

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Joana Lopes Acuio

Jeitos de Tirar Samba: Wilson Batista e a Poética Urbana



MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Joana Lopes Acuio

Jeitos de Tirar Samba: Wilson Batista e a Poética Urbana

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Heloisa de Faria Cruz.

SÃO PAULO

2012

BANCA EXAMINADORA

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Heloisa de Faria Cruz, que vem me acompanhando desde a iniciação científica e que abriu para mim a perspectiva da pesquisa e esteve presente em diversos momentos cruciais da minha vida. Colaborou para minha formação como historiadora, estando sempre aberta para o diálogo e sensível para as propostas de seus alunos e foi principalmente quem me mostrou a diversidade de instrumentos e a dimensão prática da pesquisa.

Agradeço à Elizabeth Martins, filha do compositor Roberto Martins, amigo e parceiro de Wilson Batista, que além de sua extrema generosidade e carinho, tem dedicado esforços para preservar a memória e a obra de seu pai.

Ao Vilson Baptista, filho do compositor Wilson Batista por ter me fornecido informações, registros sonoros e audiovisuais. E também aos meus queridos amigos que acompanharam as várias fases do projeto, dilemas e expectativas.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Maria do Rosário da Cunha Peixoto e Prof. Dr. Amailton Magno de Azevedo por terem participado da minha qualificação, por terem lido cuidadosamente meu trabalho, terem apontados perspectivas; enfim, por suas preciosas colaborações.

E à Capes, que me concedeu bolsa de estudos para cursar o mestrado no programa de História da PUC São Paulo, permitindo a concretização da pesquisa.

Dedico este trabalho ao secular amigo Nicolau, com quem em longas conversas durante a vida pude compartilhar ideias, imaginar, descobrir novas formas de pensar o mundo.

Ao meu pai, Carlos Acuio, que sempre foi pra mim fonte de inspiração, que me apresentou à música de forma apaixonada. Foi com ele que conheci as composições de Wilson Batista e de muitos outros sambistas.

Às mulheres peculiares e fundamentais na minha vida: vovó Jandira, minha mãe Guiomar Silva Lopes, minha querida orientadora Heloisa de Faria Cruz, Eleonora Menicucci.

Dedico este estudo especialmente à minha filha miudinha, Leila, que foi gestada junto com essa pesquisa. Que participou da confecção do último capítulo e do tratamento final, com sua presença transformadora.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	8
Abstract.....	9
Introdução.....	10
Capítulo 1	
Comunicações Poéticas na Cidade.....	22
Sambas e Linguagens Urbanas	22
Imagens da Cidade	39
Capítulo 2	
A Lírica das Relações Amorosas.....	57
A Multiplicidade de Personagens e Vozes Feminina....	78
Capítulo 3	
Memórias do Samba e do Carnaval Carioca.....	98
Considerações Finais.....	122
Fontes.....	127
Referências Bibliográficas.....	133

Resumo

A pesquisa foi elaborada a partir de análises de composições do sambista Wilson Batista (1913-1968), visando observar a face dinâmica de sua produção, que circula e se comunica com tantas outras imagens, vozes, experiências e narrativas, passando a participar como prática no moinho de imaginários da cidade moderna. Buscamos com as composições de Wilson Batista refletir sobre os jeitos de compor, de narrar e de cantar. Pretendemos observar as estratégias de comunicação e de artesanias poéticas em sua produção musical, como a construção de sonoridades urbanas, de memórias de espaços simbólicos, de experiências e intercessões na cidade.

As narrativas de Wilson Batista revelam a existência de muitas cidades e formas de se viver que nos fazem atentar para as relações entre samba, cotidiano e cultura popular. O samba se insere na cidade num jogo repleto de ambigüidades, evidenciando reflexões sobre esferas íntimas do cotidiano, das relações amorosas, de experiências populares na cidade, com sua cartografia simbólica, que constrói o mundo do samba como lugar de discurso; estabelecendo embates, conciliações e intermediações sociais, bem como com mecanismos da indústria fonográfica e radiofônica para fazendo-se reconhecer como forma integrante da cidade moderna. A dissertação está distribuída em três capítulos: **1. Comunicações Poéticas na Cidade; 2. A Lírica das Relações Amorosas; 3. Memórias do Samba e do Carnaval Carioca.**

Palavras chaves: *Wilson Batista, samba e história, samba e cidade, mulheres e samba.*

Key words: *Wilson Batista, samba and history, samba and city, women and samba.*

Abstract

The research was developed from the analysis of compositions of the “sambista” Wilson Batista (1913-1968), aiming to observe the dynamic face of his production, which circulates and communicates with many others images, voices, experiences and stories of the imaginary of the modern city in that historical period.

We seek through the compositions of Wilson Batista to reflect about ways of composing, narrating, singing, about the communication strategies of artisan poetic and the construction of urban sonority, memories, symbolic spaces, experiences and intersections in the city. The narratives of Wilson Batista reveal the existence of many cities and ways of living that make us look for relations between samba, daily life and popular culture.

Through his compositions, samba inserts itself in the city in a game full of ambiguity, putting in evidence reflections about intimate spheres of daily life, love relationships and popular experiences of the city. The research also discusses the construction of the world of samba as place of discourse, establishing conflicts, reconciliations and social intermediation, as well as mechanisms of the recording industry and radio to make themselves as integrated forms to recognize members of the modern city. The thesis is divided in three chapters: 1) Poetic Communications in the City, 2) The Lyric of Love Relationships, 3) Memories of Samba and Carioca Carnival.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto da reflexão sobre o universo poético musical de Wilson Batista, da sua relação com a cidade, com seu ambiente e inserção social, assim como com outros compositores do mesmo período que com ele tiveram contato e/ou parcerias. O projeto de pesquisa passou por modificações ao longo do trajeto, inicialmente a proposta era intercambiar as produções, comunicações e ambiente cultural de três sambistas da mesma geração — Geraldo Pereira, Wilson Batista e Noel Rosa — entrevendo aproximações e distanciamentos nas suas narrativas, linguagens, experiências e formas de fazer. Por outro lado, a crônica foi observada como uma característica marcante na narrativa musical dos três compositores, marcando temáticas, estilos e jeitos de compor.

A proposta de pesquisa visava primeiramente captar práticas, experiências e modos de artesanias poéticas dos três sambistas-cronistas no âmbito das comunicações culturais, relações sociais e da constituição do samba como “lugar” de discurso específico. Sendo observados aspectos da vida urbana carioca, capital moderna, na poética dos três sambistas, ampliadas a partir da década de 30 ao imaginário nacional pelas indústrias de difusão sonoras.

Com a ágil circulação de canções nas cidades os compositores passaram a criar um espaço de diálogo e de intercomunicação na cidade com diversos sujeitos sociais através do samba. Expressões popularizadas pelo sucesso de um samba podiam se tornar matéria-prima de outros sambistas, que as recriavam, ou versavam sobre o mesmo tema de forma controversa. A crônica e o samba urbano foram aspectos que ganharam destaque na análise da produção e comunicação do mundo do samba no projeto inicial. Tal observação fora primordial para o recorte temático sobre o qual se desmembraram as problematizações em torno do que denominamos sambas-crônica. Reflexões sobre o ambiente de produção fez despontar a curiosidade pelo estudo das composições, dos pontos de contato e comunicação entre os compositores, os nós que os ligam a à construção e formação da música

popular; em agitados encontros, transmissões e transformações de meios, formas de fazer, estilos, temas e discussões.

São muitos os autores que perceberam a importância das parcerias na composição dos sambas cariocas urbanos no período compreendido entre a década de 30 e 50, é como se elas fossem o próprio modo de produção, uma forma eficaz acessada pelos compositores para acompanhar o ritmo dos novos meios de comunicação, diversão e festividade, cada vez mais acelerados. A demanda de diversão na cidade era cada vez maior, uma população que se avolumava e a paisagem tanto crescia quanto se aglutinava com rapidez. O próprio carnaval agora tinha seu papel, com mecanismos organizadores, com sua condição de promover marchas, autores e escolas de samba, estes regimentos que concorriam na afirmação dos bairros, num diálogo amplo e sutil na cidade que buscava formalizar o reconhecimento das respectivas culturas, combinando, reconciliando e confrontando elementos considerados dos universos “popular” e “erudito”, do “asfalto” e do “morro”, do “centro” e do “subúrbio”, formais e informais. Não é à toa a escolha da palavra escola para distinguir tais redutos de produção para o carnaval moderno carioca, esta fantástica engrenagem de desfiles e concursos onde ganhava importância a ainda inaugural figura do sambista cuja música atraía o público, que se aglomerava para cantar coletivamente. Ismael Silva fala da escolha do nome Escola de Samba para identificar a primeira que se formou no Largo do Estácio, *Deixa Falar* e depois conhecida como *Estácio de Sá*. Ele conta que naquele tempo todos queriam ser os maiores e exaltavam suas vantagens, então o pessoal do Estácio que se reunia perto de uma escola normal teve a idéia de colocar esse nome para dar a entender que era dali que saíam os professores, os professores do samba. E assim o samba vai se inscrevendo na cultura da cidade, se relacionando com o que é considerado formal e erudito, mapeando sua geografia, seus roteiros ondulados pela comunicação efervescente.

Através da parceria, em que por vezes um compositor desenvolvia a primeira parte e o outro a segunda da canção, ambos compondo melodia e letra de cada parte, ou por outras, um fazendo a melodia e o outro sendo o letrista, era possível produzir com muito mais versatilidade e rapidez, construindo e acompanhando os meios, tanto o rádio, a imprensa periódica,

como o carnaval, estimulando a demanda desse público e atendendo a ela. Outros elementos importantes na artesanaria dos sambas são o reaproveitamento, a reciclagem, o jogo de apropriações e contraposições de narrativas, fontes inesgotáveis para os compositores que estão presentes inevitavelmente nos sambas desta época, formando um emaranhado de discursos, uma grande dimensão de frases poéticas e sonoras que se misturam ao tecido urbano, interferindo nas formas de se relacionar, de sociabilidade e sendo alimentadas por elas; o que a meu ver remete a formas metalingüísticas presentes na forma de compor destes sambistas.

Com o desenvolvimento da pesquisa percebemos que o universo musical dos três sambistas era muito vasto para ser profundamente discutido e precisaríamos de muito mais tempo para de fato estabelecer a comunicação entre eles e suas produções. Portanto optamos por nos concentrar na obra de Wilson Batista, que ainda hoje foi muito pouco estudada, não só na academia como de um modo geral raramente é dada a ela destaque especial, muitas vezes sequer é citado nos compêndios de grandes sambas da história, nos livros de história da música popular ou nos depoimentos de músicos e especialistas. É um compositor muitas vezes citado como se ocupasse um lugar menor na história do samba, um lugar reservado no âmbito da “malandragem”, este conceito tão indefinido e estereotipado e em suas imbricações com o Estado Novo. Até mesmo Sergio Cabral define Wilson como o típico compositor que canta a malandragem. Do seu vasto repertório apenas uma meia dúzia com personagens e narrativas das quais se poderia dizer que confluem para a caracterização da personalidade do malandro é com frequência mencionada pela historiografia e textos que pretendem resumir as características de suas músicas. Wilson produziu um repertório de mais de 400 composições gravadas e centenas de músicas inéditas, com temas, narrativas, estilos e personagens diversificados, que vão além das possíveis relações entre “malandragem” e Estado Novo. O sambista também costuma ser lembrado como adversário de Noel Rosa, aquele que peitou o “frágil e genial” poeta da Vila e teria saído em desvantagem na polêmica musical. A meu ver sua real desvantagem foi ser por tanto tempo comparado e oposto ao Noel Rosa, tão mitificado pelo grande público e conseqüentemente colocado frente a este como sambista de menor valor poético. Paulinho da Viola declara no

programa Sexta Super, exibido na rede Globo em sua edição sobre Wilson Batista tempos depois de sua morte: “Wilson Batista pra mim, é o maior sambista brasileiro de todos os tempos. Pena que só é lembrado quando se fala da polêmica com Noel. Na verdade, a polêmica dentro da obra dele, é apenas um detalhe.”¹

A observação atenciosa do repertório deste compositor, assim como a reflexão sobre a multiplicidade de suas experiências, ambientes de produção, circulação e comunicação na cidade contribuíram para o recorte e reformulação do projeto. As experiências, os espaços e tipos sociais cantados, trespassam as imagens dos sambas urbanos, dimensões que dialogam com a vida do sambista. No projeto *“Jeitos de Tirar Samba: Wilson Batista e a Poética Urbana”* procuramos investigar no universo lírico do compositor suas formas de compor, a construção de narrativas, práticas cotidianas, memórias, sua inserção no ambiente comunicativo do samba e nos meios de difusão.

As principais fontes de pesquisa foram os registros sonoros e partituras avulsas publicadas com o repertório do Wilson, tanto com músicas de carnaval, como com sambas de meio de ano como eram chamados. Também utilizamos programas radiofônicos da época, crônicas e críticas jornalísticas, livros de memórias, depoimentos de parceiros, músicos e intérpretes do mesmo período ou com quem se relacionava (como Almirante, Araci de Almeida, Antonio Almeida, Blecaute, Roberto Paiva, Roberto Silva, etc...). Foram visitadas as obras de uma forma ampla de parceiros recorrentes (como Jorge de Castro, Antonio Nássara, Roberto Martins, Ciro de Souza, Germano Augusto, Ataulfo Alves, Marino Pinto, etc), pois fornecem subsídios para a compreensão da construção do ambiente inter-comunicativo do mundo do samba. Crônicas, reportagens e críticas musicais publicadas em jornais, programas de rádio, revistas e livros de autores ligados ao ambiente de produção do samba entre as décadas de 30 e 50 estão incorporadas às fontes. Dentre os cronistas especializados destacamos: Nestor de Holanda, Orestes Barbosa, Rubem Braga, Lúcio Rangel, Jota Efegê, Almirante, entre outros. A literatura historiográfica incorporada de forma mais direta ao projeto foram os estudos culturais sobre poesia e transmissão oral de Paul Zumthor; as

¹ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

reflexões e conceitos de autores como Paul Gilroy que destaca os processos de circulação das culturas da diáspora africana, na fluidez que transitam as formas de viver, saberes, memórias e formas de olhar o mundo; as noções de cultura, cotidiano, cidade e espaços sociais, desenvolvidos por Michel de Certeau; as referências de Jesús Martin-Barbero sobre comunicação, meios de transmissão, reprodução, mediação e recepção culturais. Pesquisas no campo da história da música foram também incorporadas e em particular de autores como José Ramos Tinhorão, Nei Lopes, Muniz Sodré, Carlos Sandroni, Jorge Caldeira e José Geraldo Vinci de Moraes, Maria Izilda Santos de Matos que analisa as relações entre o feminino e o masculino nas canções de Lupcínio Rodrigues, produções acadêmicas, como de Amailton Magno de Azevedo que aborda a memória musical e africanidades na produção e experiência de Geraldo Filme, de Salomão Jovino da Silva, sobre musicalidades africanas no Brasil do século XIX e os textos biográficos sobre Wilson Batista de Bruno Ferreira Gomes, Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira.

Na artesanaria dos sambas surgem temas, representações da cidade, memórias de sujeitos e espaços que se relacionam com a própria forma do fazer poético-musical e da constituição do compositor em busca de seu reconhecimento social. São recorrentes as narrativas de episódios da vida cotidiana que registram óticas específicas, ao modo dos cronistas e com personagens que destoam das condutas previstas numa ordenação da vida social institucionalizada e que transitam na fugacidade da cidade, delineados de forma breve e condensada. Também é comum em Wilson Batista o próprio samba ou o sambista servirem de tema, constituindo fragmentos de memórias do mundo do samba e o registro de sua visibilidade social como lugar de discurso, práticas culturais e sociais.

O momento em que Wilson Baptista de Oliveira (Baptista sobrenome de registro) partiu da cidade de Campos onde nascera e se transfere, em 1929, para a capital do Rio de Janeiro com 16 anos, coincide com o período das primeiras gravações de Noel pelo *Bando de Tangarás* e com a fundação no ano anterior da pioneira *Escola de Samba Deixa Falar*, no bairro do Estácio — por Ismael Silva e outros sambistas considerados da segunda geração no processo de consolidação do samba e sua definitiva modernização na forma do samba urbano. Na cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro, onde

nasceu em 1913, Wilson já iniciara suas experiências musicais tocando triângulo na banda Lira de Apolo dirigida por seu tio, o maestro Ovídio Batista. Também passou a produzir suas primeiras composições para o bloco "Corbeille de flores", do qual participara, embora ao que parece não tenha restado nenhum registro dessa fase.

Ainda em Campos cursou a escola de artes e ofícios para se tornar marceneiro, mas creio que esta não era a opção de trabalho preferida de Wilson. No início da década de 30, Wilson Batista integrou a Orquestra de Romeu Malagueta, como crooner e ritmista, tocando pandeiro. Segundo os Jornalistas Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira², o pai de Wilson era pintor de paredes e o filho quando jovem desejava ser sapateador. No Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira, disponível em site da internet, encontramos relato biográfico sobre o sambista, cujas informações provavelmente foram obtidas por Ricardo Cravo Albim (à época diretor do MIS) que chegou a entrevistar Wilson dias antes de sua morte. O texto ressalta que Wilson pretendia desde jovem ser reconhecido como compositor: "Em 1929, mudou-se sozinho para o Rio de Janeiro para tentar ganhar a vida como compositor indo morar por algum tempo com um tio que era gari. Tinha dificuldades de se adaptar a empregos. Chegou a trabalhar como acendedor de lampiões na Light, logo que chegou à capital do país, mas por pouco tempo. Seu sonho era vencer como compositor de sambas."³

Pela primeira vez em 1932, com 19 anos, Wilson consegue lançar sua música por meio da gravação fonográfica, com *Por Favor Vai Embora*⁴, composta em parceria com o músico, arranjador e flautista Benedito Lacerda e Osvaldo Silva, cantada por Patrício Teixeira. Porém em suas memórias inacabadas e inéditas, com trechos reproduzidos nos livros de Bruno Ferreira Gomes e Luís Pimentel, Wilson assinala *Na Estrada da Vida*⁵ como sua primeira composição gravada. Este lançamento de 1933 é na verdade, posterior ao de *Por Favor Vai Embora*, mas a menção de Wilson simboliza a

² Pimentel, Luís e Vieira, Luís Fernando. Wilson Batista: na corda bamba do samba. Col. Perfis do Rio. Rio de Janeiro, Ed. Relume-Dumará, prefeitura, 1996.

³ Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira – Wilson Batista – Biografia.
http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Wilson+Batista&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=bi

⁴ Por Favor Vai Embora (samba) (Benedito Lacerda - Osvaldo Silva - Wilson Batista) Patrício Teixeira, 12/1932.

⁵ Na Estrada da Vida (samba) (Wilson Batista) Luiz Barbosa, 1933.

preferência pela música *Na Estrada da Vida* e provavelmente pela interpretação de Luiz Barbosa que a gravou, em detrimento da canção interpretada por Patrício Teixeira, cantor muito mais voltado para cantigas do que para o samba. Luiz Barbosa foi considerado o inventor do samba acompanhado pelo batuque na caixinha de fósforos, muito admirado pelos sambistas dessa geração e que cantou mais tarde diversas músicas de Wilson. Mas o primeiro sucesso efetivo de Wilson Batista, segundo ele mesmo, foi o samba composto em parceria com Ataulfo Alves, *Lenço no Pescoço*⁶, gravado por Sílvio Caldas em 1933.

O impulso obtido com a gravação de *Na Estrada da Vida* por Luiz Barbosa e o sucesso de *Lenço no Pescoço* na voz do conhecido cantor Sílvio Caldas em 1933, marca o período de afirmação e inserção no meio musical do compositor Wilson Batista, então com 20 anos. Wilson relembra em suas memórias como sentiu o impacto da primeira gravação de sua composição:

*“A alegria da primeira gravação. Uma tarde estou na porta da Leiteria Ópera, na Rua Pedro I, quando Luiz Barbosa me chama e pergunta: ‘Você é o Wilson Batista?’ Respondi que sim e ele continuou: ‘Apareça amanhã na Rua do Mercado, na RCA Victor, na Praça Quinze, para assinar o contrato do seu samba que gravei hoje, denominado Na Estrada da Vida.’ Senti a alegria de quem sai do ovo, pois Luiz Barbosa, sem saber, iniciava a minha gostosa carreira, gravando a minha primeira música. Tomamos café, eu e o famoso cantor, conversamos e ele despediu-se dizendo que aparecesse sempre que tivesse outras músicas boas como a que gravou. Quando ele se foi resolvi comemorar o acontecimento e saí bebendo em todos os cafés da Praça Tiradentes. Bebi muito! Bebi demais! Bebi acima do dinheiro que tinha no bolso e acabei no Distrito Policial da Rua Visconde de Rio Branco, 10º andar, casarão que fica em frente à Rua do Lavradio.”*⁷

Em meados de 1932-1933, recém chegado à Capital Federal, ainda com poucos contatos pessoais Wilson iniciava sua carreira de compositor, mas figurou na indústria fonográfica ao longo da década de 30 com raras gravações. Depois da estréia como compositor deu continuidade nos anos

⁶ Lenço no Pescoço (samba) (Wilson Batista) Sílvio Caldas, 1933.

⁷ Trecho das memórias inacabadas de Wilson Batista, Café Nice, reproduzido por Gomes, Bruno Ferreira. In Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16, Rio de Janeiro, Funarte 1985.

seguintes à artesanía musical, travando relações com cantores famosos como Silvio Caldas, Luiz Barbosa, Chico Alves, Murilo Caldas e compositores como Benedito Lacerda, Valfrido Silva, Germano Augusto e Ataulfo Alves. As músicas compostas na década de 30 lhe valeram algumas gravações, mas foi na década de 40 a fase de maior produção e rendimentos como compositor.

As biografias sobre Wilson Batista geralmente mencionam a sua aversão ao trabalho, sua instabilidade em empregos fixos; porém neste momento a atividade de compositor começava a ser considerada como profissão. Quer dizer, percebemos que muitas vezes as interpretações sobre Wilson Batista reproduzem o imaginário de associação categórica de sambistas populares, afro-brasileiros, com a figura tipificada do malandro e a dicotomia entre o “malandro sambista” e o trabalhador “esforçado”. Nesta perspectiva dicotômica e definidora de tipos homogêneos permanecem veladas as multiplicidades de experiências na constituição social dos compositores afro-brasileiros e da cultura popular no momento de penetração nos meios de entretenimento (processo relativo e ambíguo que merece ser discutido mais à frente), assim como a profissionalização de músicos, cantores e compositores de samba — gênero absorvido como produto de um mercado lucrativo e formador de um projeto de cultura nacional. Embora a maioria dos compositores ainda tivesse dificuldades de sobreviver da produção musical e se profissionalizar integralmente, este era um campo que se insinuava como alternativa de ascensão social de uma camada da população e de mudança na divisão entre trabalho intelectual e braçal, tradicionalmente relegado às classes populares na república moderna, pós-abolição.

A ex-esposa de seu pai, Irene Baptista, relata que Wilson realmente não queria trabalhar como empregado, que pensava sua existência como compositor e que fazia música com muita facilidade: “Ih, meu senhor ele saía muito tarde e chegava nove horas, nove e meia e aí tinha que ter todo o silêncio dentro de casa porque ele ia fazer a música. Aí deitava no chão e com a caixa de fósforo ficava escrevendo, quando acabava dali tava pronta a música dele. Aí eu brigava porque achava que ele tinha que trabalhar, que aquilo não era vida. Ficava a noite inteira na rua e ninguém podia conversar em casa e ele deitado, eu achava ruim. Aí a gente brigava, brigava sério.”

Wilson optou pela atividade de compositor ao ponto de lutar por condições concretas de exercício, remuneração e dedicação profissional. Participou ativamente da fundação do Sindicato dos Compositores Musicais do Rio de Janeiro (transformado em Sindicato Nacional, hoje situado no bairro da Lapa e de natureza privada), pelo reconhecimento profissional, garantias de direitos autorais e condições econômicas de sobrevivência para os compositores populares. Assim, em 1952, um grupo de compositores insatisfeitos com a condução elitista das sociedades arrecadadoras de direitos autorais (como a União Brasileira de Compositores e Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música) se reuniu para fundar o sindicato, que teve Wilson Batista, um dos mais acalorados idealizadores, como presidente do conselho fiscal e da assembléia geral, assessorado por Geraldo Pereira.

Bruno Ferreira Gomes, amigo e biógrafo de Wilson escreve: “Wilson, filiado à UBC, era dos mais insatisfeitos com o que recebia de suas músicas, acreditando que um órgão de classe seria o primeiro passo para acabar com os abusos na política do direito autoral brasileiro, que, até ali, vivia nas mãos de meia dúzia de espertalhões.” [...] “Vivia sempre em função de suas músicas, vendendo-as ou gravando, recebendo dinheiro dos compradores, ou recebendo dinheiro proveniente dos sucessos na sua sociedade. Infelizmente naquele tempo os sucessos rendiam muito pouco devido à ganância das sociedades de direitos autorais, pantagruéis tremendos, que arranjavam jeito de ficar com quase noventa por cento do que fosse arrecadado e reservavam apenas dez por cento para os autores.”⁸

Por outro lado, não é difícil supor que Wilson Batista estrategicamente foi se constituindo com muita agilidade para poder sobreviver como sambista e compositor, produzindo abundantemente, diversificando narrativas, temas e abordagens, valendo-se da improvisação e estabelecendo parcerias. Como observador sagaz do ambiente musical retomava com frequência motes, de suas próprias composições e de outros, que faziam sucesso entre o público de rádio ou em concursos de carnaval para dar forma a novas e peculiares versões. Aproveitando-se do mercado musical que emergia, da crescente

⁸ Gomes, Bruno Ferreira. Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16, Rio de Janeiro, Funarte 1985.

demanda de sambas e composições pelo público na cidade e do então papel do compositor, Wilson costumou negociar músicas para prover a subsistência, assim como suas aventuras, como tantos outros compositores negros, que tinham de vender suas músicas para outros com que lucravam com elas e que tivessem acesso nos meios de difusão.

Nei Lopes o define em sua *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* como: “Dono de densa e personalíssima obra, foi o cantor por excelência da marginalidade afro-carioca dos anos 1930 a 1950. E isso teria sido somente o reflexo da dificuldade dos negros pobres da antiga capital da República em se adaptar à nova ordem capitalista gerada pela Revolução de 1930.”⁹ A síntese de Nei Lopes sugere problemáticas com eixos centrais relativas às estratégias e modos de penetração das culturas afro-brasileiras, dos negros que formavam “o mundo do samba” nas esferas de visibilidade ou usando termo de Araci de Almeida, que buscavam “um lugar ao sol”.

As contradições entre indústria cultural, urbanização, culturas populares, tradições afro-brasileiras e situação social dos negros pobres no Rio de Janeiro a partir de 1930 é abordada por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho no livro *Ismael Silva: Samba e resistência*¹⁰. O pesquisador observa as ambigüidades sociais e mercadológicas do momento enfrentadas pelos compositores negros: “Assim o advento da radiodifusão favorece, aos agentes culturais ligados ao samba, uma relativa ocupação de novas posições profissionais.” [...] “Em torno da radiodifusão dois fenômenos ocorrem: por um lado, a comercialização do samba de terreiro, e por outro, as tentativas de enquadramento profissional do negro em certas esferas de trabalho surgidas com a comercialização de sua música. O compositor como tal não tinha assim oportunidade de profissionalização no rádio; precisava se desdobrar nas funções de intérprete ou ritmista. Entretanto, o palco de mobilidade social do negro pôde ser ampliado até às gravadoras, pois a elas interessava investir nesse produto rentável que é a “típica” música popular.”¹¹

Essas são problemáticas discutidas na dissertação que foi estruturada em três capítulos. No primeiro procuramos refletir sobre as comunicações e

⁹ Lopes, Nei. *Enciclopédia da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

¹⁰ Carvalho, Luiz Fernando de Medeiros. *Ismael Silva: Samba e resistência*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1980.

¹¹ Idem.

circulações culturais na cidade, tendo como objetivo pensar as dinâmicas na circulação de linguagens urbanas através do samba e memórias de personagens e espaços da cidade. As linguagens, expressões e gírias são construídas a partir de vivências cotidianas locais e os sambistas agem nessa trama de comunicações, especificamente urbanas que se difundem na efemeridade do presente, constituindo registros, sensibilidades e memórias. Procuramos salientar sujeitos e espaços sociais marcantes, memórias construídas do fazer do sambista, densidades vividas e práticas do discurso que se projetam na cidade.

