentarei algumas observações às questões desenvolvidas por Franceschi. Primeiramente, embora tenham tido o protagonismo na criação da primeira Escola de Samba – outras narrativas, por exemplo, apontam o G.R.E.S Portela, no subúrbio de Oswaldo Cruz como sendo a pioneira –, o movimento da criação da “Deixa Falar”, pelada Turma do Estácio, não foi o único fator na consolidação dos desfiles das Escolas de Samba. Em segundo lugar, os movimentos em torno do samba, da cultura do samba e das Escolas de Samba realizaram o que Partidos e intelectuais da Semana de 22 (há dúvidas se a massa comeu ou ainda comerá o biscoito fino dos modernistas) não lograram fazer: espalhadas pela cidade e arredores como se fossem células, verdadeiras ilhas de resistência cultural, produção artística, debate político e organização social, a cultura das Escolas de Samba e seu modo de produção artística são encontrados em “todos” – a ênfase das aspas é necessária – os bairros da cidade e na Baixada Fluminense. Não há localidades sem igreja e sem Escola de Samba, para onde quer se volte o olhar. Por fim, nos terreiros se pratica e produz samba (música e

literatura); pesquisa (enredo); artes (escultura; pintura; tecnoartes; desenho de moda; dança, canto, teatro); e se desenvolvem atividades profissionais como as de ferreiro, pintor, eletricitista, mecânico, costureira, *designer*, iluminador, coreógrafo, dançarino, percussionista, dentre outras.

Desde que o samba é samba revê a história de uma saga identificada nos Oito Batutas como momento emblemático (na Paris capital do mundo cultural em fevereiro de 1922). Lins ficcionaliza como aquela herança foi e tem sido fundamental para a ascensão das camadas subalternizadas que, em 1928, desenvolveu e consolidou verdadeira revolução cultural, carioca, brasileira e popular, vitoriosa e barulhenta, pela dança e pela festa, cujo percurso atribulado e repleto de agressões físicas e verbais marcou a história cultural do país coma vida e a história das ruas e de seus habitantes, sujeitos migrantes, em trânsito, que tomaram de assalto a cultura e a encardiram, para o bem de todos e a felicidade geral da nação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, v. 20, n. 58, jun. 2005, p. 177-213.
- CARDOSO, Rafael. Introdução: Modernidades ambíguas e modernismos alternativos. In: _____. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 13- 39.
- FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova; Museu da Imagem e do Som, 1970. Volume 1.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- PIXINGUINHA: *No tempo dos Oito Batutas*. Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda, 1994. 1 CD.

SEVCENKO, Nicolau. Conclusão: Cai a noite. In: _____. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras 1992, p. 309-313.

VÁRIOS AUTORES. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Recebido em: 14 fev. 2022;

Aceito em: 25 mar. 2022.

ANEXOS

| | |
|---|---|
| <p>Já te digo (Samba, 1923) (Octavio Vianna – Alfredo da Rocha Viana “Pixinguinha”)</p> <p>Um sou eu O outro eu sei quem é Um sou eu, e o outro não sei quem é Ele sofreu Pra usar colarinho em pé</p> <p>Vocês não sabem quem é ele Pois eu vos digo Ele é um cabra muito feio E fala sem receio E sem medo de perigo</p> <p>Ele é alto, magro e feio E desdentado Ele fala do mundo inteiro E já está avacalhado No Rio de Janeiro</p> <p>No tempo que tocava flauta Que desespero Hoje ele ainda janota À custa dos trouxas Do Rio de Janeiro</p> <p>Nesta bela brincadeira Ninguém se meta Que este samba com certeza Desta bela pagodeira É de certo dos Baetas</p> | <p>Quem são eles? (Samba, 1918) (José Barbosa da Silva “Sinhô”)</p> <p>A Bahia é terra boa Ela lá e eu aqui, iaiá Ai, ai, ai Não era assim que meu bem chorava</p> <p>Não precisa pedir que eu vou dar Dinheiro não tenho, mas vou roubar!</p> <p>Carreiro olha a canga do boi Toma cuidado que o luar já se foi Ai que o luar já se foi!</p> <p>O castelo é coisa a toa Entretanto isso não tira, iaiá! Ai, ai, ai É lá que a brisa respira</p> <p>Quem são eles? Quem são eles? Diga lá e não se avexe, iaiá Ai, ai, ai São peixinhos de escabeche</p> <p>Não precisa pedir que eu vou dar O resto do caso, pra que cantar?</p> <p>O melhor do luar já se foi Entre menina que aqui estão de horror Ai, que aqui estão de horror</p> |
| <p>Meu passarinho (Samba, 1923) (Otávio da Rocha Viana “China”)</p> <p>Meu passarinho vuô, vuô, vuô Meu cachorrinho latiu, latiu, latiu Meu amorzinho, choro, choro, choro Quando partiu, partiu, partiu</p> | <p>Caruru (Samba, 1923) (João Thomaz – Ernesto dos Santos “Donga”)</p> <p>O que me faz soluçá – minha nega É o caruru com quiabo – minha nega É o vatapá apimentado – minha nega É o mungunzá abaianado – minha nega</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Meu passarinho cantava muito Vivia preso numa gaiola Quando cantava, ela chorava Acompanhava minha viola</p> <p>Meu cachorrinho latia alto Quando avistava qualquer ladrão Era felpudo o meu Veludo Era o escudo do coração</p> | <p>Quando você der outra festa Não me convida mais não Porquede outra o que me resta É uma dor no coração</p> <p>Estou todo dolorido! Que falta me faz uma mulata aqui, homem! Ai, minha vida!</p> |
| <p>Faladô (Samba, 1923) (João Thomaz)</p> <p>Falar do alheio É teu desfazer Falar sem receio Falar por prazer Eu não me incomodo Que fales de mim Ô língua malvada Vais ser feliz assim</p> | <p>A tua comadre Ontem me contô Que falas do padre Que te batizo</p> <p>Isso é castigo Uma provação Falares de todos De tudo então</p> |

(In: PIXINGUINHA: *No tempo dos Oito Batutas*. Curitiba: Músicas Comércio de Discos Ltda, ano. 1 CD).