O segundo capítulo dedicamos ao tema da Lírica nas Relações Amorosas e à Multiplicidade de Personagens e Vozes Femininas por termos observado a intensidade de narrativas saturadas do tema lírico-amoroso e formas poéticas e melódicas que expressam as decepções, os desencontros, queixas, desejos, aspirações e frustrações no espaço conjugal, na vida cotidiana compartilhada na casa, na intimidade. Wilson compôs inúmeras letras com o eu lírico feminino e discursos de queixas amorosas masculinas que parecem formar um campo de diálogo entre si. As composições narradas por vozes femininas são relevantes, pois nos levam a refletir sobre a entrada das mulheres no mundo do samba. Raras são as compositoras populares conhecidas e com registros fonográficos de suas produções até a década de 30-40; mas por outro lado, foram muitas as cantoras de sucesso que gravaram e se apresentavam em espetáculos musicais. Os indícios do processo inicial que lentamente deu visibilidade às intervenções e participações femininas na música popular estão presentes principalmente na esfera da interpretação vocal, que sugere a existência de mecanismos imbricados entre as práticas de composição e de interpretação; podendo o primeiro ser compreendido como forma de mediação da interferência social feminina no campo da cultura institucionalizada e o segundo como resignificação cultural pela ação da experiência.

No terceiro capítulo, *Memórias do Samba e do Carnaval Carioca*, propomos lidar com a produção de Wilson onde o samba aparece como tema, onde o discurso se impõe como prática, procurando identificar sujeitos e espaços ligados à essas experiências, num arcabouço de memórias que constroem um imaginário do mundo do samba. Também discutimos os conflitos

nas relações entre sambistas, compositores e o mercado cultural, seus embates e estratégias para reconhecimento profissional, a luta pela sobrevivência através desta atividade e remuneração dos direitos autorais. Esse é um dado importante na trajetória de Wilson como compositor, que morreu na miséria sem poder pagar as prestações do aluguel da sua moradia, tendo como bens apenas um sofá e uma geladeira. Wilson durante sua vida articulou-se para fundar o sindicato dos compositores, pois as entidades arrecadadoras não favoreciam os compositores, reservando a eles apenas dez por cento dos direitos autorais. A filha Marilza Baptista, revela que seu pai sempre aspirou que com o recebimento dos direitos autorais ela poderia futuramente sustentar os filhos, o que de fato não se concretizou, já que os filhos de Wilson Batista nunca receberam quantia significativa relativa à reprodução da obra do pai.

Comunicações Poéticas na Cidade

Sambas e Linguagens Urbanas

As canções circulam tão agilmente nas cidades que os compositores passaram a criar uma enredada teia de linguagens e comunicação. Expressões popularizadas pela circulação cultural de um samba, por exemplo, podiam se difundir materialmente em imaginários e ações que traçam linguagens, memórias e experiências. A música popular foi sendo amplificada a partir da década de 1930 pelas indústrias de difusão sonora, transitando num fluxo relacional de imagens, memórias, linguagens e visões de mundo, em ágeis dispersões sonoras, poéticas e narrativas. A musicalidade e oralidade da poesia cantada na irradiação tentacular dos sambas na “biosfera cultural” favorecem sua movência e ressonância com o vigor e fugacidade das falas, das expressões e práticas cotidianas da cidade.

Para o estudioso José Ramos Tinhorão¹², a década de 1930 é um período em que as culturas populares do Rio de Janeiro são introduzidas nos espaços culturais relevados pelos meios tecnológicos sofisticados, provindos dos países de adiantada industrialização (como o cinema, rádio, impressão editorial e os registros sonoros em discos); mas os encontros em rodas de samba subsistiam, assim como os antigos teatros de revistas musicadas continuaram a comportar, por longo tempo, públicos assíduos. O samba urbano que se constitui no Rio de Janeiro passa a ser meio de reflexão e registro de memórias e experiências sociais, de modos de vivenciar a urbanização, industrialização e modernização.

Nenhuma forma musical no Brasil, tal como o samba, marcha, e também o carnaval, assumiram diante do público das cidades em expansão, das multidões citadinas concentradas e ao mesmo tempo individualizadas em relativa solidão; os efeitos da comunicação de rápida projeção, transmissão e consumo, entrando diretamente no moinho de imaginários e incorporações

¹² Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Ed. Caminho, Col. Caminho da Música, n.º 6, 1990.

seletivas das populações das cidades “modernas”. Para Wisnik e Enio Squeff¹³ os meios industriais de difusão foram incorporados aos projetos políticos de modernização da sociedade que visavam à formação de uma identidade cultural e nacional, que segundo os autores encontraram na música e em particular no samba, um terreno propício — dada a intensa recepção e aceitação diante dos públicos urbanos — para eleger categorias simbólicas elevadas como genuinamente representantes da cultura popular brasileira.

Os meios de transmissão de práticas e linguagens através do samba ressaltam de forma densa efeitos sonoros, poéticos, imagéticos, políticos, e violentos das palavras que se dispersam na materialidade do mundo, do imaginário e das memórias. As manipulações das palavras e do pensamento pelas tessituras poético-sonoras-rítmicas do samba são realizações da língua e de práticas cotidianas¹⁴. E pode-se dizer também que realizam liberações e fronteiras¹⁵, pois através delas abrem-se possibilidades óticas do/no mundo, que nele reagem e interferem. Tais possibilidades têm como ponto de partida ângulos múltiplos e específicos porque agem por dentro das experiências sociais. Em minúcias são construídos territórios de circulação ativa da língua, de olhares e ações que repercutem experiências de sujeitos históricos.

“A retórica e as práticas cotidianas são igualmente definíveis como manipulações internas a um sistema – o da língua ou ao de uma ordem estabelecida”¹⁶. Que estão no campo do fazer “popular”, das manipulações de espaço, astúcias e táticas de deslocamento das relações de forças instituídas. As práticas poéticas estão relacionadas com a persistente novidade da improvisação, da manipulação das palavras, associações e combinações. O valor dado ao imprevisível, à novidade, se choca com o investimento em uma organização social, cultural com critérios definidos por ordens normativas. As práticas de linguagem agem como formas alternativas, esparsas, incontrolláveis, de ver o mundo da vida. Wilson é considerado “grande observador dos momentos e dos costumes, transformava-se num repórter do cotidiano.”

¹³ Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

¹⁴ Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994. 2ª ed.

¹⁵ Conceitos incorporados nas leituras das reflexões de Foucault. Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 4ª ed., 1998.

¹⁶ Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994. 2ª ed.

[...]“Marina Batista [ex-esposa de Wilson] conta que ele acordava no meio da noite, acendia a luz, sentava na cama e tirava o papel do maço de cigarros para fazer anotações, batendo o ritmo na caixa de fósforos.”¹⁷ Esses são elementos importantes para percebermos os processos ligados à tradição da oralidade, às comunicações poéticas e sonoras, materializadas nas formas de fazer samba e na artesanania das narrativas poético-musicais de Wilson Batista.

Elementos como o improviso, o aproveitamento de motes e a extensa circulação de linguagens, dizeres, formas poético-musicais, na amplitude dos espaços da cidade foram significativas neste ambiente de produção do samba. Wilson em suas memórias relembra como se desenrolara a artesanania de algumas composições; que por vezes surgiam de um encontro casual com amigos e parceiros em bares que comumente freqüentava ou em andanças pela cidade, seguindo-se as conversas em que um deles puxava um mote que ia sendo desenvolvido, desenrolando-se nos diálogos, frases, idéias, marcações rítmicas e melodias cantaroladas. As parcerias passaram a ser formas tão comuns de compor, de fazer samba que alguns estudiosos vêem nela a garantia de um modo de produção ágil e eficaz¹⁸. Essas relações entre as formas de fazer são de extrema importância se quisermos atentar para as estratégias de comunicação, de transmissão de saberes e cultura dos sambistas.

O cartunista, jornalista e compositor Antonio Nássara — um dos parceiros mais constantes de Wilson, com quem compôs diversas marchas vencedoras de carnavais, como *Balzaquiana*¹⁹ e sambas de sucesso, como *Mundo de Zinco*²⁰ — conta em depoimento registrado no programa Ensaio da TV Cultura de 1975²¹, que muitos compositores não tocavam nenhum instrumento sequer; como por exemplo, Lamartine Babo e Wilson Batista, que tirava de cabeça e cantarolava seus sambas ritmados pelas batidas na caixa de fósforos. O próprio Wilson mencionava seu método de composição no livro *Café Nice* que começou a escrever e permaneceu inacabado — provavelmente devido à precariedade

¹⁷ Pimentel, Luís e Vieira, Luís Fernando. Wilson Batista: Na Corda Bamba do Samba. Rio de Janeiro: col. Perfis do Rio, Ed. Relume-Dumará, prefeitura, 1996.

¹⁸ Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. Ismael Silva: samba e resistência. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

¹⁹ Balzaquiana (marcha) (Wilson Batista - Antonio Nássara) Jorge Goulart, 01/1950.

²⁰ Mundo de Zinco (samba) (Wilson Batista - Antonio Nássara) Jorge Goulart 01/1952.

²¹ Nássara, Antônio. Programa Ensaio, TV Cultura, de 16/04/1975. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

em que vivera no final da vida — e relaciona o seu jeito de construir narrativas com o de Noel Rosa: “Eu gosto muito das músicas de Noel e sei quase todas elas de cor. Ele fazia verdadeiras mensagens, ao contrário de mim que faço as músicas sempre baseadas nos dramas dos outros. Raramente faço música para os meus dramas. Exceção é claro em se tratando de Jane...”²² Este depoimento de Wilson chama nossa atenção para outras dimensões na construção da poética musical do samba, ele diz que não fazia música para retratar seus dramas pessoais, portanto não desejava que sua obra fosse vista como retrato exato de sua vida. Isso nos tira do tão conhecido terreno de análise das representações, dos reflexos, da separação entre vida e obra e nos conduz para a observação das práticas da linguagem, dos diálogos que são estabelecidos socialmente através delas.

A ação do discurso e a dispersão poética possuem caminhos complexos que se cruzam, entre a tradição e memória, incessantemente transformadas e ressignificadas e o olhar da experiência concreta do sujeito que expressa coisas vividas e interfere na dinâmica de construção de relações e imaginário sociais. Parte da historiografia que incorpora análises do repertório de Wilson Batista costumou identificar personagens nas suas narrativas como se espelhassem com fidelidade sua própria constituição como sujeito social. Deste viés surgiram recorrentes abordagens sociológicas que falam da malandragem e do desvio do trabalho e a definição do sambista como o tipo exemplar do malandro que rompe com a ideologia trabalhista no período getulista. Sim, o tipo malandro está presente em diversas músicas deste período, também está associado às experiências de grupos sociais, mas não se confundem integralmente com elas, suas interpretações são variáveis e possuem historicidade. Estão incorporadas às formas de linguagens e imagens que o samba neste momento procurou tornar visível.

O primeiro fonograma registrado com autoria de Wilson, como já mencionamos, foi o samba de 1932 gravado por Patrício Teixeira, *Por Favor Vai Embora*, em parceria com o flautista, regente e compositor Benedito Lacerda e Osvaldo Silva. Com os dois também compôs no ano seguinte o samba-choro

²² Trecho das memórias inacabadas de Wilson Batista, Café Nice, reproduzido por Pimentel, Luís e Vieira, Luís Fernando. In Wilson Batista: Na Corda Bamba do Samba. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, prefeitura, 1996. Col. Perfis do Rio.

*Estás no Meu Caderno*²³, com interpretação de Mário Reis, um dos cantores mais famosos do período. A estréia em parceria com Benedito Lacerda deve ter sido significativa para Wilson, pois o flautista já era músico profissional desde 1928, participando do grupo regional Os Boêmios da Cidade, em grupos de choro e orquestras de jazz e em 1930 funda o conjunto Gente do Morro (nome sugerido por Sinhô, conhecido como o “Rei do Samba”). Benedito é considerado um dos flautistas mais inovadores da música brasileira, porque “desempenhou papel fundamental na estruturação do chamado conjunto regional, grupo de formação característica e de atuação marcante no universo da música popular”²⁴.

Acompanhemos a letra do primeiro samba gravado de Wilson Batista, tendo em vista a interpretação empregada pela voz chorosa de Patrício Teixeira:

Por Favor Vai Embora (Benedito Lacerda – Osvaldo Silva – Wilson Batista) (samba)²⁵

Por favor vai embora
Anda que já está na hora
Alumêia sua bola, não sei porque que volta agora.
Chora, chora, chora, chora.

Nasci em Catumbi na zona do agrião,
A macumba eu conheci, vendi meu coração,
Meu amor é da orgia só porque vadia.
Por favor, vai embora...

Meu bem meu coração é jóia sem valor
Arrematada num leilão na casa de penhor
Meu amor é mesmo o samba cheio de muamba
Por favor, vai embora...

A letra cheia de gírias e termos coloquiais cria tensões entre elementos valores pertencentes a tradições afro-brasileiras, suburbanas, silenciadas e reprimidas e elementos reguladores na organização de uma cultura institucionalizada. O interlocutor implícito a quem o narrador se dirige, está

²³ *Estás no Meu Caderno* (samba) (Wilson Batista - Benedito Lacerda - Osvaldo Silva) Mário Reis, 1934.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Por Favor Vai Embora* (Wilson Batista - Benedito Lacerda – Osvaldo Silva) Patrício Teixeira, 1932.

colocado como oponente das práticas destacadas e a voz poética reforça afirmativamente elementos vistos socialmente como indesejáveis e os inverte. As expressões “macumba”, “orgia”, “vadiagem” e “muamba” estiveram e talvez ainda hoje estejam relacionadas à práticas ilícitas, reprimidas, condenáveis e pejorativas, que ameaçam o mundo “civilizado”. Mas são elas que ganham relevo, ao cabo que o interlocutor antagonista representa um sujeito social e culturalmente conflitante. A resistência cultural e a preservação de valores se revelam no acirrado embate, que aponta a impossibilidade de se apaziguar ou ocultar certas contradições. Ao estilo dos modos proverbiais se depreende a moral da estória: “cada macaco no seu galho” e a idéia da persistente disparidade de ambientes, multiplicidade de culturas e modos de viver simultâneos na cidade; caracteristicamente fragmentada, difusa, cheia de conflitos e contradições. Do título à última frase os versos do samba se dirigem com sarcasmo ao interlocutor indesejável, que deve ser expulso e distanciado para outro lugar social.

A voz evoca o bairro suburbano de Catumbi, chamado de “zona do agrião”, por ser considerado um “bairro complicado, movimentado”²⁶, efervescente em atividades consideradas ilícitas, perto do mangue e da zona de prostituição. Também evoca a “macumba”, o amor supostamente por uma mulher da “orgia”, que vive a “vadiar”. Assim como está colocada em pauta a relação entre o amor e a necessidade de barganhar o coração vendido na “macumba” e os bens em troca de algum dinheiro na casa de penhores. O desfecho é a revelação de que o amor é verdadeiro como o samba, um samba com qualidades especiais, cheio de “muamba”. Quando o sambista fala do samba, da sua prática e do seu fazer, se posiciona e assume sua própria voz na narração e com ela carrega suas filiações e visões de mundo. Pensar o samba como simples tema descritivo seria esvaziar a renitente aparição dos sambas que falam de seu fazer, procurando inscrições e criando memórias que confluem numa rede comunicativa, de experiências complexas da vida. Muitos sambistas insistem neste tipo de metalinguagem, como se relutassem em expressar a ligação do que estão cantando com a vida como um todo, que sua obra tem

²⁶ Filho, Oduvaldo Vianna. *Gíria-Expressões*, in *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

efeitos, que é ato²⁷. Desta maneira não fazemos distinção entre forma, conteúdo e prática — cisão típica da formação da arte como categoria específica na cultura ocidental, europeizada ou da “arte” aurificada e paralisada nos museus.

Podemos pensar nos termos sugeridos por Bakhtin, ao questionar a separação que se estabelece entre significado e ato, entre o mundo da cultura e o mundo da vida, para ele o único ser real e em pleno devir. “Um ato de nossa atividade, de nossa real experiência, é como um Jano bifronte. Ele olha em duas direções opostas: ele olha para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a unicidade irrepitível da vida realmente vivida e experimentada. Mas não há um plano único onde ambas as faces poderiam mutuamente se determinar com a relação a uma única e singular unidade. É apenas o evento único do Ser no processo de realização que pode constituir essa unidade única; tudo que é teórico ou estético deve ser determinado como um momento constituinte do evento único do Ser, embora não mais, é claro, em termos teóricos ou estéticos.” O filósofo propõe a superação da “perniciosa divisão e não interpenetração entre cultura e vida”. “Cada pensamento meu, junto com o seu conteúdo, é um ato ou ação que realizo”.²⁸

Voltemos agora ao fenômeno da gíria e das expressões geradas localmente, frutos do cotidiano, que passam a ser apropriadas culturalmente e a circular em coletividades, intensamente articulados e absorvidos na linguagem dos sambas desse período, caracterizando o sentido do uso material, vital da ação comunicativa. Antônio Nássara, parceiro recorrente de Wilson na década de 50, mencionou a importância da gíria e o papel do samba em sua difusão no depoimento gravado pelo programa Ensaio, da TV Cultura, em 16/04/1975:

“Você sabe que nada melhor para marcar uma gíria do que a música popular. Eu confesso a você que não vou agora..., que não tenho mesmo de memória as coisas de gíria de música, mas o samba, por exemplo, está recheado de gíria desde...” (...) *“E depois ela se espraia de uma maneira terrível e vai sendo, vamos dizer, adaptada e aceita de outra forma. Nem o Aurélio Buarque de Holanda vai botar, tá compreendendo?, no dicionário dele as verdadeiras gírias.” [...] “ Às vezes uma gíria nascia num bairro e ficava ali*

²⁷ Conceito utilizado por Bakhtin. Bakhtin, Mikhail. Para Uma Filosofia do Ato. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Para uso didático. Versão em português.

²⁸ Bakhtin, Mikhail. Para Uma Filosofia do Ato. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Para uso didático. Versão em português.

*quatro, três, quatro anos e tal. Enfim, as centenas... e a gíria tem vida efêmera, né? Tem vida efêmera.*²⁹

Nássara fala de processos que se misturam e se confundem na produção, difusão, assimilação e ressignificação das linguagens musicais, orais. A música popular está colocada como meio de produção e como mediadora da circulação de formas de discurso, de linguagens que se realizam em experiências cotidianas e atuam nos universos culturais. Quer dizer, são ações difusas, não determinadas, que agem obliquamente entre formulação, seleção e circulação. As formas expressam infinitudes de práticas, visões e relações sócio-culturais; dispersando-se em novas multiplicidades de imagens, sentidos e ações. A oralidade embalada por melodias favorece o espraiamento de expressões, imbuídas de estímulos experienciais. “Ela se espraia de maneira terrível e vai sendo, vamos dizer, adaptada e aceita de outra forma”.³⁰

O compositor ainda questiona a cultura institucionalizada, que em seu pretense “eruditismo” mantém-se alheia ao processo vivente e experimental em que se movem as “verdadeiras gírias”. E este processo vivente em que se produzem as expressões populares, em que os sentidos da forma, do conteúdo, da sonoridade, da experiência, se interpenetram, são associados por Nássara à vida efêmera do cotidiano, difuso nos ambientes urbanos (relacionados às hierarquizações de espaços e culturas). No depoimento, Nássara exemplifica a expressão criada na composição da marcha *Balzaquiana*³¹, feita para o carnaval de 1950 — Wilson sempre se referia a essa música com muito orgulho em entrevistas radiofônicas e nas memórias inacabadas escritas por ele (Café Nice). O uso dessa expressão propiciou que os compositores fossem convidados a conhecer Paris, pois o embaixador francês no Brasil à época ficou admirado com a música, traduziu-a e a difundiu na França, e a repercussão do termo foi tamanha que os franceses passaram a usá-lo, sendo incorporado aos dicionários de ambas as línguas.

[...] “Por exemplo, Balzac, balzaquiana é uma gíria, foi criada numa música popular por mim e pelo Wilson. Vamos ver se está no dicionário do

²⁹ Nássara, Antônio. Depoimento gravado em 16/04/1975 para o programa Ensaio, TV Cultura. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

³⁰ Nássara, Antônio. Depoimento gravado em 16/04/1975 para o programa Ensaio, TV Cultura. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

³¹ Balzaquiana (marcha) (Wilson Batista - Antonio Nássara) Jorge Goulart, 01/1950.

*Aurélio, é capaz de não estar, mas todo mundo identifica uma mulher depois dos 30 por balzaquiana.*³²

Balzaquiana (Wilson Batista – Antônio Nássara) (marcha)³³

Não quero broto

Não quero

Não quero não

Não sou garoto prá viver mais de ilusão *Refrão*

Sete dias da semana

Eu preciso ver minha Balzaquiana.

O francês sabe escolher

Por isso ele não quer

Qualquer mulher.

Papai Balzac já dizia

Paris inteiro repetia

Balzac tirou na pinta

Mulher só depois dos trinta.

Realmente o termo “balzaquiana” fora registrado e difundido na marcha de Wilson e Nássara, mas Jorge de Castro, um dos parceiros mais freqüentes ao longo da vida de Wilson, compusera cinco anos antes uma canção em que já associava Balzac com as mulheres de trinta anos, intitulada *Seu Balzac, gravada em 1945*.

Seu Balzac (Afonso Teixeira – Jorge de Castro)³⁴

O Seu Balzac estava com a razão

Com mais de trinta anos é que a mulher tem coração. *Refrão*

Por isso eu digo sem vexame

Eu fico louco quando vejo uma madame.

[...]

Retornemos aos detalhes da marcha *Balzaquiana*: “Papai Balzac já dizia”. Os termos papai e paizinho surgem com vitalidade em sambas das décadas de 30 e 40, com o sentido de sujeito sabido e sua variante no

³² Nássara, Antônio. Depoimento gravado em 16/04/1975 para o programa Ensaio, TV Cultura. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

³³ Balzaquiana (marcha) (Wilson Batista - Antonio Nássara) Jorge Goulart, 01/1950.

³⁴ Seu Balzac (marcha) (Afonso Teixeira – Jorge de Castro) Quatro Ases e Um Coringa, 1945.

diminutivo remete muitas vezes à parceria amorosa.³⁵ No glossário de gírias de Nestor de Holanda papai está definido como “auto-designação de pessoa que se quer gabar a si mesma. Surgiu isso no hábito de cada prostituta do Mangue chamar seus cafetões de papai, isto é, de protetor. Em compensação, a mina passou a ser, para o cafifa, mamãe...”³⁶ Mas não creio que a definição referida por Holanda seja o significado empregado na letra. E a expressão “tirar na pinta” pode ser substituída pela então conhecida “acertar na mosca”. As gírias usadas por grupos urbanos põem em cena a idéia de iniciação em códigos de linguagens específicas, gestos e valores, que exprimem e denotam a importância das formas de falar no ato que posiciona o sujeito num lugar social do discurso. Os que conviveram e estudaram a vida de Wilson Batista aludem a sua característica forma de falar, que costumava ficar longo tempo se comunicando através de gírias que poucos acompanhavam integralmente, por vezes numa estratégia para falar com alguém sem ser compreendido por outros ao redor. Existem relatos de que Wilson quando queria falava outra língua e eram poucos os amigos que conseguiam manter a conversa por muito tempo.

“Alguns depoimentos³⁷ dão conta de que Wilson, em suas investidas noturnas “pelos bares do baixo meretrício”, em companhia quase sempre de Germano Augusto e Araci de Almeida (informação que a cantora fazia questão de negar, dizendo que conhecia o compositor “muito pouco”), comunicava-se num dialeto que ninguém compreendia, num vocabulário próprio. Gírias que depois encontramos nas anotações de Wilson, organizadas em verbetes”. [...] “Segundo Nássara, Wilson fazia da gíria o seu código de comunicação.”³⁸

Araci de Almeida, também era exímia no uso de gírias; mas a tão famosa polêmica musical entre Wilson e Noel Rosa talvez a tenha feito se sentir no dever de tomar o partido do chamado poeta da Vila com quem travou amizade no início de carreira — este já era conhecido no meio do rádio e indústria fonográfica e lhe ofereceu vasto repertório que a popularizou. Então ela se refere ao Noel em depoimento: *“Noel prá mim eu achava que era um cara*

³⁵ Essas referências foram observadas em canções de outros compositores como Geraldo Pereira, por exemplo, e no dicionário de gírias da década de 30 e 40, integrado ao livro *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

³⁶ Holanda, Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

³⁷ Os autores Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira geralmente não dão as referências de fontes utilizadas.

³⁸ Pimentel, Luís e Vieira, Luís Fernando. *Wilson Batista: Na Corda Bamba do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, prefeitura, 1996. Col. Perfis do Rio.

muito bacano. Era um pouco grilado, cheio de transas e tal, mas ele gostava de tomar umas biritas, umas e outras... Mas o Noel prá mim foi muito bom, porque realmente quando eu comecei ninguém fazia fé em mim. Eu tinha saído do subúrbio, assim, e querendo cantar, querendo assim um lugar ao sol. E o Noel foi a única pessoa que realmente me deu a mão e entregou um repertório muito grande, a mim. Porque as outras pessoas ficavam assim no mocó, num tava querendo nada e tal, né?”³⁹

É interessante que Araci nunca tenha exaltado sua relação com Wilson Batista, provavelmente pelo propagado impacto em torno da chamada polêmica, pois dele também gravou inúmeras canções, sendo uma das intérpretes mais constantes de seu repertório. Em seguida, no mesmo depoimento ela se refere a Wilson Batista:

“Bom, Wilson Batista depois, no Rio de Janeiro... Aí começou assim a aparecer muitos compositores e naquela época eles lutavam muito, porque realmente, compositor era tido como pinta braba, malandro... Então surgiu um compositor chamado Wilson Batista, que de fato é um grande sambista. Ele já faleceu. Então ele chegou à seguinte conclusão: que o Noel Rosa como era mais popular do que ele e realmente era um poeta melhor do que ele, ele resolveu fazer uma polêmica musical. Que o Noel Rosa, a primeira música que o Noel Rosa fez prá essa polêmica — como Wilson Batista era tido como malandro — o Noel Rosa fez a seguinte música.” [...] “É um samba que chama-se Rapaz Folgado”.

Para defender a posição e memória de Noel Rosa, tido como gênio da música popular e ressaltar com orgulho ter sido uma das intérpretes de sua predileção, Araci de Almeida inverte a ordem dos acontecimentos. A primeira música travada na polêmica foi composta por Noel, *Rapaz Folgado*, e depois Wilson deu prosseguimento ao desafio poético porque antevia uma chance de se tornar popular através do diálogo musical, de ganhar visibilidade nos meios de difusão; além disso, devemos lembrar que o samba está ligado às tradições orais, ao improviso e ao exercício da disputa poético-musical.

³⁹ Almeida, Araci de. Depoimento gravado em 02/10/1972 para o Programa Ensaio Tv Cultura, Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, Vol. 4. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2000.

As pelejas nos encontros musicais são formas de organizar a prática de compor e tirar samba advindas principalmente das tradicionais rodas de partido-alto e de terreiro. Uma das definições de Mário de Andrade para a palavra “tirar” usada por Wilson Batista em *Lenço no Pescoço*⁴⁰ — “eu me lembro era criança tirava samba canção” — foi definida em seu Dicionário Musical Brasileiro como: “Pôr fora de combate um cantador em peleja musical, vencer o cantador adversário”. Portanto além das controvérsias a respeito da “malandragem”, a polêmica musical entre Wilson e Noel representa a tradição de enfrentamento e desafio poético.

Os conceitos de transmissão oral, de vocalidade e intervocalidade podem contribuir para pensarmos a circulação de linguagens e comunicações na cidade. Para Zumthor “a intervocalidade atua ainda com mais evidência quando os poetas em causa viveram no mesmo território”⁴¹; isto simplesmente pela facilidade espacial de circulação, mas que não impede uma movência mais ampla. A linguagem para Zumthor é imanente ao vaguear, ao nomadismo; porém para ele as formas poético-musicais são mais móveis, contando com o auxílio dos ritmos e efeitos sonoros que se transmitem além do plano circunscrito da linguagem formalizada.

A idéia de intervocalidade e intertextualidade estão relacionadas aos processos de memória e transmissão oral. O que diz a voz é poesia, que nos é comum, voz da memória e “ela só tem à disposição duas estratégias: integrativa, assumindo até os limites do possível o essencial das palavras já pronunciadas entre nós; ou propriamente evasiva, recalando, censurando essas palavras (ou algumas delas) com um simples fingimento, o infantilismo de quem recomeça do zero.”⁴² Essas noções podem ser incorporadas às interconexões entre as práticas de linguagens e experiências fragmentadas que circulam nas ruas e espaços do Rio de Janeiro, nos mal discerníveis processos de circulação, transmissão, composição e interpretação, cotidianidade, relações culturais e sociais.

A visão de Nássara coincide nesse sentido com a de Zumthor quando aborda a questão da circulação das músicas no carnaval, que o meio sonoro,

⁴⁰ *Lenço no Pescoço* (samba) (Wilson Batista) Silvio Caldas, 1933.

⁴¹ Zumthor, Paul. *A Letra e A Voz – A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. Pg. 147

⁴² *Idem*.

festivo e coletivo facilitava a transmissão cultural: “Antigamente havia, a meu ver, uma coisa boa pra música popular brasileira, que foi, apesar de tudo, o carnaval. Engraçado, o carnaval, tá compreendendo?, trazia para o povo, para o garoto, para o homem, para a moça, para a mulher, a vontade de aprender a cantar. Inconscientemente o garoto aprendia a cantar aquelas marchas de carnaval e às vezes tinha umas 50 por ano que ele decorava. Isso em parte é razoavelmente benéfico, porque música é como qualquer coisa, você precisa ter o quê? É a chamada cultura. Então o ouvido musical é uma boa forma de cultura, de você aprender... Você decorando música, você tem possibilidade até de fazer. (...) Agora, o carnaval, a meu ver, era uma festa onde o povo vinha cantar. Então você via bailes assim com quatro (como é até hoje), com quatro, cinco mil pessoas cantando. Ora, isso é fabuloso. Ah, o sujeito é semitonado, mas daqui a pouco no conjunto orfeonicamente, o negócio ficava fabuloso.” [...]⁴³

“Inclusive eu tenho a impressão... *a popularidade das músicas de antigamente, principalmente no carnaval, nascia da facilidade, vamos dizer, da despreocupação harmônica, porque todo mundo fazia música...* A maioria, por exemplo, eu, Lamartine, por exemplo, né? [...] Enfim, era eu também... o Wilson Batista, o Haroldo Lobo, a maioria não conhecia música.”⁴⁴

Para Nássara a facilidade das melodias, a presença marcante da poesia e do canto facilitava a difusão e circulação de linguagens, de termos, de expressões, de sonoridades e de culturas; entendida por ele como tudo que faz parte da experiência. As transmissões culturais através das práticas poético-musicais trazem aquilo que Zumthor chama de voz da memória comum e aquilo que é ouvido também é cantado, recriado, em incorporações seletivas de técnicas e de jeitos de fazer. “*Você decorando música, você tem possibilidade até de fazer.*”⁴⁵ A intensa popularidade das músicas de carnaval e a grande quantidade de composições e compositores que produziam para este fim, traziam a perspectiva de participação em ambiente comum em que todos poderiam cantar ou produzir, “*porque todo mundo fazia música...*”⁴⁶ Ou como diria Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho na música *Cantoria*:

⁴³ Nássara, Antônio. Depoimento gravado em 16/04/1975 para o programa Ensaio, TV Cultura. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

⁴⁴ Idem. Grifo meu.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

[...] “O povo enxerga a luz de uma voz sincera
 E canta com ela em sintonia
 Cantar é uma luz, um enfunar de velas
 É compreender a canção como um navio
 Que vai zarpando, ignorando mapas
 Tocando as águas que nem harpas” [...]

Com Jorge de Castro Wilson compôs *Ai... Ari*, em 1948. Subentende-se que se trata de Ary Barroso. Outra letra recheada de gírias: engaita, que vem de gaita, que quer dizer grana, dinheiro; tribo, quer dizer, família; estar com a banca, ou com a corda toda, com dinheiro e fama. O personagem Ari está com a banca e com a gaita e o narrador suplica uma ajuda financeira com a expressão: “vê se faz algo por mim”. Ary Barroso foi apresentador de programas de rádio e estava entre os compositores que mais recebia direitos autorais, pois suas composições foram gravadas internacionalmente; além de ser arranjador e selecionar novos cantores através de programa de calouros era considerado uma figura extremamente influente na indústria musical.

Ai... Ari (Jorge de Castro – Wilson Batista) (samba)⁴⁷

Ai Ari, ai, ai, Ari
 Você engaita meu bloco não vai sair *Refrão*

Ari acordei cedo pode crer
 No dia que dei meu conto a você
 Ari eu sou Flamengo todo o tempo até o fim
 Você que está com a banca vê se faz algo por mim.

Ari moro num triste barracão
 Onde não tem água luz nem condução
 A minha tribo é grande temo não chegar ao fim
 Você que está com a banca vê se faz algo por mim.

Em tom de ironia o narrador pede a grana para o bloco que não vai sair. A ironia segue à diante com a menção de que em outro momento o narrador acordou cedo para lhe dar um dinheiro (conto), enquanto mora num triste barracão, com família grande para sustentar, sem luz nem condução, Ari está

⁴⁷ *Ai... Ari* (samba) (Jorge de Castro – Wilson Batista) Jorge Veiga, com acompanhamento do conjunto K-Ximbinho, 01/1949.

numa boa. A contradição social no próprio meio musical é colocada em pauta. Nestor de Holanda menciona em seu livro o depoimento do compositor Almeida Junior do Morro de São Carlos, no Estácio de Sá sobre as contradições no meio musical entre compositores de classes sociais distintas: “Na entrevista que me concedeu, queixou-se de compositores do asfalto. Disse que muitos visitavam os morros, aprendiam as músicas das escolas, e, depois, lançavam-nas em discos”.⁴⁸

Por longo período as culturas afro-brasileiras, o candomblé, a batucada, as reuniões e os instrumentos que eram utilizados nos lundus, maxixes, partido-alto e sambas eram associados a uma cultura que devia ser silenciada e reprimida; portanto certas práticas entre o período imperial e republicano foram classificadas como ilícitas e designadas através de termos policiais como: “vadiagem”, “vagabundagem”, “embriaguez”, “gatunagem”, “malandragem” e “ajuntamentos perigosos”. Mas devemos pensar no processo de incorporação e transformação da palavra malandragem, apropriada e ressignificada nas narrativas dos sambas. Por outro lado, os discursos que caracterizam e interpretam o personagem malandro possuem sua própria historicidade. O linguajar urbano, carioca, popular, das gírias e expressões dessa época se vincula ao imaginário da boêmia e da malandragem, constroem percepções do mundo da vida e experiências históricas.

Talvez o movimento de incorporação, internalização e afirmação contundente da malandragem no universo cultural do samba expresse a consciência dos embates sociais, disparidades, controles, dos modos de viver e resistências culturais. A afirmação do malandro como personagem simbólico, arquetípico, emblemático, reúne em sua imagem ideal e homogênea, uma luta de constituição de espaços de fala, de visibilidade e de reconhecimento de sujeitos sociais ativos na construção da cultura do samba. Estas imagens são decantadas nas narrativas e discursos poéticos do samba, mas não se confundem integralmente com os sambistas e nem tampouco expressam a plenitude cultural das formas de viver dos diversos sujeitos, das experiências sociais cotidianas e dos ambientes musicais. Fixar as experiências dos sambistas a uma identidade homogênea, no estereótipo do tipo malandro seria

⁴⁸ Holanda, Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

encobrir a multiplicidade de práticas, de sensibilidades, as transformações incessantes dos sujeitos, assim como a construção de suas vivências, diálogos e interferências na cidade.

A linguagem da gíria também foi associada aos costumes ou a uma postura “malandra”, no sentido de esperteza, sagacidade e agilidade. Porém repito que o personagem “malandro”, como imagem simbólica é fonte de ação discursiva, poética, que evidencia conflitos sociais e culturais, a discrepância entre um lugar social “marginalizado” construído historicamente pela repressão e disciplinarização de condutas pelos poderes públicos e policiais e que encontra sua desconstrução e afirmação num outro ângulo de visão. A resistência existe no ato de deslocar culturas caracterizadas como “marginais” para um espaço de reconhecimento, de incorporação da produção do samba aos meios de difusão industriais constitutivos de projetos de uma cultura nacional instituída. Manoel “Cartaz”, alfaiate de Wilson Batista em seu depoimento ao programa em homenagem ao compositor relembra: “Ele me dizia que não era só alisar o banco da ciência, que a pessoa tinha que ter os dois lados, o banco da ciência e também o curso da calçada. Pra saber se defender, senão não ia ser”. Isso eram palavras dele pra mim. Agora ele era um cara que num matava nem uma barata. Sempre que via uma barata, ele procurava se esquivar, pra não pisar. Dizia que a barata era uma chefe de família. Isso eram palavras dele, né.”⁴⁹

Muitos sambistas e alguns cantores são caracterizados pela historiografia, ou textos jornalísticos, depoimentos e memórias como “malandros”, como sujeitos hábeis no falar através de gírias. O samba urbano oferecia versos ritmados por um linguajar próprio dos sambistas, relacionados à “malandragem” e à “cultura de morro”, mesmo que estivessem ambientados em bairros próximos ao centro ou suburbanos. Assistimos à formação de cidades e culturas destoantes dentro de uma mesma esfera de recorte geográfico: os espaços e culturas do morro, dos ambientes boêmios, dos subúrbios e também da cidade capital federal, em consonância com a idéia de modernização e símbolo nacional.

⁴⁹ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

Nássara em depoimento dá alguns exemplos de gírias conhecidas, tentando atentar para seus desenvolvimentos: “Por exemplo, “mancada”, “mancada”, por exemplo, desde 1930 que eu me lembro dessa gíria. Entrou, por exemplo, antigamente era “entrou pelo cano da descarga”, era assim que se usava essa gíria, era longa.” [...] “Em 1910, por exemplo, aquela é “uma uva” e não sei mais o quê e tal. Enfim, as centenas...”⁵⁰

Germano Augusto, por exemplo, que foi parceiro de Wilson em *Inimigo do Batente*⁵¹ é descrito em livros de memórias e de história da música popular como “malandro” ou como possuidor de linguagem peculiar: “Germano Augusto, português, parceiro de Kid Pepe [boxeador que também costumou ser mencionado como tipo “malandro”], que como pouca gente, conhecia a fundo a gíria carioca, pois vivera anos seguidos no Mangue e em rodas de malandragem da Lapa.” [...] “Durante muitos anos, Germano foi espécie de secretário de Araci de Almeida. Andava sempre em companhia da cantora e quando os dois conversavam, em gíria, só com intérprete seria possível entendê-los. Se se encontravam com Wilson Batista, então, a conversa ainda era mais longa e mais incompreensível...”⁵² As gírias e as expressões populares afirmam e registram linguagens, jeitos de falar difusos e específicos usados no cotidiano, que se amalgamam às memórias e às próprias experiências, aos grupos e ambientes urbanos ligados ao universo do samba onde se misturam fragmentos sonoros da língua falada e cantada. Essas ações sonoras reverberam na cidade, contrastam os saberes de quem conhece os segredos de certos dizeres e os meandros dos espaços sociais, vagueiam com perspicácia entre os ambientes noturnos, boêmios, encobertos ou institucionalizados da cidade.

Moreira da Silva, Kid Morangueira ou auto-intitulado “O Último Malandro” (que gravara os sucessos *Acertei no Milhar*⁵³ e *Esta Noite Eu Tive Um Sonho*⁵⁴), opta por dar seu depoimento sobre o amigo e compositor Wilson Batista todo cifrado em forma de gíria, revelando um conhecimento que exigia malícia e iniciação: “Ele naturalmente não era trouxa, porque quem gosta de trouxa é lavadeira e quem gosta de sopa é prato fundo. Ele não dava muita sopa

⁵⁰ Antônio Nássara, Programa Ensaio TV Cultura, 16/04/1975. A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

⁵¹ *Inimigo do Batente* (samba) (Wilson Batista - Germano Augusto) Dircinha Batista, 1940.

⁵² Idem.

⁵³ *Acertei no Milhar* (samba-choro) (Wilson Batista - Geraldo Pereira) Moreira da Silva, 08/1940.

⁵⁴ *Esta Noite Eu Tive Um Sonho* (samba) (Wilson Batista - Moreira da Silva) Moreira da Silva, 1941.

não, ele era, ele era, estás compreendendo? Ele gostava do chá de urubu, que é café africano e tal e coisa pra comer com remo, quer dizer, feijoadada comendo com a mão e tal... O cara era vivo! Muito esperto. Perto dele o cara não se perdia, sabia o caminho certo pra onde ia”.⁵⁵

Outro hábito comum no ambiente musical, principalmente dos freqüentadores do Café Nice, segundo Nestor de Holanda⁵⁶, era darem apelidos aos outros. Afirma o jornalista em suas memórias que os que mais inventavam apelidos eram Frazão, Orestes Barbosa e Alberto Ribeiro. Muitos desses apelidos não conseguimos captar a intenção precisa que lhes eram conferidas, mas nos fazem visualizar aspectos da circulação de linguagens coloquiais, termos e gírias tão comuns no universo do samba como já havia salientado Nássara. Wilson Batista, por exemplo, tinha o apelido de *Virilha*; Germano Augusto era chamado de *A Crise em Trânsito* porque vivia se queixando e falando mal dos outros; Ataulfo Alves (parceiro de Wilson em *Ó Seu Oscar*⁵⁷) era chamado pelo pessoal do Nice de *Urubu Malandro*, por causa do seu gingado no andar; Roberto Martins (parceiro de Wilson em diversas músicas) tinha o apelido de *Dorothy Lamour*, e Nássara (parceiro de Wilson em muitas machinhas e músicas de carnaval) de *Pé de Pavão*.

Imagens da Cidade

Nas narrativas de Wilson as cenas na cidade, ruas, bairros, morros ou ambientes íntimos de moradias e bares, ganham grande destaque. Muitos personagens também ganham formas expressivas, focalizados de forma complexa, com detalhes ou descritos por um único prisma, como se fossem vistos em movimento, em estórias que revelam olhares multifacetados da realidade e experiências. Quais seriam os ambientes e espaços sociais que Wilson se vinculou e que contribuíram para constituir-se como sujeito social e compositor?

⁵⁵ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

⁵⁶ Holanda, Nestor de. Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro: Ed. Conquista, Rio de Janeiro, 1969.

⁵⁷ *Ó Seu Oscar* (samba) (Wilson Batista - Ataulfo Alves) Ciro Monteiro, 1939.

Em textos de pesquisadores de música popular, depoimentos de compositores, cantores ou em livros de memórias de autores que conviveram no mesmo ambiente social que Wilson é comum afirmarem que a Praça Tiradentes — onde se localizava o famoso Teatro Recreio e bares ao redor freqüentados por artistas — representava local almejado por aqueles que aspiravam firmar-se profissionalmente como compositor, pois ali poderiam travar contatos e ter a chance de exhibir composições para estréia no teatro de revista. “Na década de 1930, um dos grandes mercados para compositores e músicos era o teatro musicado, de revista.”⁵⁸ Nesse mesmo Teatro Recreio Wilson foi por algum tempo claque, trabalhou como eletricista e ajudante de contra-regra. O Teatro Recreio foi onde segundo alguns pesquisadores Wilson fez sua estréia como compositor na cena musical com *Na Estrada da Vida*⁵⁹, cantada pela chamada “rainha” do teatro de revista da Praça Tiradentes, Aracy Cortes. Porém este fato é posto em dúvida por Bruno Ferreira Gomes⁶⁰, biógrafo de Wilson, que procurou confirmar o acontecimento com a própria Aracy Cortes, já próxima do final da vida; mas esta disse não se lembrar da canção e sugerir ter sido improvável que a tenha interpretado. Jorge de Castro, seu grande amigo e parceiro conta: “Eu conheci o Wilson ali na Rua Pedro I, em frente ao Teatro Recreio. Nós éramos claque no Teatro Recreio. Claque é um pessoal que entrava de graça, pra bater palma, cada número que acabasse nós tínhamos que bater palma. Então ganhava uma entrada de graça. Tinha um chefe da claque que era o Miguel Baúza, que vivia disso.”⁶¹

Sabe-se que Wilson foi assíduo freqüentador da Praça Tiradentes, da região do Mangue, próxima ao Estácio e antiga zona de prostituição, como fora da Lapa, aliás, bairro em que morou e prestou homenagens nos sambas *Largo da Lapa*, *História da Lapa*, *História de Criança* e *Flor da Lapa*. “Logo que chegou ao Rio, ainda adolescente, passou a freqüentar o Mangue, zona da prostituição e os cabarés e cassinos do famoso bairro da Lapa. Foi ali que o jovem travou contato com a vida boêmia e musical da cidade. [...] Um dos pontos onde os

⁵⁸ Holanda, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

⁵⁹ *Na Estrada da Vida* (samba) (Wilson Batista) Luiz Barbosa, 1933.

⁶⁰ Gomes, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e Sua Época*. Col. MPB n.16. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

⁶¹ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

profissionais de teatro se reuniam era a Leitaria Dom Pedro I e o Café Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Foi nesse local que conheceu muitos personagens da música popular daquele tempo: Roberto Martins, Nássara, Ataulfo Alves, Antônio Almeida, Geraldo Pereira, Jorge Faraj e tantos outros.”⁶²

Ao observar as formas de construção das composições de Wilson Batista temos a impressão de que nelas se integram construções de espaços simbólicos, como os ambientes sociais de produção do samba e que estes muitas vezes destoam de outros espaços organizados na cidade. Essas imagens contribuem para a formação de relevos simbólicos e culturais na cidade, assim como agenciam memórias do mundo do samba; elas interagem e conflitam com projetos e relações que se delineiam em diversos âmbitos neste período. Muitas vezes os espaços e narrativas nos sambas de Wilson Batista surgem como imagens em movimento, os personagens e sujeitos são captados em suas ações, constituindo relações, ritmos de vida e visões de temporalidades.

Segundo Bruno Ferreira Gomes⁶³ Wilson tinha costume de “tirar” música caminhando nas redondezas do Palácio Monroe (demolido na década de 70), na Av. Rio Branco, Cinelândia, isto é, no centro do Rio de Janeiro; “solitário, com um papel e um lápis na mão.”⁶⁴ Muitos de seus sambas descrevem lugares, caminhos, que nos levam a imaginar ambientes e refletir sobre suas relações com os espaços sociais, com as ruas; que surgem como temas e como componentes constitutivos das formas de compor. Wilson lembra como confeccionou a marcha *Balzaquiana*⁶⁵ com Nássara e conta em suas memórias como foi o processo de encontro com o parceiro, a andança pela cidade, o surgimento do mote, a composição e finalização da música. No trecho das memórias inacabadas de Wilson Batista — livro que seria intitulado *Café Nice*⁶⁶ — ele narra com orgulho a composição da marcha *Balzaquiana* no capítulo “*Como nasce um sucesso*”:

⁶² Gomes, Bruno Ferreira. Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

⁶³ Amigo e parceiro em Don Ruan (gravada em 1954 por João Dias) e em A Mão do Alcides (gravação de 1954 de Moreira da Silva).

⁶⁴ Gomes, Bruno Ferreira. Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

⁶⁵ Balzaquiana (marcha) (Nássara - Wilson Batista) Jorge Goulart, 01/1950.

⁶⁶ Reproduzido por Bruno Ferreira Gomes. In Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

“Numa noite de outubro, há muitos anos atrás, já com todo o repertório de Carnaval⁶⁷ gravado pelas fábricas de discos, saio de casa. Eu morava nessa época em Santa Teresa. Peguei o bondinho e vim até o Largo da Carioca com um tema me martelando o cérebro: Balzac. Tudo isso por ter eu lido há dias um livro desse escritor e fiquei com o tema me perseguindo a ponto de eu ‘conversar’ com ele. E eu dizia: você é Balzac, muito intelectual, muito literário, você não dá para o povo, não serve, não serve... Mas de repente o tema me voltou à cabeça e disse: eu já não sou mais Balzac, eu sou mulher de Balzac, eu sou balzaquiana... a mulher de trinta anos. Nisso desci no Largo da Carioca e dirigi-me ao Café Nice e quando vou passando pelo Brahma, dou de encontro com o Nássara. Pergunto o que ele estava fazendo e ele me responde que ia até o jornal. Disse-lhe que nada disso ai acontecer, pois tínhamos que trabalhar, pois eu estava com um tema forte em minha cabeça para ganhar o Carnaval. ‘É bomba!’ disse-lhe entusiasmado. ‘Trata-se de balzaquiana.’ ‘Balzaquiana?’ perguntou Nássara, ‘mas agora já é tarde, pois o repertório de Carnaval já está todo gravado’. E eu lhe respondi que se fizéssemos uma boa música encontraríamos lugar para encaixar. Nássara ascendeu um cigarro, colocou no canto da boca, tirou a caixa de fósforos do bolso e começou a bater olhando para o alto. Subimos os dois a Avenida Rio Branco em direção ao Obelisco. E foi saindo: Não quero broto, não quero, não quero não. Não sou garoto para viver só de ilusão. Toda a semana, sete dias na semana... Já estamos a esta altura na amurada do mar na Praça Paris. O relógio da Mesbla está marcando 22 horas e quinze minutos. Sete dias na semana, toda semana, vou ver, eu procuro ver minha balzaquiana. Nássara me diz que precisávamos acertar o primeiro coro e fomos cantando. Eu tiro um papel do cigarro do bolso e escrevo toda a primeira parte do verso e nos dirigimos em direção ao banco vazio que tem embaixo da estátua de Deodoro da Fonseca, e continuamos a cantarolar. Digo então que a primeira parte parecia toda pronta. Passemos então para a segunda parte. Nássara me diz que devemos repetir Balzac na segunda parte. Achei boa a idéia. E nasceu fácil: o francês sabe escolher, por isso ele não quer qualquer mulher... Papai Balzac já dizia... Paris inteira respondia... ‘Tá bom, Nássara, tá bom. Falta apenas o arremate’. Já tínhamos atravessado toda a Cinelândia e

⁶⁷ Carnaval de 1950.

entramos na Rua Senador Dantas, esquina da Evaristo Veiga. Paris inteira repetia... Balzac tirou na pinta, mulher só depois dos trinta... Nássara deu um grito de contentamento... Transeuntes que passavam nos olhavam com censura, como se fôssemos dois bêbados. Nássara mais entusiasmado disse: 'Vamos cantar a primeira e a segunda para acertá-la de vez'. E assim fizemos. Quando chegamos na Praça dos Arcos, esquina da Mem de Sá, Nássara pediu uma cerveja, dois copos, e pediu um pedaço de papel branco ao garçom, tirou a caneta do bolso e escreveu todos os versos da marcha. E me disse com ar vitorioso: 'Acho que não estamos fora deste Carnaval. Você vai ficar encarregado de não esquecer e escrever esta melodia'. Digo-lhe eu: 'E o título?' Diz Nássara que, por enquanto, fica Balzaquiana. Olho para o relógio e já é quase uma hora da madrugada. Tenho que pegar o último bondinho que sai da Carioca para Santa Teresa, quando, de repente, surge no princípio dos Arcos o bonde. Atravesso a rua correndo para alcançar a ladeira de Santa Teresa, a fim de chegar à estação que existe no final dos Arcos. Quando estava correndo perguntou-me o Nássara a quem daríamos a marcha para gravar. Respondo-lhe que devia ser aquele rapaz que canta no Teatro Recreio: o Jorge Goulart..."

A construção do tema e mote fixados por Wilson Batista acompanha a andança por alguns pontos que costumava freqüentar na cidade e encontrar amigos músicos, compositores e boêmios. Neste dia encontra um dos parceiros mais constantes, o jornalista e cartunista Antônio Nássara e caminha ao seu lado pela Av. Rio Branco batendo na caixinha de fósforos. O registro no papel do cigarro que havia no bolso era seguido da parada no banco embaixo da estátua do marechal republicano Deodoro da Fonseca. Situação que pode ser vista como irônica e contraditória. A pausa para descanso ao lado da figura emblemática da política republicana da passagem do século XIX ao XX traz referências implícitas dos conflitos vivenciados pela população afro-brasileira; da divisão dos espaços simbólicos instituídos que são ocupados contraditoriamente no episódio. O que nos faz pensar que cotidianamente se realizam estratégias de apropriação, de enfrentamento, subversão de valores, na divisão social dos espaços, dos monumentos e da memória oficial.

Na descrição de Wilson as frases poético-musicais iam surgindo em consonância com a passagem por certos lugares. Mas não esqueçamos a marcação temporal do trajeto: a canção começa a ser gerada por volta das 22

horas e é completamente finalizada por volta da uma da madrugada. O relógio registra a marcação do tempo e seu ritmo é dado pelo vai e vem do bonde, o bonde que leva e traz o andarilho, o bonde que tem hora certa pra acabar e pra levá-lo pra casa no morro de Santa Teresa. Aliás, em outros momentos percebemos a importância do próprio andar para Wilson, como um ato cheio de significação e emerge em muitas frases poéticas a figura do caminhante que vagueia ao léu ou do transeunte: “*Louco, pelas ruas ele andava / O coitado chorava / Transformou-se até num vagabundo*”⁶⁸. O ambiente noturno, a agilidade e a parceria em que é concebida a música carnavalesca são elementos destacados no texto. As relações entre oralidade, improviso e escritura devem ser auspiciadas, apesar da impossibilidade de desvendá-las em minúcias. Os motes eram sugeridos, se insinuavam com pequenas frases e marcações rítmicas que eram cantaroladas. Notamos a relação da improvisação e composição com a movimentação física-geográfica-social-imagética pela cidade.

A importância do bonde e do trem no ritmo de vida na cidade é sugerida numa infinidade de músicas, ora de forma mais direta, ora indiretamente, como em *Bonde São Januário*⁶⁹, *E O 56 Não Veio....*⁷⁰, *Lá Vem O Ipanema*⁷¹, *Eu não Sou Daqui*⁷², *Boca de Siri*⁷³, *Mundo de Zinco*⁷⁴ e muitas outras. O *Bonde São Januário* que leva mais um operário, dentre os outros inúmeros que carrega representa os mecanismos de organização massiva da cidade, o sujeito que perde sua personalidade e se torna mais um à caminho do trabalho. Marina Baptista, ex-esposa de Wilson, conta que *E O 56 Não Veio...* foi feito porque ela pegava todo dia o tal bonde e o marido a esperava sempre, mas quando brigavam ela trocava o bonde 56, chamado de bonde Alegria pelo 58 que era o São Luis Durão e os dois se desencontravam.

⁶⁸ Louco, Ela é Seu Mundo (samba) (Henrique de Almeida - Wilson Batista) Araci de Almeida com acompanhamento do Conj. Benedito Lacerda, 11/1946.

⁶⁹ O Bonde São Januário (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Ciro Monteiro, 12/1940.

⁷⁰ E o 56 Não Veio (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Déo com acompanhamento do Conj. Benedito Lacerda, 05/1944.

⁷¹ Lá Vem o Ipanema (Arlindo Marques - Marina Batista - Roberto Roberti) Déo com Raul regional, 1947.

⁷² Eu Não Sou Daqui (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1941.

⁷³ Boca de Siri (samba) (Wilson Batista – Germano Augusto) Odete Amaral, 1941.

⁷⁴ Mundo de Zinco (samba) (Nássara - Wilson Batista) Jorge Goulart, 01/1952.

E o 56 Não Veio... (Haroldo Lobo - Wilson Batista) (samba)⁷⁵

Eu ontem esperei às sete em ponto
 E ainda dei uma hora de desconto
 Os ponteiros do relógio pareciam me dizer *Refrão*
 Vai embora meu amigo ela não vai aparecer
 Será que ela não veio porque se zangou?
 Ou o Bonde Alegria descarrilhou?

Houve qualquer coisa de anormal
 Ela sempre foi pra mim tão pontual
 Fui ao chefe da Light, perguntei ao inspetor
 O que houve com o 56?
 esse bonde sempre trouxe o meu amor.

Em *Lá Vem O Ipanema*⁷⁶ o bonde é exaltado não mais por transportar centenas de trabalhadores desconhecidos, mas por trazer as mais lindas mulheres do Rio. O Ipanema é cantado com alegria, aquele que nunca viaja vazio, que faz o coração palpitar e até resolve os problemas afetivos: “*Quando ele entra triunfal no tabuleiro / Meu coração vibra mais forte que um pandeiro / É ele que resolve o meu problema / Trazendo Isabel, trazendo Marina, trazendo Iracema*”. As mulheres nesse caso têm nomes, não estão perdidas na multidão de transeuntes.

Se o Ipanema traz as mulheres desejadas em *Eu Não Sou Daqui* é a barca que separa, que distancia as cidades do Rio e Niterói, as relações, as identificações. A canção aponta para a profunda separação e ao mesmo tempo conexão entre as duas cidades. É a barca que dá o sinal, o limite de aproximação e distanciamento entre os habitantes do Rio e Niterói que flertam. O samba é cantado por Araci de Almeida, é uma personagem feminina narrando seu episódio amoroso que escapa ao sinal da barca.

⁷⁵ E o 56 Não Veio (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Déo com acompanhamento do Conj. Benedito Lacerda, 05/1944.

⁷⁶ Lá Vem o Ipanema (Arlindo Marques - Marina Batista - Roberto Roberti) Déo com Raul regional, 1947.

Eu Não Sou Daqui (Ataulfo Alves - Wilson Batista) (samba)⁷⁷

Eu não sou daqui

Eu sou de Niterói

Sinto muito, mas não posso aceitar o seu amor

Na terra do Araribóia é que eu tenho quem me quer

Passe bem, seja feliz ou até quando deus quiser.

Juro tenho compromisso seu moço preste atenção

Do outro lado da Baía empenhei meu coração

Vou-me embora até loguinho, por favor não leve a mal

Estou em cima da hora, a barca deu o sinal.

É interessante lembrarmos que Wilson Batista morou em Niterói quando se casou com Marina e esta relata que se separou do sambista porque este nunca voltava pra casa: “A última barca era às 10 horas, mas ele nunca chegava na hora da barca. Quando ele chegava dizia assim ó: “Quando eu cheguei a barca já ia saindo...” E a barca nunca chegava, nunca chegava, nunca chegava...”⁷⁸

Em *Boca de Siri*⁷⁹ a narrativa na primeira pessoa cantada por Odete Amaral nos surpreende com as façanhas vividas no carnaval e que nos fazem pensar na influência dos bondes nos modos de brincar a festa. Nássara, um dos compositores que mais fez marchas para o carnaval, explicava que no seu tempo “carnaval era no bonde”⁸⁰.

Em *Mundo de Zinco*⁸¹ é o apito do trem que faz o morro da Mangueira despertar, que marca a rotina, o ritmo de vida dos habitantes, deste espaço particular na cidade, definido como um mundo próprio, à parte da cidade em diversos sambas da época. O mundo de zinco, o mundo do morro, dos barracões esteve relacionado ao mundo do samba através de um imaginário construído por diversos sambistas e reafirmado por Wilson Batista: “*Aquele mundo de zinco que é Mangueira / Desperta com o apito do trem / Uma cabrocha, uma esteira / Um barracão de madeira / Qualquer malandro em*

⁷⁷ Eu Não Sou Daqui (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1941.

⁷⁸ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

⁷⁹ Boca de Siri (samba) (Wilson Batista – Germano Augusto) Odete Amaral, 1941.

⁸⁰ Antonio Nássara. Depoimento gravado no Estúdio MIS, Ciclo de Música Popular, Série Depoimentos. Rio de Janeiro: 12/02/1968. Entrevistadores: Marques Rebelo e Ricardo Cravo Albim.

⁸¹ Mundo de Zinco (samba) (Nássara - Wilson Batista) Jorge Goulart 01/1952.

Mangueira tem".⁸² Existe nisso para Margarida Neves: "O impulso por uma valorização do lugar e reconhecimento da sua condição."⁸³

As composições de Wilson apresentam recorrentemente imagens soturnas, lamentos pelas "ingratidões" femininas, do destino amoroso fadado ao fracasso e evocações líricas da noite, do sofrimento e do choro. A cidade noturna é cantada com veemência no samba canção *Taberna*, gravado em 1949 por Déo:

Taberna (Cícero Nunes – Wilson Batista) (samba)⁸⁴

Você me condena por eu viver assim
Mas tenho o direito de escolher meu fim
Gosto mais da lua do que do sol
Gosto mais da noite do que do dia
Há dentro de mim uma dor eterna
Sou boêmio, passo as noites na taberna.

Você me condena por eu viver assim...

A noite é a companheira dos aflitos
À noite os sonhos são sempre mais bonitos
O egoísmo em seus olhos a gente vê
Você tem ciúme da noite
Porque a noite é mulher igual a você

Você me condena por eu viver assim...

A lua nem sempre é relacionada à melancolia, mas ela desponta como valor simbólico importante, outras vezes marcando o ciclo das rodas de samba, de batucada. O tempo da música, da noite, o ritmo do samba, da boêmia, a formação das rodas, dos encontros; espaços e tempos que se organizam fora do compasso normatizado da vida urbana diurna, dos movimentos determinados, da produtividade compulsória e monetarização das relações. O narrador se coloca como amante da noite e deste ente feminino, companheira fiel dos aflitos, mas também sedutora e fatal, que pode levar ao seu próprio fim. Por ser mulher

⁸² Idem.

⁸³ Neves, Margarida de Souza. A Favela na crônica e no samba. http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410439_06_cap_02.pdf

⁸⁴ *Taberna* (samba) (Wilson Batista – Cícero Nunes) Déo, 1949.

aguça o ciúme delas. Muitos são os compositores que construíram imagens da noite e do viver noturno. Maria Izilda e Fernando Faria⁸⁵ ao estudarem as canções de Lupcínio Rodrigues observam as representações das experiências boêmias na obra do compositor. E salientam que elas não devem ser olhadas de maneira homogênea ou simplesmente contrapostas a vida diurna, ou ao trabalho, mas de forma a entrever experiências multifacetadas e simultâneas que circundam o universo da boêmia.

Wilson foi um tremendo adorador da Lapa noturna e em suas memórias a descreve como um lugar deleitoso e cheiroso, com figuras elegantes e pitorescas, mulheres belas e sedutoras: “Vou procurar meu amigo Erasmo na Lapa, uma Lapa cheirosa, de lindos cabarés, com cantoras de tangos argentinos e malandros de camisas de seda japonesa e anel de brilhante no dedo. Mulheres de suarés... Tudo é alegria, tudo é boêmia, tudo é perfume...” [...] “Era assim a Lapa... Os malandros se vestem à última moda com grandes alfaiates que costuram também para altos políticos. Nas madrugadas quentes os automóveis de capotas arriadas trazem turistas de todos os bairros para se divertirem na Lapa...”⁸⁶ Manoel “Cartaz”⁸⁷ que fora alfaiate de Wilson declara que este era elegantíssimo, que só vestia ternos feitos sob encomenda e que gostava de lapelas largas. Ele costumava perambular por bares e salões de jogos da “velha Lapa”, convivendo com figuras consideradas, segundo as menções de Araci de Almeida e Bruno Ferreira Gomes, como “pintas bravas” e “malandros”, dentre eles Madame Satã, irmãos Meira, Edgar e Miguelzinho Camisa Preta, os dois últimos evocados no samba *História da Lapa* e caracterizados em *História de Criança*:

História de Criança (Wilson Batista – Germano Augusto) (samba)⁸⁸

[...]

No meu tempo de criança

Mamãezinha me contava

As histórias de malandros

Que eram tipos assim

⁸⁵ Matos, Izilda Santos de. *Melodia e Sintonia em Lupcínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª ed., 1999.

⁸⁶ Trecho das memórias inacabadas de Wilson Batista, *Café Nice*, reproduzido por Bruno Ferreira Gomes. In Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16, Rio de Janeiro: Funarte 1985.

⁸⁷ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

⁸⁸ *História de Criança* (samba) (Wilson Batista – Germano Augusto) Odete Amaral, 1940.

Chinelo cara de gato
 Bem brasileiro, mulato
 Trazendo uma ginga no passo
 Violão debaixo do braço
 Gostando da Rosinha ou Risoleta
 Assim vivia o malandro
 No tempo do Camisa Preta.

Os sujeitos neste samba são indicados como “malandros” que caracterizam um tempo anterior, com modos de viver, gestos e vestimentas específicas e peculiares que os definiam como tipos respeitados no passado e que habitavam a antiga Lapa e outros recantos de vida noturna no Rio de Janeiro. Este registro põe em relevo memórias de um espaço social, a Lapa, da sua ocupação, da circulação de sujeitos sociais, das experiências e imagens que os caracterizavam e também moldavam estes ambientes.

A Lapa foi inspiradora privilegiada de sambas de Wilson que exaltava o bairro e projetava nele idealizações, formando um espectro de imaginário e memórias de suas experiências. A idealização do bairro foi algo comum que acometeu muitos da geração de Wilson Batista, muitos outros poetas, jornalistas e compositores. Luís Martins assim se refere à construção da imagem idealizada do bairro: “Eu não hesito em afirmar que o prestígio da Lapa na década de 30 foi, um pouco, promoção nossa, os jovens escritores e artistas que a freqüentávamos. Nós escrevíamos sobre ela artigos, crônicas e reportagens; criamos, assim, a sua tradição, o seu mito e a sua lenda.”⁸⁹

Em *Largo da Lapa* o bairro é descrito como o lugar de origem, desenvolvimento e identificação do sujeito, estruturador de sua própria história pessoal, com qualidades únicas que adquirem significado na sua experiência.

Largo da Lapa (Marino Pinto – Wilson Batista) (samba)⁹⁰

Foi na Lapa que eu nasci
 Foi na Lapa que eu aprendi a ler
 Foi na Lapa que eu cresci
 E na Lapa eu quero morrer.

⁸⁹ Martins, Luís. Noturno da Lapa. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, coleção Rio 400, vol. 3.

⁹⁰ Largo da Lapa (samba) (Wilson Batista – Marino Pinto) Carlos Galhardo, 10/1942.

A Lapa também tem a sua igreja
 Prá que toda a gente veja
 Onde eu fui batizado
 A Lapa onde já não há conflitos
 Fica no quinto distrito aonde eu fui criado.

Um samba
 Um sorriso de mulher
 Bate-papo de café
 Eis aí a Lapa.

Essa Lapa remetida através das figuras de “malandros” que ali conviviam em *História de Criança*, é retratada de forma idealizada em *Largo da Lapa*, mas não se situa como na outra música num tempo passado. No dão referências de duas Lapas diferentes, de momentos distintos na sua história em cada uma das músicas. Uma evocação à Lapa provavelmente da década de 20,30 e outra da de 40, ainda bairro boêmio, mas que o efeito do policiamento, dos projetos de controle social fazia deslocar certas figuras, como os tipos considerados “malandros”, “capadócios” e prostitutas para outros cantos da cidade. Aliás, os versos ressaltam que agora a Lapa não é mais um lugar de conflito, de desvios das regras institucionais, de “malandragem”, um lugar controlado, pois está localizada próximo ao 5º distrito policial. O lugar é central na história do personagem, que além de nascer e desejar morrer, foi onde aprendeu a ler, a ler o mundo pode-se entender. Seu olhar sobre o mundo está angulado pela vivência no bairro. Os versos também anunciam a particularidade da igreja e a particularidade de suas experiências pelos atributos e elementos do lugar. São indicados como marcos da Lapa a igreja, o samba, o sorriso de mulher, o bate-papo num café, que traduzem a alegria, serenidade, na relação descontraída com o lugar; lugar de prazer, de divertimentos corriqueiros e despretensiosos.

A Lapa foi um dos recantos boêmios preferidos de Wilson Batista que a descreveu e homenageou em diversos sambas. Roberto Martins quando foi entrevistado para falar do amigo menciona e provavelmente sem exagero, que Wilson só conheceu duas cidades: “Antes de falar na Lapa eu quero dizer o que Wilson ele tinha adoração por esse local aqui. Você vê que em todos os sambas

ele costumava falar na palavra Lapa. Ele vivia na Lapa, ele acordava na Lapa, a Lapa pra ele era tudo, compreendeu? Então muitas vezes até me convidou, ele já tinha feito um samba que falou na torre da Lapa, que a igreja da Lapa era um tiro que levou. Oh, Wilson, fizeram tanta Lapa, pra que mais Lapa? Cê vê a loucura que ele tinha. Eu acho que ele só conheceu duas cidades, Campos, a cidade dele e a Lapa”⁹¹.

Nestor de Holanda, no livro de crônicas e memórias menciona ao se referir ao bairro:

“— O Rio de Janeiro é cidade que tem duas populações: uma que acorda às 6 horas e se recolhe às 18 horas, e outra que acorda às 18 horas e se recolhe às 6 horas.” (...)

“Durante o tempo em que trabalhei em *A Cena Muda*, convivi com ambas. Durante o dia, comerciantes, trabalhadores, pessoas que transitavam, apressadas, preocupadas, que iam esperar condução no Tabuleiro da Lapa, a estação de bondes; depois das 22 horas, o *Nôvo México*, o *Brasil*, o *Casanova*, o *Capela* com seu excelente bife com salada de batatas, o *Danúbio Azul*, a *Leiteria Bol*, o nosso *Paraíso* e a *Hydrolitol*...”⁹²

Nos anos 50 Wilson retoma a memória da Lapa no samba *História da Lapa*, gravado por Nelson Gonçalves, e novamente evoca o bairro na temporalidade de um passado idealizado com sua glória associada aos antigos e “tradicionais” “malandros”, com a boêmia, com os aspectos noturnos da cidade e à renitente companhia da lua.

História da Lapa (Wilson Batista – Jorge de Castro) (samba)⁹³

Lapa dos capoeiras
Miguelzinho Camisa Preta,
Meia-Noite e Edgar
Lapa, minha Lapa boêmia
A lua so vai pra casa
Depois do sol raiar

Falta uma torre na igreja

⁹¹ Programa Sexta Super, Rede Globo, produzido por Sergio Cabral em homenagem a Wilson Batista, s/d, data provável 1977.

⁹² Holanda, Nestor de. Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

⁹³ História da Lapa (samba) (Wilson Batista – Jorge de Castro) Nelson Gonçalves, 10/1957.

Vou lhe contar, meu irmão
 Foi na briga de Floriano
 Foi um tiro de canhão
 E nesse dia a Lapa vadia
 Teve sua gloria
 Deixou o nome na historia.

Os nomes citados na letra, como Miguelzinho Camisa Preta, Meia-Noite e Edgar, realmente existiram e com eles Wilson convivera; se tornaram famosos entre figuras que circulavam no ambiente boêmio, entre sambistas e cantores e através de literatura memorial, de crônicas da época. Meia- Noite “talvez tenha sido o mais célebre e o mais temido malandro da Lapa. A polícia não podia com ele” e “aquele Miguelzinho, destemido boêmio, apanhava da mulher, em casa, segundo diziam.”⁹⁴

Wilson Batista cantou a noite e episódios da vida boêmia de homens e mulheres e os ambientes musicais. No samba *Cocktail de 44*, duas mulheres vão se divertir no domingo e encontram o músico Valdemar sem dinheiro e sem pandeiro no clube dos barrigudos, expressão que caracteriza a falta de habilidade para dançar. No salão tocava valsa, gênero musical europeu sem a agilidade sincopada do samba e Valdemar grita que o lugar parecia com as ruas do Japão, não com o Rio, representado como a cidade do samba. Do lado de fora o samba estava de “rachar”, com a Mangueira passando no carnaval, assim como a música Botões de Laranjeira (título de Wilson Batista) que não pôde ser ensaiada. O maestro é chamado em tom de acusação de borocochô, já que não soube conduzir o ritmo do samba.

Cocktail de 44 (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba)⁹⁵

Conceição, Cecília, domingo foram gastar
 No Clube dos Barrigudos encontraram Valdemar *Refrão*
 Sem dinheiro e sem pandeiro
 Gritando pelo salão
 Isto aqui está parecendo com as ruas do Japão

Lá fora gritava ele: o samba está de rachar

⁹⁴ Holanda, Nestor. Memórias do Café Nice – subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

⁹⁵ Cocktail de 44 (samba) (Wilson Batista – Haroldo Lobo) Araci de Almeida, 1944.

Aqui está tocando valsa prá barrigudo dançar
 Quem é ele, lá vem Mangueira
 Maestro borocochô!
 Os Botões de Laranjeira, ai, ninguém ensaiou...

Com Jorge de Castro, Wilson compôs um samba em homenagem ao Café Nice, que também dá nome à música e refere que o samba nasceu numa caixa de fósforos, casualmente neste lugar. Nice símbolo da boêmia, dos encontros com gente bamba e bate-papos, mas também com muitos compositores de barriga vazia, pobres e com dificuldade de se manter profissionalmente. A primeira escola de samba teria nascido numa conversa e de um mote puxado pelo ritmo na caixa de fósforos no café. Neste caso Wilson rompe com o imaginário e memória disseminados através de representações do próprio universo musical e contemplados por grande parte da historiografia, de que o samba seria originário dos morros ou na Praça Onze. E destaca o ambiente do Nice como o verdadeiro reduto do sambista.

Café Nice (Wilson Batista – Jorge de Castro) (samba)⁹⁶

Quando alguém me diz que o samba veio do morro

Eu me calo pra não discutir

Refrão

O samba nasceu numa caixa de fósforos

Foi no Nice ninguém vai me desmentir

Nice da boêmia

Muita inspiração e barriga vazia

Bate-papo, gente bamba

Ali nasceu a primeira escola de samba.

O saudoso café é lembrado por muitos, inclusive por Nássara: “O Café Nice está imortalizado, todo mundo conhece já e tal. O que eu vou falar sobre o Café Nice é isso, foi o lugar ideal pra você fazer ponto.”⁹⁷ No capítulo *Talvez o Maior Mercado (Do Mundo) de Música Popular*, Nestor de Holanda assim define o Nice: “Era o Nice, talvez, o maior mercado (do mundo) de música Popular. Porque não temos notícia de outro local, na época, tão movimentado, tão

⁹⁶ Café Nice (samba) (Wilson Batista – Jorge de Castro) Nelson Gonçalves, 1961.

⁹⁷ Nássara, Antônio. Depoimento gravado em 16/04/1975 para o programa Ensaio, TV Cultura. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2002.

procurado, e onde canções de todos os gêneros tenham sido tão vultuosamente transacionadas. [...] Quadro comum era cantor cercado de dois ou três compositores, todos batendo o ritmo na mesa ou na caixa-de-fósforos, preparando gravações.”⁹⁸

O Café Nice teve para a maioria dos compositores e intérpretes desse período uma importância incontestável, pois era considerado o maior ponto de encontro de músicos e o local onde as parcerias eram travadas e as gravações combinadas. Bruno Ferreira Gomes afirma que o Café Nice que ficava na Av. Rio Branco, esquina com a Rua Bittencourt da Silva, foi inaugurado em 1928, mas só passou a ser freqüentado por compositores a partir de 1936, sendo definitivamente fechado em 1954. “Wilson escreveu que o Nice era “um modesto café de cinco portas, com cadeiras e mesinhas de vime do lado de fora, com cocos verdes amontoados no chão. Foi nesse local que todos nós da rádio tivemos nossos primeiros sonhos.”⁹⁹

A linguagem poética nos sambas de Wilson se alia ao olhar oblíquo sobre os eixos oficiais da cidade, às fagulhas de angulações “periféricas”, de pontos como os subúrbios e morros, à polifonia de falas, de transmissões orais, de conhecimentos e códigos, culturas e práticas. As falas e linguagens são acompanhadas dos ritmos variáveis do viver, da intervocalidade e intertextualidade (conceitos desenvolvidos por Paul Zumthor), da movimentação nos diversos espaços da cidade e ações múltiplas que se corporificam de viés nas contradições sociais. Essas linguagens, experiências e espaços fragmentados da cidade são pensados por Margarida Neves no seu estudo de crônicas sobre a cidade carioca do início do século. A autora percebe que duas cidades se formam, por vezes se repulsam ou se omitem: a cidade-capital e a cidade-noturna, “que incomoda, assusta e atemoriza.” Provavelmente essa cidade-noturna não tenha o mesmo caráter aterrorizante nas décadas de 30 e 40 que teve entre o final do século XIX e início do XX, mas perdurando discursos ordenadores da sociedade e hierarquizações de espaços, bairros, distritos e sujeitos sociais. “As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum

⁹⁸ Holanda, Nestor de. *Memórias do Café Nice - subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1969.

⁹⁹ Gomes, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e Sua Época*. Col. MPB n.16. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta. [...] Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência racionalizante pode decifrar, encontrando sua ordem”.¹⁰⁰

Mas Wilson Batista não cantou somente a Lapa, a cidade boêmia, cantou bairros como Estácio, Méier, cantou os morros da Mangueira e o de Santa Teresa. Essas territorialidades são mapeadas em suas memórias em forma de samba, com intimidade, vistos de dentro, outros como Copacabana, vista de fora pelo olhar do passante que se atrai pelas moças na praia: “*O meu coração não me engana / eu quero uma sereia de Copacabana*”.¹⁰¹ Por vezes os espaços da cidade aparecem pelo contorno dos personagens, outras são eles o próprio tema, o centro da narrativa.

As visões de diversas cidades que se interpenetram e por vezes se expõem, centros e periferias entrelaçados que se esbarram, evidenciam-se na letra de *Samba do Méier*.

Samba do Méier (Wilson Batista – Dunga) (samba) ¹⁰²

Você sabe eu sou do Méier
Não preciso da cidade pra viver
Pois o Méier ta com tudo
Pode crer
Se você não acredita, por favor, vá ver

O Méier tem um jardim pra gente amar
É lá que eu vou construir meu lar
O Méier sempre foi o maioral
É a Capital dos subúrbios da Central.

O narrador que mora no Méier não precisa da cidade, do centro da cidade pra viver. O Méier está posto como Capital dos subúrbios, dos subúrbios afluídos em volta dos trilhos da Central. Quer dizer, esta cidade capital do Brasil à época, com seu centro da vida financeira multiplicava seus pontos de referência, e muitos outros centros se erguiam para os indivíduos

¹⁰⁰ Rama, Angel. A Cidade das Letras. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. Citado por Margarida Neves, in O Povo na Rua Um “Conto de Duas Cidades”, Olhares Sobre a Cidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

¹⁰¹ Sereia de Copacabana (marcha) (Wilson Batista – Antônio Nássara) Jorge Goulart, 1951.

¹⁰² Samba do Méier (samba) (Wilson Batista – Dunga) Déo, 1952.

segundo suas próprias vivências. O Méier sempre foi o maioral, tem tudo que o narrador precisa pra viver e se divertir, tem jardim pra namorar, é lá que decide construir o lar para a família morar e o ouvinte é incitado a conferir: “Se você *não acredita, por favor, vá ver.*”

O morro de Santa Teresa é cantado por Gilberto Alves no ano de 1942.

Pertinho do Céu (Wilson Batista – Roberto Martins) (samba)¹⁰³

Eu moro num morro que não tem batucada
 Não tem barracão, mas tem rua, tem calçada
 O clima é bom e o lugar é uma beleza *Refrão*
 Eu moro no morro de Santa Teresa.

Não tem pandeiro, nem samba, nem malandro.
 Não tem cabrocha faceira de tamanco na ladeira
 Mas tem morenas e louras que são o nosso troféu
 Quem mora em Santa Teresa está pertinho do céu.

Wilson está falando ao mesmo tempo de dois tipos de morro, novamente de mundos distintos, de culturas variáveis. O morro com barracão, que está na linha direta do desenvolvimento da história das favelas, o morro de terra, sem asfalto, sem ruas, com suas casas agrupadas e caminhos improvisados pelas contingências concretas. Este é o morro cantado indiretamente na canção, o morro que está em primeiro plano não tem batucada, nem samba, não tem cabrocha faceira, nem malandro, vejam que enquanto ele diz o que não tem em Santa Teresa está afirmando as qualidades dos outros morros, construindo imaginário desses dois tipos de espaço e dos morros lugares de samba. O morro de Santa Teresa não tem uma porção de coisas, mas tem calçada, tem rua, tem morenas e louras, é descrito como um lugar bonito, com clima bom e ameno. Wilson está registrando as mudanças percebidas por ele na vivência cotidiana da cidade, a urbanização, a demarcação de ruas, a favelização, o crescimento de espacialidades distintas, da cidade que vive de dia em torno dos negócios e dos serviços, do mundo do trabalho e os sujeitos que sobrevivem no limite da precariedade, do imprevisto e que se afirmam no ambiente noturno, no prazer e na instabilidade.

¹⁰³ Pertinho do Céu (samba) (Wilson Batista – Roberto Martins) Gilberto Alves, 1942.

A Lírica das Relações Amorosas

O imenso repertório de sambas produzidos por compositores que traçam figuras femininas variadas foram constituindo no universo do samba um campo de registros de memórias, de olhares desses sambistas sobre as relações amorosas e sobre as mulheres. Isto promoveu um imaginário da sobre as mulheres no samba com predominância do discurso masculino. Embora o processo de conquista da visibilidade venha ocorrendo há tempos, assim como o reconhecimento de compositoras e instrumentistas, ambigualmente as mulheres entraram no mundo do samba através da interpretação vocal, da apropriação e ressignificação desses discursos masculinos, materializados pelas cantoras com seu jeito de cantar. A apropriação é intensa quando se trata de assumir o eu lírico e uma narrativa através de sua voz, que passa a se confundir com aquela experiência sensível.

O tema lírico-amoroso foi por muito tempo rechaçado nas análises historiográficas que privilegiavam os sambas como crônica e crítica social, em que transparecem elementos relacionados ao mundo do trabalho, à resistência, à malandragem, a ótica das classes populares, a vida nos morros, subúrbios e a articulação com as escolas de samba. Mas a experiência amorosa, apesar de não ser legitimada por muitos estudiosos como Osvaldo Macedo e José Ramos Tinhorão já estava presente na poética das rodas de samba, nos sambas do Estácio, das primeiras escolas de samba e blocos carnavalescos cariocas, nas composições de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e Cartola, por exemplo. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho ao estudar a produção do compositor Ismael Silva, percebera que a lírico-amorosa era uma constante nos versos do compositor e que: “essa constante lírico-amorosa não pode ser utilizada como mero tema” [...] “Essa constante é estruturadora do discurso, através de uma temporalidade específica que constitui um código organizador da linguagem”.¹⁰⁴ Mas por outro lado, para Claudia Matos a constante abordagem de temas como o amor e a mulher, nas canções de Cartola, por exemplo, é definida como um desvio da “natureza original do samba”, como

¹⁰⁴ Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. Ismael Silva: samba e resistência. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

“influência de um discurso literário, branco, burguês, que se faz notar no rebuscamento das metáforas como nas colorações idealizantes, melancólicas e freqüentemente escapistas, que marcam sua visão de mundo”.¹⁰⁵

Adalberto Paranhos analisa as relações de gênero na música popular deste período e compreende que estão varadas de queixas femininas e masculinas: “este trabalho – que se apóia em parte da produção musical do período – busca pôr em destaque determinadas práticas discursivas que configuram discursos cruzados no universo das relações de gênero e que apontam para a existência de vozes destoantes das falas oficiais. De um lado, temos as falas colocadas na boca de personagens femininos que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. De outro, o canto de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais.”¹⁰⁶ Paranhos refere-se a constituição de planos de discursos que se projetam como um muro de lamentações, numa intercomunicação em que os comportamentos indesejáveis nas relações amorosas são expostos e caracterizariam a multiplicidade de canções com este enfoque. Muito embora sabemos que as queixas femininas estão colocadas pelo prisma dos compositores e de viés ressignificadas, apropriadas pela vocalização das intérpretes.

Ao percorrer o repertório de Wilson Batista fui percebendo que a tônica das relações amorosas, as queixas, decepções e elogios do comportamento feminino e/ou masculino, uns em relação ao outro, eram constantes temáticas e que construía o próprio tecido de diversas formas poético-musicais. Também observava a multiplicidade de personagens femininas presentes em inúmeros títulos de canções e em narrativas que contam episódios singulares nas relações entre homens e mulheres. Outro recurso comum utilizado por

¹⁰⁵ Matos, Cláudia. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

¹⁰⁶ Paranhos, Adalberto. *Mulheres do lesco-lesco e do balacobaco: relações de gênero e música popular no tempo do “Estado Novo”*, in *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis: de 25 a 28 de agosto de 2008.

Paranhos publicou vários artigos com este tema, dentre eles: *Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”*, in *Revista Espaço Acadêmico*, n. 77 – outubro de 2007 – mensal – Ano VII.

Wilson no jeito de compor é o uso da fantasia, da máscara, que criam imagens e vozes de um eu lírico feminino.

Ao adentrarem pouco a pouco a cena cultural, marcando sua presença audível e sonora, apesar disto ser uma trajetória à contrapelo, através da intermediação masculina, as mulheres começam a difundir visões, experiências e memórias com a forma real e sensível de suas vozes. No entanto, essa trajetória se fez dentro de índices de conflito entre o som e o silenciamento. Na década de 1930, em composições de sambistas como Wilson Batista, Noel Rosa, Valfrido Silva, Gadé e Assis Valente, figuram personagens femininas transgressoras que extrapolam as imagens fixas da mulher e de suas relações. ...“A concepção de papéis, esta rigorosa separação dos sexos que leva a um imenso abismo,”¹⁰⁷

Os compositores de samba delineavam, pelo menos desde a década de 20, imagens representativas de conflituosas relações com as mulheres e da ocupação e adentramento por elas dos espaços públicos, de lazer, divertimento e na vida boêmia. Muitas das personagens cantadas em sambas desse período caracterizadas como fuzarqueiras, folgazãs, ou que se divertem na orgia, mal agradecidas, faladoras, briguentas, e etc, destoam dos comportamentos de códigos socialmente estabelecidos apesar de não estarem identificadas explicitamente como “feministas”. Inclusive a intelectual feminista Patrícia Galvão já produzia intenso debate com Maria Lacerda de Moura, por considerar a luta e opressão das mulheres pobres e trabalhadoras diferente das reivindicações das mulheres burguesas. Mas o que nos interessa nesse momento é pensar nesses espaços específicos de divertimento, ligados culturalmente ao samba e a grupos sociais que vivenciaram a urbanização e modernização da cidade de formas conflituosas.

Os estudos historiográficos sobre samba e indústria fonográfica silenciam fortemente, ao menos até a década de 50, a respeito de produções poético-musicais compostas por mulheres, em sua maioria nem sequer registrada e preservada; destruídas com o passar das gerações, permanecendo esparsas em guardados particulares ou freqüentemente como vestígios perdidos. Chiquinha Gonzaga, cujo repertório fora tocado em teatros,

¹⁰⁷ Perrot, Michelle. *As Mulheres ou Os Silêncios da História*. São Paulo: Ed. Edusc, 2005.

cinemas e gravações, é um caso à parte e se liga ao universo do choro e não do samba.

A importância das tias baianas é comumente enfocada em relatos sobre a formação das primeiras rodas de samba e improviso no Rio de Janeiro, no final do século XIX, caracterizadas por promoverem em suas casas encontros festivos musicais e acolherem comunidades negras, de migrantes afro-baianos que se aglutinavam na capital federal. Mas de maneira geral a visibilidade e memória da participação feminina na música popular até a década de 50 se restringiram ao âmbito da interpretação vocal. Lembramos de muitas cantoras que integraram a música popular, primeiramente em espetáculos de revista e cafés cantantes, em seguida no rádio e indústria fonográfica foram enfatizadas por suas habilidades teatrais, performáticas e irreverentes. Caso emblemático é o de Aracy Cortes, cantora popular pioneira na gravação fonográfica, advinda do teatro de revista onde utilizava recursos cênicos e sensualidade nas suas interpretações. Carmem Miranda posteriormente retirou inspiração de elementos da sensual baiana de chinela interpretada por Aracy Cortes para compor a baiana com seus balangandãs, tornada emblema de brasilidade, personagem com a qual se fundiu e é lembrada até hoje.

Será nos anos 50 que compositoras principalmente de sambas-canção irão destacar-se no quadro geral da nossa música popular, mas temos casos isolados como o de Marília Baptista, que inicia suas atividades como cantora e compositora na década de 40, sendo a intérprete que mais gravou canções de Noel Rosa, com quem também compôs em parceria e de Zilda Gonçalves (Zilda do Zé) que compôs inúmeras marchas carnavalescas entre a década de 40 e 50. O imaginário das experiências e práticas femininas, de uma forma geral, até fins da década de 40 e início da de 50, foram construídas pelos discursos masculinos dos sambistas ou por discursos científicos, políticos, policiais e literários. Porém eles possuem características profundamente diversas e geralmente não confluem entre si.

O tema do abandono feminino do lar, das mulheres que driblam a rotina normatizada e que saem para a orgia, está no centro da narrativa de

*Desacato*¹⁰⁸ e reaparece novamente em *Estás no Meu Caderno*¹⁰⁹, gravada em 1944 por Mário Reis, como em outras que recuperaremos adiante. A voz suave, miúda e intimista, de Mário Reis, com divisões breves e sem prolongamento das notas, contrasta com o conteúdo vingativo da letra, reforçando assim o tom irônico e sarcástico. Tranquilamente, ele canta a praga que deseja que recaia sobre a mulher: “*Estás no meu caderno ó nega, tu vais me pagar*”. Diz por ela ter feito tudo, até o coração lhe deu, mas só recebeu ingratidão. A provável ingratidão de que se queixa é o comportamento “inesperado” das mulheres, o descumprimento das ações rotineiras que garantem a fixidez da vida cotidiana familiar e asseguram a divisão de tarefas, dos papéis femininos e masculinos.

Os temas da desilusão e frustração amorosas presentes nas músicas da década de 30, 40 e 50 se apresentam com uma tônica e estética peculiar em Wilson Batista. No decorrer da década de 30, entre 16 e 26 anos de idade, o sambista desenvolve principalmente narrativas voltadas para o tema das frustrações amorosas, do chorar, do sofrer, de aspectos noturnos da cidade, das sutilezas imagéticas da noite... Que reaparecem sucessivamente em períodos posteriores com variações nas abordagens, nas construções sonoras, melódicas, poéticas.

Visualizamos na produção de Wilson Batista elementos que ressurgem persistentemente, fixando um universo imagético que anuncia as perdas, os encontros e desencontros, lamentos pelas relações amorosas conflituosas, o viver sem rumo, a lua que acompanha os solitários e os amantes, a alternância entre os elogios e queixas femininas e masculinas da vida íntima. Wilson muitas vezes assume o eu lírico feminino de mulheres transgressoras dos papéis estabelecidos pelos padrões patriarcais, sistematizados historicamente nas relações sociais, que escapam dos aprisionamentos em espaços fixos, como a casa e o trabalho. Estes aspectos sobressaem no repertório de Wilson ao longo do tempo e por isso merecem ser mencionados.

Em 1933 é gravado por Silvio Caldas o samba *Eu Vivo Sem Destino*, composto em parceria com Osvaldo Santiago e com o próprio cantor. Segundo

¹⁰⁸ *Desacato* (samba) (Murilo Caldas - P. Vieira - Wilson Batista) Castro Barbosa, Chico Alves e Murilo Caldas, 1933.

¹⁰⁹ *Estás no Meu Caderno* (samba) (Benedito Lacerda - Osvaldo Silva - Wilson Batista) Mário Reis, 1934.

Bruno Ferreira Gomes¹¹⁰ a parceria na canção teria sido atribuída a Silvio Caldas em consequência da venda do direito autoral por Wilson Batista.

Eu Vivo Sem Destino (Osvaldo Santiago - Silvio Caldas -Wilson Batista) (samba)¹¹¹

Agora eu vivo sem destino

Ai, ai, penando feito um peregrino

A mulher que eu mais amava neste mundo *Refrão*

Foi-se embora com o amor de um vagabundo

Foi, foi...

A minha mobília, ela empenhou

Vejam vocês em que estado me deixou

Não faz mal eu entrego à deus

Vai se arrepender por todos os pecados seus

Birigudigo, atracatracado, beleléu

Fiquei bem mal, quase andei no lodo

E depois disso foi-se o meu dinheiro todo

Não sou malandro, tenho o meu valor

A mulher não gosta do homem trabalhador.

O estatuto do casamento no cotidiano destes personagens não está dentro da ordem do direito legal, nos moldes institucionais da família burguesa, mas há indicações de um desejo de assimilação e espelhamento destes valores. Por exemplo, fica aparente neste trecho do samba *Fui Eu*: “Fui eu, fui eu / Que um nome, uma casa lhe dei”.¹¹² A fatalidade do viver sem rumo, sem sorte certa, sofrendo as decepções da relação amorosa fracassada é porém, o que faz o personagem escapar, apesar de contrariado, de um impositivo destino; passando a viver na contingência do imprevisível, vagando como um peregrino, embora penando sem dinheiro. “*Fiquei bem mal, quase andei no lodo*”. A melancolia do personagem construído por Wilson lamenta a situação de penúria e de peregrinação a contragosto que se instaura com a perda de sentido na vida pela desilusão ao ser abandonado pela mulher que amava. Não

¹¹⁰ Gomes, Bruno Ferreira. Wilson Batista e Sua Época. Col. MPB n.16, Rio de Janeiro: Funarte 1985.

¹¹¹ Eu Vivo Sem Destino (samba) (Osvaldo Santiago - Silvio Caldas -Wilson Batista) Silvio Caldas, 1933.

¹¹² Fui Eu (samba) (Wilson Batista – Dunga) Déo, 1948.

há uma defesa explícita à forma de vida variável, ao princípio do “nomadismo”, mas mesmo que de maneira ambígua, está revelando esta experiência como possibilidade cotidiana.

Torna-se vítima da mulher que o despreza, trocando-o por um vagabundo. Implicitamente sublima o estatuto e o fascínio exercido pelo tipo vagabundo ou malandro, em oposição ao trabalhador típico. A afirmação de que “*a mulher não gosta do homem trabalhador*” nos indicaria que este seria visto como um ser oprimido e conformado com ao entregar-se à labuta e dominação nas relações de trabalho? Além de ser abandonado e perder o sentido da vida que reservara ao amor, a ex-companheira lhe rouba os únicos bens que possuía, em golpe audaz e o deixa na miséria. A mulher amada vai se embora com outro, mais esperto e ainda apropria-se do seu dinheiro, empenha sua mobília para investir nos gastos subseqüentes às necessidades da nova relação. Observamos formas diferentes de narrar, existe aquela em que o narrador parece pensar alto, falar consigo mesmo, numa voz interior e em *Eu Vivo Sem Destino*, por exemplo, é um discurso voltado para outros, como se estivesse revelando sua experiência à alguém: “Vejam vocês em que estado me deixou”.

Em *Desacato*¹¹³, Wilson expõe os queixumes de um homem em relação à companheira. Neste samba a narrativa não possui o tom melancólico do personagem vitimizado em *Eu Vivo Sem Destino*, mas há em comum nas duas narrativas a caracterização da esperteza, astúcia e insubmissão feminina. A companheira desobediente, não segue as normas matrimoniais que o homem tenta lhe impor. Ela parte de pirraça, sem se importar com a vontade do companheiro, fugindo às normas de conduta moralizantes que constituem imaginário tradicional da mulher confinada no ambiente doméstico; perambulando livremente pela cidade para sambar no morro, entregando-se à orgia. A orgia nesse período é tema de uma série de sambas, alguns de autoria de Wilson Batista, relacionada à boemia, às festividades, à folia.

Desacato (Murilo Caldas – P. Vieira – Wilson Batista) (samba)¹¹⁴

¹¹³ *Desacato* (samba) (Murilo Caldas - P. Vieira - Wilson Batista) Castro Barbosa, Chico Alves e Murilo Caldas, 1933.

¹¹⁴ *Idem*.

Me desacatou, vou lhe reprovar
 Guarde na memória, hei de me vingar.

Refrão

Diga por que você me deixa a casa e vai para a orgia
 Me desobedece, oi neném, perca essa mania meu bem.

Refrão

Um desacato assim ninguém pode aturar
 Ela abandona a casa, vai para o morro sambar.

Não quero que ela faça como fez da outra vez
 Foi-se embora de pirraça e só voltou no fim do mês.

Pancada não dá jeito, por mais que eu lhe bata
 Já não me respeita e sempre me desacata.

Se ela não mudar o seu procedimento
 Vou deixar um bilhetinho: Adeus, adeus, mau elemento.

O personagem reage exigindo a mudança de comportamento da companheira, que sempre lhe escapa e burla o controle. A figura feminina é o agente da estória e o narrador na sua postura de homem ofendido menciona que não quer que ela faça como da outra vez que foi embora, só voltando no final do mês, provavelmente depois de cansada da farra, buscando novamente o refúgio do lar. O sujeito contrariado pela falta de controle da conduta feminina, pela perda da normatizada estabilidade do poder masculino conclui a ineficácia de dar pancada, pois a companheira não o obedece de jeito algum e mantém ímpetos indesejáveis. O embate na relação é aberto e nenhum dos dois está em posição passiva ou vitimizada. Como para o narrador a mulher sempre o “desacata”, este retruca com ironia e ameaça lhe reprovar despedindo-se através de um bilhetinho afirmando: “adeus mau elemento”. Não há como remediar o desejo de vivenciar livremente o prazer da orgia e do samba, de escapar às sistemáticas de controle cotidiano na organização social, aos projetos de disciplinarização das populações urbanas, com espaços circunscritos de mobilidade, principalmente para as mulheres trabalhadoras.

Os biógrafos de Wilson Batista referem-se ao samba *Na Estrada da Vida* como a primeira composição conhecida do sambista, feita logo que chegou ao Rio com 16 anos e que teria sido apresentada numa revista teatral

por Aracy Cortes, porém esta é uma suposição incerta por falta de dados que a confirmem. De qualquer maneira ela é lembrada pelo próprio compositor como seu primeiro registro fonográfico, em depoimento a Bruno Ferreira Gomes; talvez por ter se esquecido da gravação de *Por Favor Vai Embora* em 1932, cantada por Patrício Teixeira, ou por preferir evidenciar uma em detrimento da outra. *Na Estrada da Vida* está saturada da estética da desilusão e da visão trágica da vida. A incontornável fatalidade se impõe ao homem que não pode fugir da solidão e do desejo pela mulher, que é por outro lado, seu “contrapeso”. A égide do destino o condena e o conduz, aguilhoando o corpo à uma pesada cruz, que tem de ser sustentada pelo caminho demarcado da vida, sem luz, sem horizonte. O destino comandado pelo deus católico, entidade do monoteísmo religioso, que lança a penação, embora seja visto como justo e a cruz ao destino de Jesus Cristo. A mulher é colocada como um elemento do destino fatal, o contrapeso do destino.

Na Estrada da Vida (Wilson Batista) (samba)¹¹⁵

Todo homem carrega a sua cruz
 Na estrada da vida que é longa e sem luz.
 Sou mais infeliz que outro qualquer *Refrão*
 Tenho um contrapeso, é de uma mulher
 O destino assim quer.

Com desdém vives a me criticar
 Teu orgulho algum dia há de acabar
 Eu sei que de mim tu não tens dó
 A culpa é minha, eu podia viver só.

Mas é que todo, todo, todo, todo homem carrega a sua cruz
 Na estrada da vida que é longa e sem luz.
 Sou mais infeliz que outro qualquer
 Tenho um contrapeso, (o que é que é?) é de uma mulher.
 O destino assim quer.

Deus é justo e eu não te rogo praga

¹¹⁵ Na Estrada da Vida (samba) (Wilson Batista) Luiz Barbosa, 1933.

O que se faz aqui, aqui mesmo se paga
 Caminho pela estrada sem ter luz
 Vou pagando os meus pecados, carregando a minha cruz.

Três gravações de 1937 possuem características melódicas, sonoras e poéticas semelhantes, como se o tema e a estética da desilusão que marcam as primeiras composições registradas de Wilson fossem reescritas em várias versões. *Cansei de Chorar*, *Canta* e *Meu último Cigarro*, são sambas compostos por Wilson, sem parceiros e cantadas por Déo, conhecido como “o ditador de sucessos”. As aproximações entre elas podem ser observadas não apenas pela semelhança temática e melódica; a voz do mesmo cantor e provavelmente mesmos músicos, com instrumentos que coincidem e por isso formam uma tônica de arranjos, entonação e acompanhamento análogos.

Em *Cansei de Chorar*, como nas outras duas, há a presença expressiva de flauta na introdução, prosseguindo no solo dos refrões. O triste lirismo dos versos na melodiosa voz de Déo se une ao lamento da flauta e assemelham as canções ao samba-choro. No espectro desta estética da desilusão está a noção do destino amoroso, “*a vida requer um falso ou sincero amor de mulher / embora não esteja no nosso alcance*”. Sendo sincero ou falso o amor está predestinado ao fracasso, mas é irrefutável e vital.

Cansei de Chorar (Wilson Batista) (samba)¹¹⁶

Cansei de chorar, cansei de implorar, pra ela voltar
 Mas perdi a ilusão, ela não me quer dar atenção *Refrão*
 E foi-se a esperança, pois tudo cansa, não espero mais
 E desiludido vou pedir a cupido que me deixe em paz.

Eu hei de ser feliz na eternidade
 Revolvendo as folhas do romance
 A vida requer um falso ou sincero amor de mulher
 Embora não estando no nosso alcance.

A dúvida foi o meu maior tormento
 Cartas eu cansei de lhe escrever
 Eu tenho na mente que ela sofre fingi que não sente

¹¹⁶ Cansei de Chorar (choro) (Wilson Batista) Déo, 1937.

Só por prazer, pra me ver padecer.

As gravações dos sambas *Canta* e *Meu último Cigarro* tem arranjos similares ao anterior, sempre acompanhados das frases chorosas da flauta. Ora o narrador chora e canta sua dor e desilusão por não ser amado, ora em outra canção deseja assistir ao sofrimento da interlocutora. Antes de tudo pede para ouvir o seu cantar, talvez para testar-lhe o humor, o seu lamento. Depois pede para que chore tendo certeza que ela cumprirá o pedido por se sentir culpada, querendo perdão, e piedoso garante que vai tentar absolvê-la, no papel de juiz do caso.

Canta (Wilson Batista) (samba)¹¹⁷

Canta meu bem, canta

Quero ouvir o teu cantar.

Chora meu bem, chora

Quero ver a tua lágrima derramar.

Refrão

Sofres porque fostes a culpada

Apele para a justiça do meu coração

Talvez não sejas condenada.

O teu pranto me faz confusão

E por isso eu fiz esta canção

Depois de uma grande falsidade

Terei que dizer que sinto muita saudade

No tribunal do meu coração

Vou pedir tua absolvição

Nossa vida foi uma quimera

Se voltares há de ser muito sincera.

Em *Meu Último Cigarro*¹¹⁸ a estética da desilusão se constrói em torno das perdas, da espera e da cíclica frustração marcada pela lua. Em *Raiando* é a lua que marca o ritmo dos seus pensamentos, “*todo o dia a mesma lua vem raiando atrás do mar / E todo o dia a mesma dúvida, dúvida, se você vai me deixar*” e aqui também o luar é testemunha de todas as desilusões e incertezas

¹¹⁷ Canta... (samba) (Wilson Batista) Déo, 1937.

¹¹⁸ Meu Último Cigarro (samba) (Wilson Batista) Déo, 1937.

vivenciadas. Realmente parece que em muitos sambas e no imaginário construído através deles a idéia de tempo, de ritmo cíclico da noite, têm relevância fundamental. A lua testemunha as perdas, sofrimentos e prazeres; cúmplice de momentos intimistas, em que os sujeitos estão plenos na sua própria experiência, num compasso diferente do corre-corre do dia-a-dia em que transitam as multidões na cidade para o trabalho e relações capitalistas.

Meu Último Cigarro (Wilson Batista) (samba)¹¹⁹

Esperei o último bonde

Fumei o último cigarro

Perdi toda a esperança ela não volta mais *Refrão*

O luar foi testemunha

Das juras que ela fez há dois dias atrás.

Não houve filósofo no mundo

Que descrevesse a mulher

Ela ama sem ser amada

E dá o coração quando quer

Esperei...

Por isso não quero mais tentar

Não perco mais um minuto por ninguém

Não espero mais você

E você, por favor, não espere também

Não convém.

O luar foi testemunha

Das juras que ela fez há dois dias atrás.

Ainda dentro do que estou denominando de estética da desilusão, Wilson reforça todos os elementos contidos nas composições anteriores, dando continuidade à temática da perda, do sofrer e chorar. Em *Não Sei Dar Adeus*¹²⁰ o tema do chorar é tratado afirmativamente, como sinal de virtude. Ao invés de tentar se iludir com sorriso vão, o ato de chorar pela despedida de um amor é elogiado com orgulho: “*Falo alto, até grito, eu chorei*”. “*Num verso de um poeta*

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Não Sei Dar Adeus (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Déo, 1939.

consagrado eu li muito bem: / chorar por seu amor não envergonha a ninguém". E para reforçar a positividade do chorar por amor e sua perda, Wilson e Ataulfo Alves mencionam o pensamento de um suposto poeta consagrado, identificando-se com ele, o que supostamente daria maior legitimidade à idéia.

Não Sei Dar Adeus (Ataulfo Alves – Wilson Batista) (samba)¹²¹

Eu não sei dar adeus a ninguém sem meu pranto cair

Eu não sei iludir o meu coração com sorriso em vão

Refrão

Eu tentei me conter, mas quando ela disse adeus eu chorei.

Falo alto, até grito, eu chorei

Pois de fato eu acho até bonito chorar por seu bem querer

Num verso de um poeta consagrado eu li muito bem:

Refrão

Chorar por seu amor não envergonha a ninguém.

Pois eu chorei porque muito amei.

As despedidas são cantadas em diversas narrativas por vozes femininas, que como os homens se desiludem e choram. O samba *Quando Dei Adeus*¹²², cantado por Odete Amaral, pode ser visto como uma versão que tenta exprimir o olhar feminino do desencontro amoroso de *Não Sei Dar Adeus*, gravado um ano antes por Déo; o que nos aponta para uma formação de redes dialógicas na construção das canções. Podemos observar que não raramente os discursos das desilusões femininas e masculinas se cruzam e se tecem sobre os mesmos motes poéticos e temáticos, com variações nos contornos das narrativas.

Quando Dei Adeus (Ataulfo Alves – Wilson Batista) (samba)¹²³

Tudo eu fiz prá sorrir quando dei adeus

Mas os olhos meus coitados

Refrão

Tiveram pena do meu pobre coração

Chorei, não nego não.

De outra vez que meu amor partir

¹²¹ Idem.

¹²² Quando dei Adeus (samba) (Ataulfo - Wilson Batista) Odete Amaral, 1940.

¹²³ Idem.

Juro que não vou me despedir
 Se tem gente tão fingida
 Ferina despedida.

As semelhanças de *Quando Dei Adeus* com o samba *Não Sei Dar Adeus*, interpretados respectivamente por Odete Amaral e Déo, que não por mera coincidência foram ambos compostos em parceria com Ataulfo Alves, criam uma esfera de entrelaçamentos poéticos, de planos simbólicos no universo de narrativas das relações amorosas. Este não é um caso eventual, outras canções instituem analogias entre discursos, como em *Perdi Meu Carinho*¹²⁴, gravada por Déo em 1937 e *Depois da Discussão*¹²⁵, gravada por Odete Amaral em 1940, cuja melodia e narrativa variam em apenas um ou dois versos.

As composições de Wilson apresentam recorrentes imagens das “ingratidões” nas relações amorosas, de queixas masculinas e femininas, concebendo um destino amoroso fadado ao fracasso, ao sofrimento. As más qualidades das mulheres são freqüentemente indicadas pela busca de satisfação na orgia, na bebida, nos encontros festivos de samba, assim como pelo gosto de fazer os homens sofrerem, por não valorizarem seus méritos e benevolência na dedicação ao trabalho e sustento da casa.

Estás no Meu Caderno (Benedito Lacerda – Osvaldo Santiago – Wilson Batista)
 (samba)¹²⁶

Estás no meu caderno ó nega, tu vais me pagar
 Eu não sou criança e me fizeste chorar
 Foste bem má, não soubeste compreender
 Que eu ainda choro o que fiz para você

Refrão

Juro com firmeza que eu hoje em dia
 Não darei mais agasalho às mulheres da orgia
 Eu fiz tudo por ti, dei-te até meu coração
 E como recompensa só me deste ingratidão.

¹²⁴ *Perdi Meu Carinho* (samba) (Wilson Batista) Déo, 1937.

¹²⁵ *Depois da Discussão* (samba) (Marino Pinto - Wilson Batista) Odete Amaral, 1940.

¹²⁶ *Estás no Meu Caderno* (samba) (Benedito Lacerda - Osvaldo Silva - Wilson Batista) Mário Reis, 1934.

Hei de ver-te ainda dormindo na rua
 Cheia de necessidades, contemplando a lua
 E eu cheio de vida, sempre na minha casinha
 À espera de outra deusa para ser minha rainha.

As queixas masculinas nas relações amorosas nem sempre estão impregnadas da estética da desilusão, por vezes são construídas narrativas em forma de crônica e reflexões do cotidiano. São delineadas cenas, tônicas, motes e temas que muitas vezes se repetem. O samba *Mania da Falecida*¹²⁷, composto em conjunto com Ataulfo Alves e gravado por Ciro Monteiro em 1939, expõe as recomendações autoritárias de um homem dirigidas à sua companheira.

Mania da Falecida (Ataulfo Alves – Wilson Batista) (samba)

Eu não quero que você beba

Quem bebe não tem juízo

Refrão

Tome cuidado com a tua vida

Eu não quero ver você com a mesma mania da falecida, mulher.

Você tem direito meu bem pode ir brincar

Pode entrar no samba e ficar até o sol raiar

Eu só não quero que perca a linha

Tome cuidado com a língua da vizinha.

Ele anuncia veemente que não quer vê-la beber e perder o juízo como fazia a falecida esposa. Traumatizado e revoltado com o comportamento da esposa anterior ele ressalva que permite que a atual companheira tenha direito de brincar e mesmo ficar no samba até o sol raiar, mas sua maior preocupação é com a bebida, pela possibilidade de perder o controle, sair da “linha” e cair na língua da vizinha, aviltando a imagem do papel masculino, do homem como chefe de família.

O repertório de Wilson ostenta personagens marcantes e as desventuras de homens traídos ou enganados pelas mulheres, como em *Ó Seu Oscar*¹²⁸, samba gravado em 1939 e que foi um grande sucesso na trajetória musical de

¹²⁷ Mania da Falecida (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Ciro Monteiro, 1939.

¹²⁸ Ó Seu Oscar (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Ciro Monteiro, 1939.

Wilson. O personagem causou tanto impacto que foi incorporado em crônicas jornalísticas que citavam o personagem como um tipo simbólico do homem deixado pela mulher para viver na orgia. As crônicas publicadas na Revista da Música Popular, na seção *Um Tipo da Música Popular*, analisa a importância e repercussão no imaginário social dos personagens criados pelos compositores:

*“O que mais me impressiona na nossa música popular é o tipo humano retratado em certos sambas e marchas. É claro que toda a boa música popular brasileira me agrada, tanto a que canta os amores compreendidos e incompreendidos, como a que chora o abandono da cabrocha gostosa, como a que exalta um bairro ou morro da cidade em apoteose sincera e comovente. Mas o que mais me interessa é o “retrato” de certos tipos nas cores simples das palavras de rua (ou de morro) dos sambistas”.*¹²⁹

Ó Seu Oscar, depõe as queixas de um homem trabalhador traído pela mulher, que troca a estabilidade e monotonia da vida comum na casa pela orgia e aventura. Apesar de Oscar empenhar-se para lhe agradar e fornecer os meios de subsistência e bem-estar, todo seu intento é vão.

Ó Seu Oscar (Ataulfo Alves – Wilson Batista) (samba)¹³⁰

Cheguei cansado do trabalho

Logo a vizinha me falou:

- Oh! seu Oscar

Tá fazendo meia hora

Que sua mulher foi-se embora

E um bilhete deixou

O bilhete assim dizia:

"Não posso mais

Eu quero é viver na orgia"

Fiz tudo para ter seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar

Martirizando o meu corpo noite e dia

Mas tudo em vão

Ela é da orgia...

É... parei!

¹²⁹ Moraes, Persio. Um Tipo da Música Popular; e Um Tipo da Música Popular: “Seu Oscar”, in Revista da Música Popular n. 1 outubro de 1954 e n. 6 (revista mensal), Rio de Janeiro: março/abril de 1955.

¹³⁰ Ó Seu Oscar (samba) (Ataulfo Alves - Wilson Batista) Ciro Monteiro, 1939.

Seu corpo foi martirizado no trabalho pesado no cais do porto, suportou carregar cargas, a atividade braçal socialmente desvalorizada, que faz predominar o cansaço físico ao final do dia. Os meios árduos de obtenção de recursos financeiros para a subsistência o desgasta, é desvalorizado socialmente e pela mulher que prefere abandonar o cotidiano conjugal representado pelo espaço da casa e do ritmo de vida repetitivo. Então Oscar conclui que todo esforço foi em vão e resolve se desviar da dedicação martirizante à mulher e ao trabalho: “*Ela é da orgia... É... parei!*”

As queixas masculinas cantadas em *Essa Mulher Tem Qualquer Coisa na Cabeça*¹³¹ se aproximam das de *Seu Oscar*, assim como de aspectos que caracterizam a personagem feminina. O homem se empenha com presteza para fornecer à mulher tudo o que ela quer, para realizar seus pedidos, insinuados como caprichos. Mas vê-se quase arruinado por devotar tamanhos sacrifícios a ela, que ainda assim não se sente completamente satisfeita e feliz.

Essa mulher tem qualquer coisa na cabeça (Wilson Batista - Cristóvão de Alencar)
(samba)¹³²

Tudo que ela quis eu dei
Tudo que ela pediu eu fiz
Por sua causa quase me arruinei
E ela ainda acha que não é feliz
Só peço a Deus que ela desapareça
Essa mulher tem qualquer coisa na cabeça

Eu não vivo satisfeito
Depois de tudo que fiz
Ela não tem o direito de me fazer infeliz
Já perdi a paciência
Ela que não me aborreça
Essa mulher tem qualquer coisa na cabeça.
Essa mulher tem “quelque chose” na cabeça.

Como a mulher explora a devoção masculina e pretende causar sua ruína, o narrador revela o desejo de que ela que “tem qualquer coisa na cabeça” enfim desapareça. As mulheres

¹³¹ *Essa Mulher Tem Qualquer Coisa na Cabeça* (samba) (Cristóvão de Alencar - Wilson Batista) *Ciro Monteiro*, 07/1942.

¹³² *Idem*.

nessas narrativas freqüentemente são designadas como causadoras dos males e derrotas sofridas pelos homens, como tendo índole caprichosa e oportunista, cheias de ímpetos exagerados e desatinos. Os narradores masculinos ora desejam distanciar-se delas, ora reclamam serem abandonados cruelmente.

Em *Tá Maluca*¹³³, o personagem narrador acusa sua mulher de ser desajustada, desequilibrada, briguenta, e de gostar de vê-lo em más situações. A mulher está maluca porque faz escândalos publicamente, briga, é valente e desbocada, fazendo o homem envergonhar-se, deixando-o temeroso com suas atitudes que ameaçam a imagem do controle masculino nas relações, rompendo com as normas dos papéis patriarcais. O homem se envergonha de sentir-se exposto aos outros e aos vizinhos: *“Já compreendi minha mulher / Tá maluca, tá maluca / Já brigou com toda a vizinhança / Tem prazer em me ver em sinuca. / Quando o galo canta e o sol vai despontar / Ela se levanta, oi lava o rosto e vai brigar / Ha, ha!”*

As mulheres como a de *Seu Oscar* e a da canção *Tá Maluca*, têm a tendência de querer humilhar e expor as fraquezas masculinas publicamente. A vizinhança é espectadora dos desatinos e traições femininas, tornando-as ainda mais marcantes e intensas. Em contraposição, os homens explorados pelo trabalho e pelas mulheres, que por sua vez nunca se contentam com os benefícios obtidos no cotidiano da vida comum no lar, se cansam de tanto trabalhar e por elas se sacrificar. Seus esforços, cuidados e diligente dedicação não são recompensados.

A afirmação das qualidades dos homens que exercem seus papéis nas relações cotidianas de provento da casa, cabendo às mulheres a organização da comida, da roupa e do dinheiro gasto, se choca com descumprimento ou desvalorização destes preceitos por elas. O homem chefe de família é “bondoso, carinhoso e amoroso”, enquanto a mulher “sempre está de cara feia e sem razão chora de barriga cheia”.

Sou Bom Chefe de Família (Wilson Batista – Joel de Almeida) (samba-choro)¹³⁴

Eu sou bondoso, carinho e amoroso
Eu sou bom chefe de família
Em casa não falta nada
Você reclama e sempre está de cara feia
E sem razão chora de barriga cheia.

Se eu fosse um homem
Que brincasse e que gastasse

¹³³ Tá Maluca (samba) (Geraldo Augusto - Wilson Batista) Ciro Monteiro, 1940.

¹³⁴ Sou Bom Chefe de Família (samba-choro) (Wilson Batista – Joel de Almeida) Joel e Gaúcho, com acompanhamento do Conjunto de Benedito Lacerda, 1942.

Você talvez tivesse outra opinião
 Mas eu sou escravo do trabalho
 Todo dia me atrapalho
 Defendendo nosso pão.

Enquanto as mulheres demonstrar não se satisfazer com as virtudes do trabalhador, dos homens que se sujeitam ao trabalho para prover com dificuldade as necessidades mais elementares, estes enfrentam no dia-a-dia a desqualificação nas relações de trabalho. O narrador constata que se não estivesse enfraquecido e sacrificado a mulher “talvez tivesse outra opinião”. Ele está corrompido duplamente pela sujeição à mulher e ao trabalho, interligados na organização destas experiências conjugais cotidianas que os unem nas formas de viver no lar.

Por outro lado a boa companheira do lar é descrita como uma morena faceira que tempera o feijão, que cuida da comida com perfeição, cuja presença e atitudes são agradáveis e prazerosas; compensando o cansativo trabalho mecânico despendido na oficina.

Boa Companheira (Wilson Batista – Nássara) (samba)¹³⁵

[...]

Já não fico mais na esquina
 Já comprei um macacão
 Vou feliz pra oficina
 Às vezes faço serão
 Em troca de tudo isto
 Eu tenho em compensação
 Uma morena faceira
 Que tempera o meu feijão.

Em *Acertei no Milhar*¹³⁶, Wilson Batista rompe com todas essas imagens construídas nas narrativas anteriores em que emergem elementos de um cotidiano de penúrias e sacrifícios, de relações conjugais pautadas pela divisão de papéis e tarefas relevantes para a manutenção do cotidiano e do lar, construindo uma narrativa onírica, que foge à realidade. Observamos homens

¹³⁵ Boa Companheira (samba) (Wilson Batista – Nássara) Ciro Monteiro, 1942.

¹³⁶ Acertei no Milhar (samba de breque) (Geraldo Pereira - Wilson Batista) Moreira da Silva, 08/1940. Alguns classificam como samba-choro.

exaustos e martirizados pelo trabalho, mulheres cansadas da monotonia da vida conjugal, da organização dos objetos e utensílios domésticos, do espaço cerceador da casa, da escassez, da falta de divertimento, da vida amorosa representada pela divisão de posições, papéis e obrigações na regulação das necessidades e economia cotidiana. No samba *Acertei no Milhar*, o homem manda às favas todas as quinquilharias que compunham o ambiente caseiro, a mobília, as roupas, etc. Com o dinheiro ganho no jogo ele aspira colocar os filhos num colégio interno para não se preocupar mais com as responsabilidades corriqueiras, além de simbolizar o status de ascensão social, pagar todas as dívidas, mudar de nome e comprar um avião azul para viajar pela América do Sul. Mas depois de tantos planos, Etelvina o lembra e o faz descobrir que tudo não passara de um sonho, tudo estava desfeito.

Acertei no Milhar (Wilson Batista – Geraldo Pereira) (samba de breque)¹³⁷

Etelvina!

Acertei no milhar

Ganhei 500 contos

Não vou mais trabalhar

Você dê toda a roupa velha aos pobres

E a mobília podemos quebrar

Isto é pra já

Passe pra cá, vamos quebrar.

Etelvina,

Vai ter outra lua-de-mel

Você vai ser madame

Vai morar num grande hotel

Eu vou comprar um nome não sei onde

De marquês Morengueira de Visconde

Um professor de francês, mon amour

Eu vou trocar seu nome

Pra madame Pompadour

Até que enfim agora eu sou feliz

Vou percorrer Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein?

¹³⁷ Idem.

- Oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno
Telefongone pro Mané do armazém
Porque não quero ficar
Devendo nada a ninguém
E vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente.

A multiplicidade feminina emerge nestes discursos que apontam para o desejo de extravasar a vida voltada para a casa e para as relações conjugais na divisão de miudezas e cobranças, para a superação do cotidiano “corrompido” através do sonho de ascensão social.

A Multiplicidade de Personagens e Vozes Femininas

Wilson Batista compôs diversas canções valendo-se do eu lírico feminino, das narradoras e vozes femininas que constam em seu repertório. A importância da voz para o estudioso das tradições orais, Paul Zumthor, está na sua presença física e características que lhe são próprias, qualidades que

ultrapassam o próprio significado do texto e da palavra. A presença marcante da voz, especialmente cantada, pode ser vista dessa maneira como “aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem.”¹³⁸ Assim, a materialidade do sujeito a partir da voz é uma ação da memória e nesse sentido possui ressonância nos planos individual e social. “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que nela se transforma em presença”.¹³⁹

“A autoridade particular de que, no seio da tradição, é dotada a voz, inspirada pela memória, a qual sozinha lhe confere sua perceptibilidade. O discurso que ela pronuncia, ligado mais do que outros às formas experimentadas, mais sujeito às pegadas de um incontável passado, é também mais eficaz do que qualquer outro; o que diz essa boca parece mais opaco, requer atenção de maneira mais insistente, penetra mais fundo na lembrança e aí fermenta, confirma ou revolve os sentimentos vividos, alarga misteriosamente a experiência que eu, ouvinte, creio ter de mim mesmo, de ti e desta vida.”¹⁴⁰

Provavelmente Wilson vislumbrou um campo de possibilidades promissor ao ver suas composições gravadas por famosas cantoras da época. De fato, conseguiu significativa visibilidade e penetração na indústria musical como compositor por meio de gravações radiofônicas e fonográficas nas vozes de cantoras como Carmem Miranda, Aurora Miranda e Araci de Almeida.

A marcha *Ladrão de Corações*¹⁴¹ e o samba *Não Durmo em Paz*¹⁴², foram respectivamente gravados por Aurora e Carmen Miranda na década de 30. *Ladrão de Corações* foi composta com Valfrido Silva, que fora parceiro de diversos compositores, como Noel Rosa (em *Vai Haver Barulho no Chatô*¹⁴³), Gadé (Osvaldo Chaves Ribeiro em *Fiz Castelos de Amores*¹⁴⁴), André Filho (*Tic-Tac do Meu Coração*¹⁴⁵), Bide (Alcebíades Barcelos em *Quem Canta Seus Males Espanta*¹⁴⁶), entre outros. Valfrido, assim como Wilson tornou-se arguto

¹³⁸ Zumthor, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ladrão de Corações (marcha) Valfrido Silva - Wilson Batista) Aurora Miranda, 09/1933.

¹⁴² Não Durmo em Paz (samba) (Geraldo Augusto - Wilson Batista) Carmen Miranda, 1936.

¹⁴³ Vai Haver Barulho no Chatô (samba) (Noel Rosa - Valfrido Silva) Mário Reis, 1933.

¹⁴⁴ Fiz Castelo de Amores (Valfrido Silva / Gadé) Aurora Miranda, 1956.

¹⁴⁵ Tic-Tac do Meu Coração (Samba) (Alcyr Pires Vermelho - Valfrido Silva) Conj. de Benedicto Lacerda, 08/1935.

¹⁴⁶ Quem Canta Seus Males Espanta (Alcebíades Barcelos "Bide" / Valfrido Silva) Carmen Miranda, 1936.

em construir letras usando o eu lírico feminino para serem gravadas por cantoras de relevo na indústria fonográfica — no caso de Valfrido as intérpretes mais freqüentes eram Carmen e Aurora Miranda.

Em *Ladrão de Corações*¹⁴⁷ — marcha gravada em 1933 — duas vozes se combinam: a de Murilo Caldas e a de Aurora Miranda. O refrão vai sendo alternado por cada uma delas, mudando-se apenas o gênero do sujeito nas frases. Mas é a voz de Aurora Miranda que predomina e que canta todos os versos do jogo amoroso, do ponto de vista sugerido no título da canção. O moreno que mora na mesma rua, é bonito, vaidoso, orgulhoso, soberbo, também é direito, apesar de causar sofrimento. A voz de Murilo Caldas repete o contexto de paixão por uma morena do bairro, bonita e vaidosa que gosta de o ver sofrer. As vozes, feminina e masculina reflexas, que se intercalam nos refrões, nos conduzem a um diálogo imaginário, como se integrassem um único sujeito, ou um contexto mútuo que forma o episódio de faceirice no jogo de flerte amoroso. E a voz feminina prossegue revelando o seu fascínio, que dorme agitada, que vê o moço em sonhos, que o ama e isso é o bastante, que o moreno é soberbo por saber que é bonito, que ele causa alvoroço entre muitas “pequenas” e descontraidamente o define como ladrão de corações.

Ladrão de Corações (Valfrido Silva – Wilson Batista) (marcha)¹⁴⁸

O moreno que mora lá na rua onde moro

É bonito, vaidoso como o quê

Refrão

É um moço direito, que só tem um defeito

Gosta de ver meu coração sofrer.

A morena que mora lá na rua onde moro

É bonita, vaidosa como o quê

Refrão

É uma moça direita, que só tem um defeito

Gosta de ver meu coração sofrer.

É a ele que amo e isto é o bastante

Ele é muito orgulhoso, não me olha um instante

Já não durmo direito, seu semblante é tristonho

¹⁴⁷ Ladrão de Corações (marcha) (Valfrido Silva - Wilson Batista) Aurora Miranda e Murilo Caldas, 08/1933.

¹⁴⁸ Idem.

E acordo agitada quando o vejo em sonhos.

Refrão fem.

Refrão masc.

É um moço soberbo, por saber que é bonito
Fico até fascinada quando (samba distinto?)
Entre muitas pequenas, surgem tantas questões
Só por esse moreno, ladrão de corações.

As revelações íntimas cantadas por uma mulher, elaboradas por compositores como Valfrido Silva e Wilson Batista, não indicariam um processo de intermediação da visibilidade feminina? Este processo parece ser bastante complexo e ambíguo. Embora o discurso seja organizado pelos compositores, no momento da interpretação, a cantora dele se apropria e o ressignifica, materializando naquele momento único a tônica particular de sua experiência.

O samba *Não Durmo Em Paz*¹⁴⁹, de 1936, cantado por Carmen Miranda, tematiza as reclamações femininas em relação ao parceiro desdenhoso. O chorar e a desilusão reaparecem como motes, mas não têm o tom de lamento melancólico que observamos nas canções *Cansei de Chorar*¹⁵⁰, *Perdi Meu Carinho*¹⁵¹ e *Meu Último Cigarro*¹⁵². O ritmo e a melodia de *Ladrão de Corações* e *Não Durmo Em Paz* são alegres, cantadas com desprendimento e jovialidade. Como se cantassem uma decepção fugaz que será seguida por novos amores, aventuras e divertimento.

Não Durmo em Paz (Geraldo Augusto – Wilson Batista) (samba)¹⁵³

Quem foi que disse que eu não choro?

Quem foi que disse que eu não choro?

Choro, choro, sim

Refrão

Embora ele não me queira mais, meu deus do céu!

O meu amor ainda não morreu

Há mais de uma semana que eu não durmo em paz

¹⁴⁹ Não Durmo em Paz (samba) (Geraldo Augusto - Wilson Batista) Carmen Miranda, 1936.

¹⁵⁰ Cansei de Chorar (choro) (Wilson Batista) Déo, 1937.

¹⁵¹ Perdi Meu Carinho (samba) (Wilson Batista) Déo, 1937.

¹⁵² Meu Último Cigarro (samba) (Wilson Batista) Déo 1937.

¹⁵³ Não Durmo em Paz (samba) (Geraldo Augusto - Wilson Batista) Carmen Miranda, 1936.

Fico acordada a noite inteira
 Contemplando o seu retrato na mesa da cabeceira
 E ele vem de longe a devolver
 Vou ficar com ele para nunca me esquecer

Eu procurei outro amor
 Para ver se aliviava esta minha grande dor
 Quero que ele seja bem feliz
 Sofrerei cantando, o destino assim o quis.

Os versos poéticos se passam no momento íntimo e solitário, como se a narradora pensasse consigo mesma no silêncio do quarto em que a imaginação amorosa causa frenesi e insônia. Mas é uma espécie de sofrimento lúdico e excitante que é sublimado por um prazer carnavalizado: *“Sofrerei cantando o destino assim o quis”*.

Em 1940 Wilson compõe com Marino Pinto *Oh! Dona Inês*, um samba primoroso em que alinhavam com sutileza aos versos cantados por Araci de Almeida, elementos que caracterizam a sensibilidade de uma mulher com saudades do seu amado, João; a narradora está dando queixas da lástima do abandono à outra mulher, a vizinha Inês.

Oh! Dona Inês (Marino Pinto – Wilson Batista) (samba)¹⁵⁴

Eu já mandei bilhete
 Eu já mandei recado
 Até meu samba
 Serviu-me de advogado
 Sempre a mesma resposta
 Que até já sei de cor
 Ele mandou me dizer:
 Oh! Dona Inês
 Viver sozinho é melhor
 Quatro meses já passaram
 Que eu não vejo o meu João
 A empregada foi embora
 Arranjou outro patrão

¹⁵⁴ Oh! Dona Inês (samba) (Marino Pinto - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1940.

Meu sapato já furou
 Meu vestido envelheceu
 Ele não sabe até hoje o amor que perdeu.

Depois da partida de João o sapato dela furou, o vestido envelheceu e sem a presença masculina na casa, até a empregada resolveu ir embora e arranjar outro patrão. Apesar dos apelos para seu retorno, ele alega que viver sozinho é melhor. Mas o tom choroso do canto, reforçado pela voz anasalada de Araci de Almeida, revela que a personagem depende do homem para sustentar a casa, pagar o salário da empregada, comprar suas vestimentas. A personagem diz ter recorrido através de um samba inspirado para convencer seu parceiro a voltar. Acreditou que o samba fosse depor a seu favor e como um advogado convencesse João da não separação conjugal. Mas a saudade continua, com a marca do passar do tempo e com os objetos envelhecendo ao seu redor, indicando a falta de perspectiva, numa decadência emocional e empobrecimento econômico. Vemos que na maioria das letras de Wilson os objetos do cotidiano e da casa aparecem em primeiro plano ao retratar o casamento, o universo conjugal, mas neste caso, a idéia de formalidade jurídica da relação é pela primeira vez colocada em pauta nessas canções, embora intermediada pelo samba que serve de advogado.

O samba *Não Tenho Juízo* desvela as inquietações de uma mulher à procura de um homem que sempre desaparece depois das brigas. Mas ela não resiste e sai à sua procura, considerando a si mesma, por ser mulher como parte fraca e sem opinião. Por isso é sempre considerada sem juízo, sem controle sobre o ímpeto de rever o homem quando a saudade ataca, o que a faz correr pro telefone para lhe chamar. A demonstração explícita e ativa da sua vontade e desejo de estar perto do homem é caracterizada na relação como uma postura típica de mulher sem juízo.

Não Tenho Juízo (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba)¹⁵⁵

É sempre eu que não tenho juízo

É sempre eu que vou lhe procurar

Refrão

Para quando de novo brigarmos ter que ouvir:

¹⁵⁵ Não Tenho Juízo (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1944.

— Eu estava tão bem, prá que veio me buscar?

Ele sabe que eu só vivo bem em seus braços
A mulher é parte fraca não tem opinião
Quando a saudade ataca corro pro telefone
Não existe outro homem em meu coração.

Em outras canções as narradoras manifestam desconfiar da atração que sentem por homens considerados malvados, sedutores e traiçoeiros, precisam resistir de alguma forma e atentar para não se distraírem, pois ao se deixar levar pelas manobras de sedução podem acabar ficando malucas e sem defesa, pois geralmente podem cair numa arapuca: *“o coração desse malvado é uma arapuca”*.

Tenho Que Fugir (Wilson Batista e Germano Augusto) (samba)¹⁵⁶

Eu tenho que fugir
De trem ou de vapor
Talvez possa esquecer esse amor
O coração desse malvado
É uma arapuca
Vou-me embora enquanto é tempo
Senão acabo maluca

Quando nos vimos à primeira vez
Meu coração fez tic-tac, tic-tac
Ele se inspirou e recitou um lido trecho de Bilac
No Rio, nas tardes de verão
Só não se apaixona quem não tiver coração
Refleti...

Em *Tenho Que Fugir* a narradora que teme ficar maluca de amor, impressionada por alguém que recita versos de Olavo Bilac, indicando ser um sedutor refinado, poético, concluí que nas tardes quentes de verão se apaixonar é quase inevitável.

¹⁵⁶ Tenho que fugir (choro) (Wilson Batista e Germano Augusto) Odete Amaral, 1941.

No caso de *Gênio Mau*, samba cantado por Araci de Almeida, o homem não é caracterizado como sedutor, com inspirações poéticas, ele é genioso, ameaçador e por isso ela teme que seja capaz de lhe estranhar, até mesmo de lhe bater.

Gênio Mau (Wilson Batista – Rubens Soares) (samba)¹⁵⁷

Ele tem, ele tem um gênio mau,
Quando eu digo, pedra é pedra
Ele diz que pedra é pau.

Mas assim o nosso amor vai se acabar
É demais, eu não posso continuar
Ele um dia é capaz de me estranhar,
Eu darei um golpe certo,
Mandando esse homem andar....

Como já não suportava tantos maus tratos ela afirma: *“Eu darei um golpe certo / Mandando esse homem andar”*. A narradora neste caso apesar de temer as atitudes irascíveis e agressivas do homem, não demonstra estar submetida ao seu jugo, ela decide dar o golpe certo, dele se livrar.

Muitas são as canções com imagens que constroem um universo de lamentações e queixas femininas a respeito das relações amorosas. Os supostos ângulos de visões femininas corporificadas nas vozes das cantoras pronunciam os descontentamentos, decepções e desencontros com os homens. As narrativas anunciam que as mulheres também são traídas e passadas prá traz, sofrendo com homens de gênio mau, falsos, instáveis, infiéis, sem coração...

Ele Me Passou Prá Traz (Wilson Batista – Germano Augusto) (samba)¹⁵⁸

Ai... ai... ai... ai...
Ele me passou prá traz
Foi ao samba com outra
Disse que não me queria mais
Ai... ai... ai... ai...

¹⁵⁷ Gênio Mau (samba) (Rubens Soares - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1941.

¹⁵⁸ Ele Me Passou Prá Traz (samba) (Wilson Batista – Germano Augusto) Araci de Almeida, 1942.

Ele agora quer perdão
Pois não sai das cabeceiras do meu barracão.

Andei atrás dele
Gastei meu sapato
Naquele coração
Falsidade é mato
Ele vai pagar
Bem caro essa lição
Vai virar guarda-noturno
Nas cabeceiras do meu barracão.

Enquanto ela se desgasta em vão, esfalfa as solas dos sapatos subindo e descendo o morro, desperdiçando tempo à procura do homem, este a troca por outra no samba e depois quer pedir perdão. Ela então roga que ele seja punido, que pague caro a lição e se torne guarda-noturno nas cabeceiras do seu barracão. Essas personagens quando não são correspondidas, bem tratadas ou não recebem atenção requerida, por vezes pretendem desprezar os homens como forma de vingança, ora concluem que precisam fugir da inexplicável atração que sentem por eles.

Além das mulheres que se queixam dos homens, ou das que fogem para a orgia, vemos de revés, no repertório de Wilson as mulheres que se devotam aos homens e ao lar. A famosa Amélia que virou símbolo da mulher resignada e submissa, sem vaidade, que achava bonito não ter o que comer, que se conformava com as contrariedades vividas pelo companheiro, foi lançada um ano depois de *Emília*, de Haroldo Lobo e Wilson Batista.

Emília (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba)¹⁵⁹

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar
E de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília eu não posso mais.

Refrão

Ninguém sabe igual a ela preparar o meu café
Não desfazendo das outras, Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe a falta que ela me faz

¹⁵⁹ Emília (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Vassourinha, 10/1941.

Emília, Emília, Emília eu não posso mais.

Emília parte e o homem reclama sua ausência, a falta sentida no cotidiano: *“Não desfazendo das outras, Emília é mulher”*. Era ela quem preparava com esmero as coisas básicas que o homem necessitava para seguir no dia-a-dia para o trabalho. No ano seguinte Wilson compõe um samba que dá continuidade à estória da ausência de Emília, num apelo ao seu retorno. As duas gravações foram realizadas pelo jovem cantor Vassourinha, no mesmo ano de sua morte com 19 anos.

Volta Prá Casa Emília (Antônio Almeida – Wilson Batista) (samba)¹⁶⁰

Ai, ai, quando eu visto um terno amarrotado

Meu deus, tenho que me lembrar

Da Emília, que era tão cuidadosa

Mulher como Emília, Emília

É difícil de encontrar

Que café saboroso que ela fazia

Na hora de deitar

E de manhã bem cedinho

Emília me acordava

Acorda, acorda, benzinho

E eu logo me levantava

Hoje não tenho família

Não tenho lar nem amor

Volta prá casa Emília

Senão eu morro de dor. Ai, ai.

O narrador exalta em ambas as canções o saboroso café preparado por Emília e a sua prontidão em acordá-lo de manhã, um estímulo para levantar disposto para ir ao trabalho. Mas o tempo da música é o da recordação de um passado ideal perdido e um presente descompassado, desalinhado. O terno amarrotado que veste traz a lembrança dos cuidados de Emília.

¹⁶⁰ Volta Prá Casa Emília (samba) (Antônio Almeida – Wilson Batista) Vassourinha, 06/1942.

Wilson escreveu muitas letras cujos títulos tinham nomes de mulheres, como *Abigail*, *Guiomar*, *Elza*, *Esther*, *Dolores Sierra* e *Jane*, esta última de fato existiu e foi por ela apaixonado. O samba *Guiomar* descreve uma relação parecida com a que vemos em *Emília*. Guiomar é a idealização da mulher dona de casa que cuida do marido.

Guiomar (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba)¹⁶¹

Não acredito que nossa amizade vai se acabar

Meu deus do céu nem é bom pensar

Quem vai lavar minha roupa?

Refrão

Quem vai fazer minha sopa?

Só pode ser você Guiomar.

Quem é que faz o meu dinheiro sobrar?

Quem é que faz o meu banho

Quem é que faz meu jantar?

Quem é que faz todo dia eu me virar?

Só pode ser você Guiomar.

Novamente o narrador se queixa da separação. Mas o casamento civil, formal não parece ser a vigência dessas relações, pois ele denomina o vínculo carinhosamente de amizade e o medo que se acabe. São relações conjugais informais, estão em jogo costumes diários, as formas de lidar com a organização da economia, com o dinheiro, com o trabalho, com a comida, com a roupa e portanto existe uma dependência implícita em relação às mulheres. São elas as responsáveis por esses homens, são essas personagens que fazem eles se virarem na vida, na rua, no trabalho e em todas as amplas relações na cidade.

O samba *Elza* dá continuidade à linha narrativa de *Emília* e *Guiomar* versando sobre a mesma temática:

Elza (Roberto Martins – Wilson Batista) (samba)¹⁶²

[...]

Minha cama quem é que vai arrumar?

Refrão

¹⁶¹ Guiomar (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Joel e Gaúcho, 11/1944.

¹⁶² Elza (samba) (Roberto Martins - Wilson Batista) Roberto Paiva, 1945.

Minha roupa quem é que vai pregar botão?

Elza, Elza, ô Elza

Quem é que vai fazer o meu feijão?

[...]

Quem é que vai me dar escaldapé?

Quem é que vai me dar chá com limão?

Quem é que vai me fazer cafuné?

Quem é que vai fazer feliz meu coração?

As três mulheres poderiam ser a mesma personagem apenas com nomes diferentes, pois as situações narradas são muito semelhantes, assim como os elementos reivindicados pelos homens em relação à essas mulheres. Vê-se o desejo e o apelo masculino pela fixação de certos papéis na relação de convivência cotidiana no lar. Apenas em *Elza* aparecem elementos de ternura amorosa, como o cafuné e a felicidade do homem com o carinho oferecido.

“Wilson dizia que nunca foi de fazer música para mulher [especificamente para as mulheres com quem se relacionara], mas a Jane deixou-o arrasado. Certa vez Erasmo Silva, seu parceiro na dupla Verde-Amarelo, trouxe-lhe uma melodia muito interessante, mais para choro do que para samba, mas inegavelmente bela como tudo que Erasmo fazia. Wilson ouviu e fez a letra, que só podia ser: *Cadê a Jane?*”¹⁶³ Wilson termina a estrofe de *Cadê a Jane?* com os seguintes versos:

Cadê a Jane? (Erasmo Silva – Wilson Batista) (samba)¹⁶⁴

[...]

Será que se esqueceu

Dos doces beijos que me deu?

Ela dizia sorrindo

Que seu coração é meu

Depois de uma briguinha à toa

As pazes... que coisinha boa!

Cadê a Jane? Cadê a Jane?

Eu dou um prêmio a quem a encontrar.

¹⁶³ Gomes, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e Sua Época*. Funarte/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Coleção MPB-16, Rio de Janeiro: 1985.

¹⁶⁴ *Cadê a Jane* (samba) (Erasmo Silva – Wilson Batista) Os Cariocas, 1949.

O princípio dos papéis femininos e masculinos prossegue em *Esther*. Mas nesse caso se trata de uma mulher independente, que trabalha fora do ambiente doméstico, porém o narrador faz um apelo para que morem juntos e seja por ele sustentada. Ele questiona que o fato dela trabalhar fora seria uma forma de vaidade, portanto pede que ela se deixe sustentar, que conheça uma outra forma de vaidade, a de viver para fazê-lo feliz.

Esther (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (marcha)¹⁶⁵

Ai Esther,

Você trabalha porque quer

Se estivesse morando comigo no meu barracão *Refrão*

Tinha casa, comida e o meu coração.

Não precisava acordar, não precisava trabalhar

Não precisava esperar domingo prá descansar

Você não tem tudo isso por quê ainda não vi

Conhece nova vaidade, faz esse nego feliz.

Ao tratar das personagens femininas construídas por Wilson Batista e seus parceiros, não pretendemos esgotar as possíveis abordagens, nem defini-las de um único ângulo. Veremos que são registradas narrativas de tipos variáveis, com olhares diversificados, e por vezes controversos. É possível encontrarmos canções com personagens femininas descritas como incômodas, como aquelas que cometem erros, desatinos, “faladoras”, “mal criadas” e “fofoqueiras”. As personagens das canções *Margarida* e *Cala a Boca Etelvina*, por exemplo, são ameaçadas de punição e abandono por seus companheiros.

Margarida (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba)¹⁶⁶

Eu vou abandonar a Margarida

Ai, não posso mais

Refrão

A família dela quer controlar minha vida

E a Margarida nem se mexe, isto não se faz.

Numa casa, de caboclo um é pouco

Dois é bom três é de mais

¹⁶⁵ Esther (marcha) (Haroldo Lobo – Wilson Batista) Vocalistas Tropicais, 1948.

¹⁶⁶ Margarida(samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Quatro Ases e Um Coringa, 1945.

[...]

A família neste caso interfere na autonomia do núcleo íntimo da relação entre o homem e a mulher, o que numa casa de caboclo seria destoante. O homem diz que: *“numa casa, de caboclo um é pouco / Dois é bom três é de mais.”* O cabloco provavelmente tem conotações simbólicas de resistência cultural, de resistência ao controle externo, etc. Mas Margarida não se mexe, não impede e por isso é culpada da situação.

No samba de Wilson Batista e Antônio Almeida, Etelvina é acusada de ter língua ferina, de ser faladora e não deixar o homem dormir. Ele se queixa de sua companhia incômoda: “eu já vi que a minha vida é viver prá te aturar”. A agressiva forma de se dirigir à mulher mandando ela calar a boca e apagar a luz é bastante explícita. O narrador não quer conversar, enquanto este parece ser o desejo da mulher, que quer ser ouvida, mas a obrigação de acordar cedo para ir trabalhar o deixa mau humorado e o impede de dar atenção à companheira. Depois o narrador pede que por caridade ela o deixe dormir porque o bonde na Piedade não espera por ninguém.

Cala a Boca Etelvina (Antônio Almeida – Wilson Batista) (samba)¹⁶⁷

Eu já vi que a minha vida é viver prá te aturar

Cala boca Etelvina

Refrão

Sossega a língua ferina

Apaga a luz que amanhã vou trabalhar.

Vou me levantar de manhã cedo

Mas eu tenho medo de perder o trem

Deixa-me dormir por caridade

Pois o trem na Piedade

Não espera por ninguém, quando vem.

Os desejos femininos estão camuflados nestas narrativas e só aparecem implicitamente como inversões dos intuitos e projetos dos homens. A perspectiva em relevo é o desejo masculino que se sobrepõe ao feminino e as

¹⁶⁷ Cala a Boca Etelvina (samba) (Antônio Almeida - Wilson Batista) Jorge Veiga, 01/1950.

divergências são silenciadas como se houvessem regras pré-fixadas nas relações ditadas pelo papel masculino.

Afora as queixas em relação às mulheres na vida conjugal, ou mesmo a valorização das companheiras desejáveis e exemplares encontramos no repertório de Wilson Batista figuras díspares, inusitadamente mencionadas nos sambas dessa época. São por exemplo, trabalhadoras e prostitutas construídas como personagens complexas, com histórias particulares. Apesar do olhar simpático do narrador, às vezes essas trabalhadoras são mulheres que se perdem na multidão volumosa, nas cenas repetitivas e comuns na cidade. Podemos mencionar a canção *Datilógrafa* e *Garota dos Discos*.

Datilógrafa (Jorge Faraj – Wilson Batista) (samba) ¹⁶⁸

De manhã no mesmo bonde

Você vem não sei de onde

Para o escritório cruel

Refrão

Onde a máquina lhe espera

E você se desespera

Para dar vida ao papel.

Datilógrafa querida

Eu queria ser borracha

Para seus erros apagar

Datilógrafa querida

Eu queria ser patrão

Pra você não trabalhar

Datilógrafa querida

Você tem em minha vida

Emprego de mais valor

Venha escrever eu lhe peço

Sem erro e sem retrocesso

A história do nosso amor.

É interessante recuperar nessa letra a descrição dessa trabalhadora, a datilógrafa, tão típica da década de 50. Nesse período com o crescimento da classe média, da classe trabalhadora, dos serviços e da cidade, há um processo de proletarização das mulheres da pequena burguesia e seria muito

¹⁶⁸ Datilógrafa (samba) (Jorge Faraj – Wilson Batista) Nelson Gonçalves, 05/1953.

comum vê-las estudando datilografia como forma de garantir sua entrada no mercado de trabalho. Realmente é uma figura que exprime bem o mundo do trabalho, o avanço das estruturas de serviços, dos escritórios e a inserção das mulheres nesse terreno. Esta mulher tão igual às outras trabalhadoras, que vem como todos sempre no mesmo bonde, de um bairro ou subúrbio para o escritório opressivo, onde a máquina a espera, a máquina que a condiciona tal como à operária. O narrador por fim conclui que queria ser patrão só pra permitir que ela não trabalhasse, para libertá-la; quer dizer o trabalho mais uma vez surge como algo desprazeroso, cruel.

Dolores Sierra, apesar de se tratar de uma prostituta espanhola, composta após a viagem que Wilson fez à Espanha, mistura elementos de mulheres com quem conviveu e assistiu a trajetória principalmente no Mangue e na Lapa.

Dolores Sierra (Jorge de Castro – Wilson Batista) (samba canção)¹⁶⁹

Dolores Sierra vive em Barcelona na beira do caiz

Não tem castanhola e faz companhia a quem lhe der mais

Nasceu em Salamanca, seu pai lavrador, veio a maioridade

Como quem vive na roça tem sempre a ilusão de viver na cidade

Sua mãe chorou no dia em que ela partiu

Prá conhecer Don Pedrito que prometeu e não cumpriu

Refrão

Com frio e com cede, só na sarjeta

Sorriu para um homem e ganhou a primeira peseta

O navio apitou, paguei a despesa e a estória se encerra

Adeus Barcelona, adeus Dolores Sierra.

Dolores Sierra narra a estória de uma camponesa que sonhava em viver na cidade. O espaço do campo e da cidade são contrapostas na letra: o campo como lugar de trabalho braçal, na lavoura e de solidão, enquanto a cidade é o lugar do luxo e da opulência. Partindo do lugar de nascença e da proteção da família vai para Barcelona onde não conhece ninguém. Acaba na sarjeta e o único meio de sobrevivência é a prostituição, a relação venal com o corpo. Mas

¹⁶⁹ Dolores Sierra (samba canção) (Jorge de Castro - Wilson Batista) Nelson Gonçalves, 08/1956.

torna-se uma prostituta que trabalha na beira do caiz, negociando com estivadores e trabalhadores do porto, caracterizada como decadente em toda a triste narrativa.

As prostitutas foram retratadas com grande profundidade por Wilson Batista. “Enquanto a urbanização e o crescimento socio-econômico da cidade embaralhavam as tradicionais demarcações entre atividades masculinas e femininas e a entrada em cena das mulheres de várias classes sociais, nas fábricas, escritórios, escolas, no comércio ou nos serviços de infra-estrutura urbana ameaçava subverter os códigos cristalizados de sociabilidade e de participação na vida social, a figura da prostituta emergia como um poderoso *fantasma* no imaginário social.”¹⁷⁰ A ameaça de subversão moral da ordem social, dos papéis tradicionalmente determinados para as mulheres e a presença de modelos perigosos de comportamento feminino representado pelas prostitutas e mulheres boêmias, estão referidos por Margareth Rago nos discursos competentes dos homens “cultos”, da elite burguesa, médica, científica e policial. Mas no caso dos sambistas, que conheciam intimamente os ambientes noturnos onde pairavam prostitutas, mulheres que partiam para o samba e para a orgia, a visão é posta de maneira diferente dos discursos oficiais.

As duas personagens mais marcantes de Wilson Batista ligadas ao ambiente dos cabarés e da prostituição foram construídas em *Flor da Lapa* e *Dolores Sierra*¹⁷¹. As duas são retratadas como decadentes e empobrecidas.

Flor da Lapa (César Brasil – Wilson Batista) (samba)¹⁷²

Estão vendo aquela mulher
Bebendo, bebendo de mesa em mesa
Já foi a flor da Lapa
A rainha da beleza
Os homens brindavam seu corpo bebendo champanhe
Hoje acaba o cabaré, ela não tem quem lhe acompanhe.

Foi a flor mais perfumada

¹⁷⁰ Rago, L. M. Do Cabare Ao Lar. A Utopia da Cidade Disciplinar. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1985.

¹⁷¹ Dolores Sierra (samba canção) (Jorge de Castro - Wilson Batista) Nelson Gonçalves, 08/1956.

¹⁷² Flor da Lapa(samba) (César Brasil - Wilson Batista) Ernani Filho, 03/1952.

Teve a Lapa noturna a seus pés
Iludiu gigolôs, arruinou coronéis
Carrega hoje um enorme desgosto
Foge sempre do espelho
Prá não ver a verdade no rosto.

Esta é uma das músicas mais contundentes de Wilson, tanto na letra como na melodia. A flor da Lapa é uma prostituta antes cobiçada pelos homens, já envelhecida, que foge de sua própria imagem, se embriaga e procura não se olhar no espelho. Dois tempos são contrapostos: o passado de jovialidade em que era venerada pelos homens e um presente de decadência sem ninguém que lhe acompanhe no final da noite. Wilson expõe o drama do envelhecimento e a lógica de que a beleza feminina estaria circunscrita à juventude. Tratando-se de uma prostituta o desenvolvimento trágico é ainda mais profundo, já que a atividade depende do culto masculino ao padrão de beleza e sedução. Ela que iludiu muitos homens, de gigolôs a coronéis, carrega hoje um enorme desgosto, a frustração e amargura do desencanto provocado pelo olhar dos homens leva à fuga da sua própria imagem, de seu próprio reconhecimento: *“Foge sempre do espelho pra não ver a verdade no rosto”*. O que deduzimos da letra da canção é que o expediente no cabaré já não lhe dava rendimentos, nem financeiros e nem ligados à vaidade, pois já não era mais cultuada pelos homens e assim o destino trágico a leva procurar migalhas, apelar de mesa em mesa nem que fosse em troca de bebida para esquecer de tudo.

Outro viés de composição de imagens femininas foi a interlocução de músicas voltadas para representação de mulheres estrangeiras, que são convidadas a conhecer o samba, o carnaval, etc. Formando um paralelismo de imagens, de comparações culturais e elogios às cubanas, argentinas, francesas, hindus... Essa tendência deve ter sido influenciada pelo intercâmbio político e da indústria cultural entre os países europeus, dos Estados Unidos e América Latina.

As primeiras excursões de conjuntos de músicos brasileiros populares para fora do país se deu com *Os 8 Batutas* à França em 1922, que depois em

1927 se apresentam e gravam discos em Buenos Aires. Depois disso outros conjuntos passaram a receber convites para apresentações em países da Europa e América Latina. Em 1940 é organizado nos Estados Unidos o *Festival de Música Brasileira* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. E em 1941 Carmen Miranda é apresentada ao público americano e pouco a pouco transformada em representante da música brasileira no exterior, sendo convidada a atuar em diversos filmes hollywoodianos, dentro do contexto que muitos autores identificam com a política de boa vizinhança de Roosevelt com os países da América Latina.¹⁷³

Em 1955, provavelmente logo depois de regressar da França, Wilson compõe com Jorge de Castro uma marcha intitulada *Um Brasileiro em Paris*, com aspectos de suas impressões e experiências nesse país, citando lugares que se destacaram na viagem, os ambientes de divertimento noturno, as noites, as dançarinas de can-can, etc. A estória termina com a conclusão de que o dinheiro brasileiro vale pouco em Paris e realmente quando Wilson viajou para a Europa gastou todos seus recursos financeiros tendo de pedir ajuda para Vinicius de Moraes, à época diplomata e morando em Paris, para poder retornar ao Brasil.

Um Brasileiro em Paris (Wilson Batista – Jorge de Castro) (marcha)¹⁷⁴

[...]

Paris das midinetes

Um brasileiro gasta a granel

Eu conheci Suzete

Lourinha do Can-Can

Adeus Paris um dia eu volto

Acabou meu l'argent.

Wilson fez canções para mulheres estrangeiras, como argentina, cubana, francesa e espanhola. Quatro anos depois da Revolução cubana Wilson comporia a marcha *Linda Cubana*, gravada em 1962:

Linda Cubana (Wilson Batista – Jorge de Castro – Bastos Neves) (marcha)¹⁷⁵

¹⁷³ Ver: Tinhorão, José Ramos. O Samba Agora Vai... A farsa da música Popular no exterior. Rio de Janeiro: Ed, JCM 1969.

¹⁷⁴ Um Brasileiro em Paris (marcha) (Wilson Batista – Jorge de Castro) Orlando Correia, 1953.

Cuba, Cuba, Cuba, Cuba livre
 Não foi mole não
 Cubanita deu uma pausa
 Vem pro samba
 Vem sambar de pé no chão.

Linda cubana vem ver meu carnaval
 Neutro é o meu papel
 Você volta para Havana sem bronca
 Juro pelas barbas de Fidel.

A cubana é chamada para brincar o carnaval e conhecer o samba. A intenção de exaltar o samba, as representações da cultura nacional e da cidade carioca não seriam mecanismos de reconhecimento, reafirmação e fixação de imaginário identitário de dentro para fora? Quer dizer, a afirmação da especificidade cultural do carnaval carioca e do samba frente a outras culturas. A francesa também é aclamada na canção *Anjo dos Ares*¹⁷⁶, cuja introdução musical é uma citação do hino francês. As mulheres estrangeiras são convidadas a conhecer o samba e as culturas são distinguidas por um jeito carioca que estaria devidamente marcado pelo samba e pela figura do sambista. Há ainda as marchas *Formosa Argentina* e *Minha Linda Hindu*¹⁷⁷, que exaltam a aproximação e o encontro cultural, também sensual e amoroso entre o carioca e mulheres estrangeiras.

Em *Sereia de Copacabana* Wilson e Nássara fazem uma comparação e síntese de mulheres de variadas nacionalidades para no fim exaltar as mulheres da praia de Copacabana.

Sereia de Copacabana (Nássara – Wilson Batista) marcha¹⁷⁸

O meu coração não me engana *Refrão*

Eu quero uma sereia de Copacabana

A francesa me chamou de mon chérie

¹⁷⁵ Linda Cubana (marcha) (Wilson Batista – Jorge de Castro – Bastos Neves) Jorge Goulart, 1961.

¹⁷⁶ Anjo dos Ares (samba) (Wilson Batista – Jorge de Castro) Roberto Silva, 1956.

¹⁷⁷ Minha Linda Hindu (marcha) (Nássara - Wilson Batista) Nelson Gonçalves, 11/1952.

¹⁷⁸ Sereia de Copacabana (marcha) (Nássara - Wilson Batista) Jorge Goulart, 01/1951.

Eu senti um frenesi
Atrás de uma espanhola eu quase fui à Madri
Uma cachopa em Lisboa me cantou a madragoa
Ai, quase morri.

Memórias do Samba e do Carnaval Carioca

“Importante: nenhum outro gênero musical brasileiro merecerá de seus criadores, ao longo da história, tantas e tão derramadas declarações de amor como o samba.”
(Roberto M. Moura, in No Princípio Era a Roda)

O samba sempre procurou falar de si mesmo, dos ambientes em que é produzido, sendo exaltado e afirmado numa espécie de metalinguagem, como parte essencial do mundo da vida, que se comunica com os jeitos de fazer e de sentir, com as múltiplas interferências da/na cidade tão permeável às transformações sociais. Os sambistas desde as primeiras gerações pretenderam legitimar suas práticas e espaços da cidade em que vivem, mantendo um diálogo aberto, público, que se imagina idealizantes, de experiências, que traçam temporalidades, noções de passado, de presente, de desejos e frustrações.

Nesses espaços contraditórios de diálogo são construídos os imaginários da identidade carioca, imagens da “cidade maravilhosa”, do samba e da brasilidade que frequentemente se mesclam e se confundem. Mas também imagens de uma cultura que começa a ganhar o destaque nos palcos, microfones, no escoamento sonoro; uma cultura que passa a interagir na cidade como expressão de indivíduos até então resguardados ao convívio taciturno, reprimidos por ações e discursos que promovem a ordem na cidade. Através dos sambas os sujeitos falam de um lugar social, posicionam sua existência, demarcam limites e fronteiras, desejos e conflitos, projeções, imaginários, experiências, enfim. Há nisso “o impulso por uma valorização do lugar e reconhecimento da sua condição.”¹⁷⁹

O samba urbano se consolida como um campo de discussão pública sobre as relações na cidade, voltado tanto para o âmbito privado, da intimidade, como para a organização de pequenos núcleos sociais, para as relações casuais nas ruas, no trabalho, etc. Não raramente apresentam construções semelhantes as das crônicas e fazem emergir visões de temporalidades, ritmos de vida, de transformações, espaços e sujeitos sociais. A crônica tem sido pensada como indefinição particular. Para o escritor Fernando Sabino, “a crônica não existe. O que existe é o cronista.”¹⁸⁰ A seu respeito são mencionados aspectos difusos, que interessam para a percepção da crônica no samba, tais como: construção

¹⁷⁹ Neves, Margarida de Souza. A favela nas crônicas e no samba. http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410439_06_cap_02.pdf

¹⁸⁰ Indefinição sobre definição da crônica, in site www.portrasdasletras.com.br

ágil, direta, narrativa curta, fato moderno que está sujeito à rápida transformação e fugacidade da vida moderna, do cotidiano.

Para o estudioso Antonio Cândido, a crônica é um gênero literário menor, mas observa que "pega o miúdo e mostra nele sua grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitas..."¹⁸¹ A imagem do cronista tem sido distinguida peculiarmente como a do observador privilegiado, que apesar do sentimento solitário procura interagir com o mundo e sujeitos à sua volta. Ao cronista foram dadas as designações como: historiador das coisas miúdas, prosador do cotidiano, arqueólogo da rotina... Leonardo Pereira atenta que a análise das crônicas de sambistas devem considerar que: "Esses autores, mesmo distantes do mundo das belas letras, tratavam a seu modo de interagir com o tempo a partir de sua produção, utilizando códigos de escrita próprios que devem ser decifrados pelo pesquisador."¹⁸² A crônica pode ser pensada como gênero não apenas da imprensa jornalística, mas como narrativa ligada aos instantes da experiência e que interagem na fugacidade da vida cotidiana moderna.

As questões em torno da roda de samba, das formas e meios de fazer dos sambistas, muitas vezes em Wilson Batista vêm acompanhadas de imagens de espaços simbólicos, de ambientes sociais de produção do samba que divergem de outros espaços organizados da cidade. Poderíamos perguntar: quais relações se entremeiam nestes ambientes e são divulgadas na linguagem poética, melódica e rítmica dos sambas? São produzidas formas de enxergar o mundo do samba que interagem, se amalgamam e se chocam com múltiplos projetos e interpretações que se delineiam na cidade moderna, dentro do panorama urbano e social em incessante construção.

Wilson Batista e Ataulfo Alves exaltam e sintetizam características do país, especificidades, usos e costumes dos brasileiros, como a batucada, o violão, o luar, a habilidade de tirar versos no samba *Terra Boa*, publicado em partitura em 1940 e gravado por Orlando Silva em 1942.

Terra Boa (Ataulfo Alves – Wilson Batista) (samba)¹⁸³

181 Cândido, Antônio. "A simplicidade da crônica literária", in *A poesia ao rés do chão*. Col. Para gostar de ler, vl. 5. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

182 História Feita de Cousas Miúdas. Vários autores. Chaulhoub, Sidney (Org.). São Paulo: Unicamp, 2005.

183 Terra Boa (samba) (Ataulfo - Wilson Batista) Orlando Silva, 1942

Que terra boa
Para se ganhar o pão.
Tem batucada,
Tem luar e violão.
Terra da liberdade
Onde o verso é um esporte,
Ai, por essa terra
Dou o meu peito à própria morte.
[...]

A letra do samba reescreve a antiga mítica do Brasil como terra da abundância, paradisíaca, onde são inerentes as facilidades para subsistência e que por sua vez libera o esforço do trabalho exaustivo para dispor do tempo com divertimento, no samba: *“Terra da liberdade / Onde o verso é um esporte”*. No último verso essa terra é aclamada através de figuras emblemáticas na cena política oficial, assim como musical, literária, do samba, ciência, e de símbolos do progresso, dos avanços tecnológicos: como Santos Dumond, Carlos Gomes, Ruy Barbosa, Duque de Caxias, Castro Alves, Noel Rosa e “um grande homem destemido e de braço forte”, que podemos deduzir que se trata de Getúlio Vargas. Estes nomes são reunidos para expressar as qualidades do país, do povo e da cultura brasileira, que se misturam e ganham plenitude com o samba. O samba da forma carioca se transfigura a representante de uma sensibilidade e singularidade nacionais.

“Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional.”¹⁸⁴ Para Adalberto Paranhos o samba foi sendo inventado como elemento expressivo da singularidade cultural brasileira pela ação dos próprios sambistas, incidindo também outras forças e interesse. “O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.”¹⁸⁵ Porém esse movimento de elevação de uma categoria cultural antes perseguida, reprimida e vigiada a

¹⁸⁴ Paranhos, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, in *História*, São Paulo, 22 (1): 81-113, 2003.

¹⁸⁵ Vianna, H. *O Mistério do Samba*. 2. Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 1995.

parâmetros de aceitação oficial passa por muitas contradições e conflitos. Paulo Cesar Pinheiro e João Nogueira resumem essa trajetória de marginalização e legitimação do samba:

E lá vou eu
 Melhor que mereço
 Pagando a bom preço
 A evolução
 Ai, se não fosse o violão
 E o jeito de fazer samba
 Do tempo que quem fazia
 Corria do camburão
 Hoje não corre não
 Hoje o samba é decente
 E ninguém agüenta, oh, gente
 A força de um samba não¹⁸⁶

Estes processos que transitam por intermediações, assimilações e embates se fundem na complexidade e ambigüidade da modernização e remodelação da cidade, que se inicia com as obras do prefeito Pereira Passos e que a identificaram com a imagem idealizada de “*Cidade Maravilhosa*”. O estudo de José Adriano Fenerick aponta a correlação entre: “A expulsão de populares do centro da cidade, a favelização dos morros e a criação das escolas de samba, o crescimento populacional da cidade, juntamente com a futura institucionalização do carnaval pela prefeitura [1935], o processo de profissionalização do artista popular e a visualização da possibilidade de sua realização artística nos diversos campos e novos meios de difusão”.¹⁸⁷ O samba como gênero musical urbano, se construía em consonância com as dinâmicas de modernização, definindo seus contornos neste vai-e-vem de interferências. Provavelmente muitas transformações melódicas, rítmicas, poéticas e uso de instrumentos foram impulsionadas por intensas alterações nas disposições sociais. As escolas de samba estão intimamente associadas às transformações da cidade, ao crescimento das áreas e populações suburbanas, à urbanização, divisões sociais dos espaços, ao controle e assimilação dos mesmos. Em comparação com os sambas produzidos pelas

¹⁸⁶ E Lá Vou Eu. Pinheiro, Paulo Cesar Pinheiro e Nogueira, João. E lá vou eu, João Nogueira, Odeon LP, 1974.

¹⁸⁷ Fenerick, José Adriano. Nem do Morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural (1920-1945). Tese de doutorado, Departamento de História, USP, 2002.

primeiras gerações de sambistas, os do Estácio e outras escolas que surgiam passaram a ter o ritmo mais acelerado, para ser marchado, adequando-se aos moldes de apresentação em grandes desfiles. A improvisação típica do partido-alto deixa de ser tão costumeira e cede lugar à fixação da segunda parte, assim como ganham destaque as letras com unidades temáticas que deveriam se encaixar nos padrões médios da gravação fonográfica das faixas de música, em torno de três minutos.

Outras vezes o samba carioca e a cidade do Rio de Janeiro são destacados hierarquicamente em detrimento de outras localidades, revelando-se por suas qualidades capazes de operar uma profunda síntese da cultura brasileira.

Cidade de São Sebastião (Wilson Batista – Nássara) (samba) ¹⁸⁸

Rio cidade de São Sebastião

Rio do cavaquinho, flauta e violão

Teu céu é um enorme pandeiro *Refrão*

Crivado de estrelas de brilho sem par

Pandeiro que faz a cadência de um povo que canta e sabe sambar

Cidade onde o sol é mais quente

E a alma da gente é mais quente também

Tu tens a sublime beleza que as outras cidades não tem

Se eu fosse poeta cantava os encantos teus

Não há cidade mais bela tuas aquarelas pintadas por deus.

Esta síntese já estaria esboçada intrinsecamente na própria geografia e clima naturais da cidade, que contribuem para o desenvolvimento espontâneo da cultura e do samba carioca, que ganham dimensões para além da cidade, formando aspectos que se reforçam um ao outro, como que num processo de encantamento mútuo. Quer dizer, a própria natureza adere à cultura do samba formando um conjunto harmonioso de flauta, cavaquinho, violão, completando-se com o enorme pandeiro que é o próprio céu que dá a cadência ao povo do Rio e ao povo brasileiro: “Que canta e sabe sambar”. Como diz Maria Célio Paoli: “Foi preciso construir a poesia da vida popular sobre a base real das

¹⁸⁸ Cidade de São Sebastião (samba) (Nássara - Wilson Batista) Chico Alves, 08/1941.

experiências comuns para que a cultura brasileira moderna encontrasse um caminho mais plural, que acolhesse todas as cidades que continha.”¹⁸⁹

Em alguns momentos Wilson enumera as qualidades de personagens que são identificados como sambistas, músicos, pandeiristas, com “veia de artista”, com alma de poeta, está se colocando de alguma maneira, está falando um pouco de si mesmo. Não se trata logicamente de uma descrição absoluta ou um reflexo da sua experiência, mas ao falar da vida de variados sambistas, uns com uma aparência mais profissional, outros que simplesmente carregam um violão de baixo do braço, como Zé da Conceição em Mulato Calado. Wilson revela um pouco do lugar social e das adversidades com que esses tipos urbanos vão se confrontando, influenciando na configuração da cidade. Isso nos remonta também para as relações que envolvem a busca de reconhecimento, afirmação de determinadas formas de existir, assim como para as contradições enfrentadas tanto no âmbito da intimidade como no campo do trabalho. Estão em jogo embates sociais nesse impulso de afirmação dos sujeitos como ativos, como sujeitos de discurso, de sua própria memória, que intervém nas relações sociais, que constróem a cidade e como sujeitos da história. Eles precisam galgar seu nome na história para não se verem fora dela. Lembremos de *O Juca do Pandeiro* que:

O Juca do Pandeiro (Augusto Garcez - Wilson Batista) (samba)¹⁹⁰

[...]

Quase não tem seu nome na história

Esse Juca que eu falo

Hoje tem cabelo branco

Não tem um centavo no banco

Mas tem uma mulher na memória.

Em *Mundo de Zinco*¹⁹¹ e *Comício em Mangueira*¹⁹² há a intensa reivindicação dos sujeitos por uma marca na história: “*Laurindo então lembrou os nomes / Dos sambistas que tombaram. / Mangueira tomou parte na vitória...*”

¹⁸⁹ Paoli, Maria Célia. “Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas”, in *Decantando a República – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, Vol. 3. Cavalcante, Berenice; Starling, Heloisa; Eisenberg, José; (organizadores). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

¹⁹⁰ *O Juca do Pandeiro* (samba) (Augusto Garcez - Wilson Batista) Araci de Almeida, 1943.

¹⁹¹ *Mundo de Zinco* (marcha) (Wilson Batista) Pixinguinha e sua banda, em Carnaval de Nássara, 1956.

¹⁹² *Comício em Mangueira* (samba) (Geraldo Augusto - Wilson Batista) Carlos Galhardo, 12/1945.

/ *Mangueira mais uma vez na história...*¹⁹³ Os sambistas são as pessoas como tantas outras que foram para a frente de batalha e morreram na segunda guerra, na Europa e que acabavam esquecidas. Mas a participação destes sujeitos é reivindicada e na Mangueira suas trajetórias são reconhecidas.

Ainda há nesta letra uma discussão sobre os heróis, sobre os indivíduos que devem ou não “entrar para a história”, que são vistos como merecedores por suas atitudes destoantes. Laurindo, o personagem de *Comício em Mangueira* e de outros sambas de Wilson, porém questiona: “*Eu não sou herói / Era comovente a sua voz / Heróis são aqueles/Que tombaram por nós.*” Laurindo é homenageado, visto como herói pelo povo do morro e da escola de samba de Mangueira, mas ele mesmo sugere que heróis são os que lutaram e morreram e não um único indivíduo. A palavra comício colocada no título da música sugere uma abordagem política da questão.

É provável que Wilson Batista tenha projetado em Laurindo muitas coisas suas, que este talvez seja um alter-ego do compositor. Vários amigos seus afirmam que Wilson era conhecido pelo apelido Cabo, numa referência ao próprio Cabo Laurindo¹⁹⁴. Para este personagem Wilson compôs também *Lá Vem Mangueira*¹⁹⁵ e *Cabo Laurindo*¹⁹⁶. Laurindo é um líder carismático, libertador. “*Amigo da verdade, defensor da igualdade / Dizem que lá no morro vai haver transformação/ Camarada Laurindo, estamos à sua disposição.*” Este personagem carrega a perspectiva de transformações do morro e apesar do termo camarada remeter a uma provável influência de expressões socialistas ou comunistas, essa liderança é convocada pela população das escolas de samba, de Estácio, Salgueiro, Mangueira, Matriz, assumindo valores diversos no universo de Wilson Batista.

Em *Se Não Fosse Eu* os compositores Wilson Batista, Haroldo Lobo e Jorge de Castro designam o samba originário do Salgueiro, escola localizada no bairro do Andaraí na zona norte do Rio de Janeiro, como síntese da cultura e do próprio samba carioca.

¹⁹³ *Comício em Mangueira* (samba) (Wilson Batista – Germano Augusto), Carlos Galhardo, 1945.

¹⁹⁴ Depoimento de Élcio, amigo e compositor para o programa Sexta Super, exibido na Rede Globo, especial produzido por Sergio Cabral em homenagem ao compositor, s./d., (data provável 1977).

¹⁹⁵ *Lá Vem Mangueira* (batucada) (Wilson Batista – Haroldo Lobo – Jorge de Castro) Déo, 1943.

¹⁹⁶ *Cabo Laurindo* (samba) (Wilson Batista – Haroldo Lobo) Jorge Veiga, 1945.

Se Não Fosse Eu (Wilson Batista – Haroldo Lobo – Jorge de Castro) (samba) ¹⁹⁷

Eu sou o samba natural lá do Salgueiro...

Se não fosse eu

O Rio de Janeiro não sambava

O povo brasileiro não sambava

Refrão

Se não fosse eu vivia tudo triste o ano inteiro

Eu sou o samba natural lá do Salgueiro...

[...]

O enaltecimento de bairros, morros e escolas de samba se tornara comum com a organização de concursos carnavalescos, com os desfiles, disputa entre as escolas, blocos e eleição das rainhas de carnaval representantes de bairros. Almirante conta no programa *No Tempo de Noel Rosa*¹⁹⁸, que o samba *Feitiço da Vila* nasceu justamente para participar do concurso que elegeria as musas de carnaval dos respectivos bairros. Provavelmente o bairro de Vila Isabel não possuía tal dimensão simbólica, nunca tinha sido cantado desta maneira e passou a ser reconhecido como um reduto de samba assim como Salgueiro, Mangueira, Estácio, Madureira, decantados em tantas composições fundamentalmente a partir da década de 30 e 40. Vale a pena lembrar que a denominação escola de samba surgira justamente desta competitividade entre os grupos carnavalescos, como atesta Ismael Silva, um dos fundadores da primeira escola, Estácio de Sá. E a idéia de unir o samba à folia carioca, sugerindo o nome de escola de samba, daria conotações formais para a produção dos sambistas, no processo de legitimação do discurso, dos espaços e dos sujeitos. “A organização, em forma de escola [em 1928], portanto, oficializada, garante que o governo e a polícia não vissem mais naqueles grupos uma ameaça à suposta ordem.”¹⁹⁹

¹⁹⁷ Se Não Fosse Eu... (samba) (Haroldo Lobo - Jorge de Castro - Wilson Batista) Quatro Ases e Um Coringa, 1944.

¹⁹⁸ Programa apresentado na rádio Tupi, em 1951.

¹⁹⁹ Neves, Margarida de Souza. A favela nas crônicas e no samba. http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410439_06_cap_02.pdf

A referência ao samba produzido no Salgueiro em *Se Não Fosse Eu* encontra paralelo com trechos da letra de *Quem dá Mais? (Leilão do Brasil)*²⁰⁰ de Noel Rosa:

Quem dá mais? / Por um samba feito nas regras da arte / Sem introdução e sem segunda parte / Só tem estribilho / Nasceu no Salgueiro / E exprime dois terços do Rio de Janeiro [...]

Dois terços da vida e da cultura carioca podem ser compreendidos, segundo esta composição de Noel, através de um samba do Salgueiro, o que também é afirmado no samba de Wilson Batista e seus parceiros.

A geografia carioca se transformava com interferências das narrativas e imagens simbólicas associadas ao mundo do samba. O morro e o subúrbio começam a ser narrados não simplesmente como lugares de penúria, marginalidade, desregramento, que devem ser vigiados, mas como ambientes de liberdade, de poesia, música, prazer. O morro por sua vez leva a vantagem de estar “pertinho do céu”, onde se assiste do alto com uma visão panorâmica sobre a cidade.²⁰¹ Criam-se imagens mitificadoras que ligam o morro ao céu, como se fosse alentado pela beleza da natureza ou protegido por deus, numa espécie de compensação pelo empobrecimento.

Este morro que o céu abraça frequentemente é oposto ao asfalto, à cidade; apesar de ser uma construção dicotômica e homogeneizadora, de certo modo inverte noções sedimentadas através de outros tantos discursos que por muito tempo classificaram os sujeitos indesejáveis, perigosos relacionando-os aos espaços da pobreza e principalmente aos morros, mais ameaçadores para os poderes públicos e difíceis de serem vigiados. Surge o conceito de samba de morro que se propaga de tal forma além dos limites geográficos, invadindo a cidade através da indústria de entretenimento e a grande aceitação do público consumidor das classes médias urbanas. “Quase simultaneamente, o “samba carioca”, nascido na “cidade” [isto é, nas redondezas do Mangue, da Praça Onze e Estácio], iria galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como “samba de morro”. Até impor-se como tal e, mais, como ícone nacional, uma batalha, ora estridente,

²⁰⁰ *Quem Dá Mais?* (samba-humorístico) (Noel Rosa) Noel Rosa, 12/1932.

²⁰¹ Expressão usada na música Ave Maria do Morro de Herivelto Martins, Trio de Ouro, 1942. Também podemos citar como exemplo Sei Lá Não Sei de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho: “Mais parece um céu no chão / sei lá, / em Mangueira a poesia feito o mar se alastrou” [...]

ora surda, teve que ser travada. Estava-se diante daquilo que Roger Chartier designa como “lutas de representações”.²⁰²

Voltemos aos versos da última estrofe de *Se Não Fosse Eu*²⁰³ que fazem referência ao personagem de *Lenço no Pescoço*²⁰⁴, de Wilson Batista, lançado anteriormente por Silvio Caldas em 1933 e que daria início a famosa polêmica musical com Noel Rosa. Recordemos:

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando, / Lenço no pescoço, uma navalha no bolso / Eu passa gingando, provoco e desafio / Eu tenho orgulho de ser vadio [...]

E em *Se Não Fosse Eu* percebemos nitidamente a citação:

[...]

Posso provar a minha idoneidade

Eu tenho até carteira de identidade

Usei navalha, salto alto, lenço no pescoço,

Mas hoje, hoje sou bom moço.

Eu sou o samba natural lá do Salgueiro...

Wilson sempre gostou de dar continuidade a histórias e personagens cantados em sambas de sua autoria como de outros sambistas; muitas vezes como num jogo de espelhos ele revela variadas versões de uma mesma narrativa, com vozes masculinas e femininas, que dialogam entre si formando uma teia móvel de indagações, respostas, embates, dando simultaneidade e multiplicidade às experiências. Se observarmos detalhadamente, veremos que muitas narrativas integram um plano de continuidade e acabam formando um discurso dramático; quer dizer, a articulação de pequenos episódios de crônicas musicais projetam trajetórias mais amplas, não simplesmente linearidades, mas simultaneidades, transformações, divergências e uma noção de tempo expandido que extrapola a unidade discursiva. Se num momento o personagem tinha orgulho de ser vadio, no outro ele se transmuta ou pretende se passar por bom moço. Estes posicionamentos expressam questões, deslocamentos e discussões presentes em cada momento.

²⁰² Paranhos, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba, in *História*, São Paulo, 22 (1): 81-113, 2003.

²⁰³ *Se Não Fosse Eu...* (samba) (Haroldo Lobo - Jorge de Castro - Wilson Batista) Quatro Ases e Um Coringa (1943) 1944.

²⁰⁴ *Lenço no Pescoço* (samba) (Wilson Batista) Silvio Caldas 1933.

Os sujeitos que transitam pelo mundo do samba se constituem e são constituídos nas e pelas relações na cidade, relações em movimentos tão variáveis e contraditórias que dificilmente são capturáveis numa única descrição, se corporificando entre improvisos e práticas. Imagens e representações dos morros e favelas vão ganhando contornos em discursos e olhares diversos, de técnicos de administração pública, arquitetos, engenheiros, médicos, sanitaristas, órgãos do Estado, jornalistas, chargistas, cronistas, escritores, como também de sambistas e compositores. A ótica e o lugar de fala das narrativas variam, mas nota-se a estabilização de alguns elementos para caracterizar estes espaços, seus habitantes, sujeitos que por eles transitam. O samba parece evidenciar um espaço de registro das perdas, como de afirmação e negociação na economia geral das relações na cidade.

Ao mesmo tempo em que o esforço público procura moldar a cidade, o trânsito humano, os sujeitos e suas práticas, as crônicas inseridas nos sambas propagam ressonantes várias vozes e visões das várias cidades, transitando pelo circuito dos compositores, das rádios, entidades arrecadadoras de direitos autorais, bares, pelo “mundo” dos morros, favelas, subúrbios, ou pelo mundo que Margarida Neves chama de “cidade noturna”²⁰⁵. Essas vozes dão corpo às experiências e memórias, alimentando as circulações de imagens que aproximam e distanciam os sujeitos, na contraditória “modernidade urbana”.

Porém a divergência radical entre cidade e o morro, este último definido como lugar social originário do samba, não existiria concretamente. Primeiramente porque o samba surgiu na “cidade”, a chamada Cidade Nova, onde muitos remanescentes de negros e baianos conseguiram se manter mesmo após as reformas urbanísticas que procuraram deslocar a população pobre para os subúrbios durante a prefeitura de Pereira Passos. E mesmo o samba produzido por muitos compositores de morro alcançaram os meios tecnológicos das rádios e gravadoras, espalhando-se e participando da tessitura dos espaços, da construção conflituosa de lugares sociais e suas imagens simbólicas. Por outro lado, a atividade artística dos compositores

²⁰⁵ Neves, Margarida. *O Povo nas Ruas*

populares ganhou tamanho relevo, apoio estatal e incorporação pelos meios de comunicação, que era vista como promessa de ascensão e reconhecimento social para a imensa população urbana em crescimento; tendo adeptos inclusive entre membros da classe média, magistrados, comerciantes, profissionais liberais.

Wilson Batista compõe com Germano Augusto *Gosto Mais do Salgueiro*²⁰⁶, samba que deve ter sido composto especialmente para Araci de Almeida que o gravou em 1943. É saliente a semelhança temática com *O X do Problema*²⁰⁷, de Noel Rosa, também gravado por Araci. A narradora feminina, assim como em *O X do Problema*, se diz representante da escola de samba, mas neste caso porta estandarte do morro do Salgueiro. É valorizada no seu ambiente e considerada “o samba em pessoa”; o que facilita ainda mais a identificação da cantora com a personagem já que Araci foi apelidada com esta expressão. Carnaval só pode ser com percussão, pandeiro e samba no Salgueiro. De revés Araci canta com tom chistoso: “*Você quer me levar prá Copacabana / Quer me ver toda bacana / Mas já tenho um pandeiro*”.

Gosto Mais do Salgueiro (Wilson Batista - Germano Augusto) (samba)²⁰⁸

Não posso sair do Salgueiro
 Estamos em fevereiro
 Você quer me levar prá Copacabana
 Quer me ver toda bacana
 Mas já tenho um pandeiro
 Samba primeiro
 Samba primeiro
 Gosto muito de você
 Mas gosto mais do Salgueiro

Refrão

Eu sou lá no morro
 A porta estandarte
 Já ganhei medalha
 Sambar é uma arte

²⁰⁶ Gosto mais do Salgueiro (samba) (Germano Augusto - Wilson Batista) Araci de Almeida, 12/1943.

²⁰⁷ O X do Problema, (samba) (Noel Rosa) Noel Rosa 1936.

²⁰⁸ Gosto mais do Salgueiro (samba) (Germano Augusto - Wilson Batista) Araci de Almeida, 12/1943.

Já me batizaram
 O samba em pessoa
 E não deixo o Salgueiro assim à toa.

O interlocutor que deseja se divertir em Copacabana como se fosse “bacana” é desafiado a demonstrar que sabe sambar de verdade, enquanto a narradora já possui o elemento indispensável, o auxílio luxuoso d'um pandeiro e a cadência do samba. Samba de fato é no ambiente de sambistas, como na escola do Salgueiro, pois “sambar é uma arte”.

Não Era Assim de Wilson Batista e Haroldo Lobo, publicada em partitura em 1945 e gravada por Déo no mesmo ano, assinala duas temporalidades no desenvolvimento e memória do samba, um presente e um passado. O passado está representado por João da Baiana e pela geração precedente de sambistas e o presente pela constituição das escolas de samba, com suas baterias. Duas temporalidades e sonoridades se distinguem: o samba produzido entre fins do século XIX pela primeira geração de sambistas que ainda se confundia com o maxixe e o estilo de samba urbano, que se pretendia moderno, difundido pelo pessoal do Estácio a partir de fins da década de 20. As premissas colocadas são da existência de um samba antigo amaxixado com influências baianas, rurais e o samba moderno tipicamente carioca, com a organização de grandes baterias, confluyente com um projeto de amplificação e construção de cultura nacional.

Não Era Assim (Haroldo Lobo - Wilson Batista) (samba)²⁰⁹

Não era assim que a bateria falava
 Não era assim
 As cabrochas não sambavam assim
 Você vai lá em São Carlos, Mangueira
 Salgueiro e Matriz
 Todo morro enfim
 Pode perguntar se era assim
 Pode perguntar se era assim.

Refrão

Não havia bateria
 Era tudo diferente

²⁰⁹ Não Era Assim (samba) (Haroldo Lobo - Wilson Batista) Déo, 1945.

A cabrocha não sambava
 Nesse ritmo tão quente
 Pergunta ao João da Baiana
 Que vai responder por mim
 Se era
 Se o samba era assim...

Os sambas antigos diferenciados do samba que se produzia neste momento, pela fixação da bateria, dos instrumentos rítmicos, como o surdo, a cuíca, o tamborim e o pandeiro, formando outros tipos de ritmos, de sons, outros compassos temporais. “*A cabrocha não sambava / Nesse ritmo tão quente*”. Como já foi mencionado, na década de 30 se registra a participação de novos instrumentos que depois seriam constantes no samba, como o surdo, a cuíca, o tamborim. Neste período de modernização a idéia de modernidade marcava a distinção do estilo “antigo” e do estilo “moderno” e “urbano” que configura o samba como gênero musical de origem carioca, feito para ser difundido em meios comerciais, no carnaval paulatinamente institucionalizado. O samba acelera seu ritmo, dando movimento aos desfiles de carnaval que assumiam cada vez mais destaque na cidade, organizado em lugares definidos, como espetáculo com estruturas estáveis, constituídas de enredos, temas, etc.

O carnaval vai se tornando alvo de controle de entidades comerciais e governamentais num processo que se inicia e que poderíamos denominar de espetacularização, comercialização e transformações das formas de se vivenciar o carnaval. O momento da comercialização do samba e da marcha como produtos de consumo, sua ampliação como espetáculo para um público massivo citadino, propaga-se através de partituras, rádio, discos, cinema, teatro, etc... Por outro lado, sambistas como Wilson Batista, Ismael Silva e posteriormente Candeia e Paulinho da Viola — só para citar alguns exemplos — insistem na diferenciação de espaços de vivência e produção coletiva do samba, que encontra seu sentido na roda, nos encontros com parceiros, na boêmia, em bairros e escolas de samba.

Wilson Batista ensina a fazer uma cuíca em *Como se Faz Uma Cuíca*, dele e Haroldo Lobo. Neste samba são apresentados elementos, objetos, instrumentos, como símbolos de classes, culturas, ambientes sociais, formas

de viver e de fazer. Como fala a cuíca e outros instrumentos no samba?

Como se Faz uma Cuíca (Haroldo Lobo – Wilson Batista) (samba) ²¹⁰

Um pedaço de pau

Um pedaço de couro

Numa barrica

É assim que se faz uma cuíca.

Depois de tudo acabado

Tem outra observação

Arranjo um pano molhado

Pra fazer a marcação

Venham ver como é que o samba fica!

O piano é de nobre

Instrumento de pobre

É cuíca...

Se o piano é de nobre, enquanto a cuíca de pobre está associada ao samba moderno. A cuíca que muitos dizem ter sido criada pelo compositor e ritmista Alcebiades Barcelos (Bide) é incorporada definitivamente ao universo do samba a partir da década de 30. *“Um pedaço de pau, um pedaço de couro, uma barrica”*, materiais improvisados, retirados do cotidiano, disponíveis como sucata, sobra para fazer o instrumento. Sucatear, combinar e fabricar instrumentos com fragmentos descartados ou desvalorizados por uma dada ordenação social constituída, não seria transgredir a hierarquia dos valores instituídos socialmente, como a idéia do luxo, da riqueza, dos modos de uma cultura “nobre”, “superior”?

O personagem do samba *O Juca do Pandeiro*, de Augusto Garcez e Wilson Batista, também com gravação da cantora Araci de Almeida em 1943, é descrito como um habilidoso percussionista do Largo do Estácio. Juca não tocava em troca de dinheiro, seu princípio é o prazer na roda do

²¹⁰ Como se Faz uma Cuíca (samba) (Haroldo Lobo – Wilson Batista) Anjos do Inferno, 12/1944.

samba. O samba está ligado à vida e a roda de samba como afirma Roberto M. Moura é anterior a ele, ou melhor, forneceu o terreno propício para que pudesse se desenvolver, estando inicialmente muito mais ligado à forma desse encontro, da festividade, da experimentação conjunta comunicativa do que meramente ao gênero musical. A “alma de artista” que se entrega aos instantes imprevistos da roda, promovendo a materialidade dos sons, formas e códigos que se gestam através da comunicação de sentidos no tempo presente experimenta relativa autonomia junto ao grupo e subverte normatizações das relações hierarquizadas socialmente, comerciais, do empreendedorismo e economicismo. Juca envelhecera sem se dedicar ao acúmulo e economia de capital, pois Wilson indica que sua vida está centrada na experiência, nos gestos, na arte de tocar, no malabarismo, no prazer da comunicação musical e relações afetivas.

O Juca do Pandeiro (Augusto Garcez - Wilson Batista) (samba)²¹¹

Lá no largo do Estácio

Eu conheci o Juca

O Juca do Pandeiro

Dava gosto a gente ver

Tocava por prazer

Não tocava por dinheiro não

Tinha alma de artista

Era um malabarista

Com um pandeiro na mão.

Chercher la femme

Sempre a mulher na vida do homem

Por ela deixou o pandeiro

Por ela quase não tem o nome na história

Refrão

Esse Juca que eu falo

Hoje tem cabelo branco

²¹¹ O Juca do Pandeiro (samba) (Augusto Garcez – Wilson Batista) Araci de Almeida, 1943.

Não tem centavo no banco

Mas tem uma mulher na memória.

Derrotado pelo amor, “*quase não tem o nome na história*”, no espaço seletivo da memória. Na primeira leitura podemos imaginar que se trata da história como campo de conhecimento científico, de mais um excluído, mais um deserdado da história oficial. Porém o narrador não está reivindicando a participação de Juca nos quadros históricos hegemônicos e sim o reconhecimento no próprio mundo do samba. Como em *O Neguinho e a Senhorita*, de Noel Rosa de Oliveira — compositor do Salgueiro nascido em 1920, contemporâneo do outro Noel e homônimo por coincidência — os sambistas querem cantar sua história e serem reconhecidos na coletividade, no seu meio social.

[...]

Senhorita foi morar lá na Colina

Com o Neguinho que é compositor

Senhorita foi morar lá na Colina

Com o Neguinho que é compositor

[...]

Senhorita deixou seu nome na história

E agora é a rainha da escola

Gostou do samba e hoje vive muito bem

Ela devia nascer pobre também.²¹²

Senhorita deixou seu nome na história porque gostou do samba e se tornou rainha da escola, assim como a personagem de *Gosto Mais do Salgueiro* que foi batizada “o samba em pessoa”, ganhou medalha, etc e tal; enquanto Juca “quase” não tem seu nome na história por ter deixado de tocar pandeiro. Embora “quase” Juca não tenha seu nome na história como exímio pandeirista, ele preservara em sua memória os momentos de felicidade e do cotidiano amoroso com uma mulher. A realização pessoal do

²¹² O Neguinho e a Senhorita. Noel Rosa de Oliveira e Abelardo Silva, 1965. Gravação Noite Ilustrada.

sambista geralmente está vinculada ao universo da intimidade, da casa e dos pequenos grupos (até a década de 50 pelo menos as escolas de samba não eram tão procuradas por turistas e pela classe média, constituindo núcleos muito menores do que são hoje) que se reúnem para tocar, cantar e dançar.

As discussões públicas nas narrativas musicais possuem um lado didático e revelador sobre diversas experiências, jeitos de viver e ocupar a cidade. Este “modo novo da gente viver, de pensar, de sonhar, de sofrer”,²¹³ são projeções transmitidas nos sambas que se difundem na cidade, e passam a dialogar com as novas perspectivas urbanas, com as pretensões de ordenação da vida popular, com a visibilidade do cotidiano na esfera íntima. Segundo Paoli²¹⁴ é próprio do samba e usual nas canções populares o costume de tematizar preferencialmente a esfera da intimidade e por ela entende-se também as escolhas e formas de organizar a sobrevivência, de se divertir, de se relacionar... Ambiguamente são introduzidas referências destoantes, que presumem autonomia e liberdade ao menos no campo da intimidade, superando as hierarquizações dos espaços, das memórias e da vida social. Por outro lado, os discursos que permeiam as canções buscam com frequência conciliar valores segundo padrões de civilidade fixados para a cidade que se modifica, que ganha ares cada vez mais urbanos e modernos e a qual se quer pertencer.

Em *Ganha-se Pouco Mas é Divertido* vemos o tema da negociação, dos controles exercidos sobre as práticas cotidianas, da divisão do tempo e espaço, num jogo de perdas e restrições. Nas duas músicas os personagens são trabalhadores que agenciam as condições de vida, de divisão do tempo, dos ritmos, o trabalho, o divertimento, o prazer e práticas cotidianas. Lutam por esses controles.

Ganha-se Pouco Mas é Divertido (Wilson Baptista - Ciro de Souza) (samba)²¹⁵

²¹³ Sei Lá Mangueira, Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Gravação Elizete Cardoso, 1969.

²¹⁴ Paoli, Maria Célia. “Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas”, in *Decantando a República – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, Vol. 3. Cavalcante, Berenice; Starling, Heloisa; Eisenberg, José; (organizadores). Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

²¹⁵ *Ganha-se Pouco Mas é Divertido* (samba) (Wilson Baptista - Ciro de Souza) Araci de Almeida, 1941.

Ele trabalha de segunda a sábado
 Com muito gosto, sem reclamar
 Mas no domingo ele tira o macacão
 Embandeira o barracão e põe a família pra sambar *Refrão*
 Lá no morro ele pinta o sete
 Com ele ninguém se mete
 Ali ninguém é fingido
 Ganha-se pouco, mas é divertido

Ele nasceu sambista
 Tem a tal veia de artista
 Carteira de reservista
 Está legal com o senhorio
 Não pode ouvir pandeiro, não
 Fica cheio de dengo
 É torcida do Flamengo
 Nasceu no Rio de Janeiro

No domingo ele se despe do uniforme no barracão para agir com autonomia no morro onde vive, fora das relações no mercado de trabalho, tão permeada por hierarquias, poderes e condicionamentos. Mas *“ali ninguém é fingido/ ganha-se pouco, mas é divertido”*. Ali ele pode ser artista e sambista, tocar pandeiro e torcer pelo seu Flamengo. Apesar de trabalhar de segunda à sábado, ele o faz com muito gosto e cumpre com todos os deveres formais da sociedade: tem sua carteira de reservista junto ao exército nacional, está em dia com o senhorio que cobra o aluguel, , com o patrão, com o compromisso diário no trabalho. O personagem se diverte domingo no barracão, põe a família pra sambar e pinta o sete, mas estes prazeres parecem só se justificar pela assimilação conciliatória dos ideais prefixados da ordem na cidade, como os deveres patrióticos com o estado e com as regras do mercado de trabalho.

As artes de cantar, de dançar, de tocar, improvisar, de morar, de fazer e viver, como alternativas na guerra entre o que Certeau chama de táticas contra as estratégias de poder e condicionamentos. A vida no morro e na cidade como campos de negociações entre forças, que vacilam entre as derrotas e perdas no exercício cotidiano das fugas astuciosas e desvios dos

controles. Ou então, como mencionou Paoli no artigo sobre os amores citadino na canção popular²¹⁶, a discussão pública colocada em relevo nos sambas através das crônicas musicais sobre a esfera íntima do cotidiano, como a casa, o lar, a família, a moradia, o bairro, as relações pessoais e amorosas, constroem interpretações da vida popular como uma possibilidade a ser reconhecida na multiplicidade da cidade moderna.”²¹⁷

O samba introduz novos instrumentos, novos saberes e olhares relacionados a experiências populares, que integraram a cultura popular carioca, ultrapassando os limites geográficos através do rádio para se fixar ao imaginário da identidade brasileira “de um povo que canta e sabe sambar”.²¹⁸ Se por um lado os sambas abrem este espaço de visibilidade para o universo popular dentro da indústria cultural, criando atmosferas específicas que diversificam a geografia, os referenciais, os valores e interpretações das formas de viver nessa grande cidade moderna, também entram num jogo de negociações, intermediações e conciliações.

Entre conciliações, negociações e intermediações subsistem as contradições próprias das relações sociais que transparecem em tantas composições. O Juca, que quase não é lembrado como grande sambista da história, desta forma nos mostra que são muitas as histórias e muitas as cidades e que provavelmente como a maioria dos compositores populares dependeria da intermediação dos intérpretes para se tornar conhecido no circuito do rádio, do carnaval e da indústria do disco, bem como para “ganhar dinheirinho” — expressão usada por Wilson Batista. Em entrevista concedida para a revista Radiolândia, o compositor Jorge Faraj atesta de forma enfática: “Compositor, agora, tem de ser criado do artista. [...] Hoje, o compositor, para gravar, tem de correr atrás dos cantores. Sei de uns que até carregam “embrulhinhos” para eles. Outros, presenteiam os astros com relógios de ouro. Há ainda os que se impõe porque são donos de horários em estações, ou porque dirigem fábricas gravadoras. São os tais parceiros

²¹⁶ Paoli, Maria Célia. “Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas”, in *Decantando a República – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, Vol. 3. Cavalcante, Berenice; Starling, Heloisa; Eisenberg, José; (organizadores). Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Wilson Batista e Nássara. Gravação Francisco Alves, 008/1941.

“pingentes”.²¹⁹

Mas não eram apenas os compositores que precisavam barganhar composições, conquistar o gosto dos intérpretes famosos para conseguir algum espaço dentro dos mecanismos de difusão e intermediação, mesmo assim sobrevivendo de rendimentos instáveis e esparsos. Os músicos, principalmente pandeiristas (por muito tempo perseguidos pela polícia, pois o pandeiro esteve relacionado à “marginalidade”) e ritmistas também tiveram de inventar táticas de sobrevivência na engrenagem comercial da indústria cultural.

A contradição econômica e social entre a gente de rádio, entre os próprios músicos, compositores e cantores era visível: “Músico no Brasil, sempre foi explorado. Tem que viver correndo da estação de rádio para o clube noturno, deste para aquele, quando não é forçado, ainda a uma fugida até os concertos do Municipal. Em espaço de horas executa o “Tico-tico no fubá”, “La Cumparsita” e a “ouverture” de “La Traviata”; sua como um mouro, nos ensaios ouve os berros do chefe e do regente. Nas folgas, fica parado à porta dos cafés esperando que apareça... trabalho. E quando vai somar o dinheiro ganho, verifica que não basta trabalhar e ensaiar de manhã à madrugada.”²²⁰ Esta situação exposta no artigo se refere a músicos de orquestra, podemos imaginar que as condições enfrentadas por músicos percussionistas seja um tanto mais drástica, pois os instrumentos melódicos sempre foram mais valorizados pela cultura ocidental, e como já nos indicara Wilson Batista, “o piano é de nobre, instrumento de pobre é a cuíca”.

Para se ter idéia das disparidades entre os componentes que participavam do meio radiofônico, basta citar um artigo intitulado “*Os Artistas de Cor Venceram no Rádio*”. Consta entre os artistas citados Wilson Batista, Luiz Gonzaga, Carmem Costa, Ciro Monteiro, Risadinha, Haroldo Barbosa, Dorival Caymmi, Bucy Moreira, Erasmo Silva, Orlando Silva, Grande Otelo, entre outros. A matéria pretende mostrar que não existe racismo nos critérios de aceitação de artistas negros pela rádio e para tanto relata como

²¹⁹ Faraj, Jorge. Entrevista a Moysés Weltman. “Em Crise a Música Popular”, in Radiolândia, 1. Quinzena de janeiro, 1954.

²²⁰ Ribeiro, Julio. “Reivindicação dos Músicos”, in Revista do Rádio, junho-julho 1948, n. 5.

algo extraordinário o sucesso destes artistas, fazendo uso de termos estereotipados: “Muita gente irá pensar que haja preconceito de cor, no nosso Rádio. Não há, porém. São vários, os artistas “coloreds” de marcante sucesso nas atividades radiofônicas.”²²¹

Wilson Batista, sambista que chegou a participar da fundação da SBACEM e do Sindicato dos Compositores sempre questionou a situação dos compositores e do direito autoral: “Eu, se venho tornar pública minha mágoa, é porque como compositor só ganho dinheiro quando minha música faz sucesso o que, entretanto, é quase impossível, tal a situação criada pelo tubaronato que, para aparecer, gasta muito dinheiro e controla os programas radiofônicos que deveriam divulgar todas as músicas, boas ou más, dando ao povo o direito de eleger as suas melodias preferidas.”²²²

Em artigo intitulado *A Crise do Direito Autoral*²²³ a opinião de Wilson Batista sobre o tema é citada, tema sobre o qual pronunciara-se diversas vezes ao longo de sua vida. O artigo é assinado por Claribalte Passos começa assim:

“Eis um tema que se transformou, no âmbito da nossa fonografia, num autêntico ‘caso de polícia!’ Séria crise abala o meio artístico da música popular brasileira. Não se trata de uma inovação, pois é sabido de há muito que em toda sociedade arrecadadora de direitos autorais neste país predomina a “política de grupo”. Sim, um grupo de afortunados para os quais tudo é satisfeito como num toque de magia. Em ambas as sociedades — U.B.C. e SBACEM — estes “privilegiados” gozam de favores excepcionais em detrimento da maioria dos compositores de cada uma delas. A distribuição de quotas de Carnaval de 1952 está provocando verdadeira balbúrdia tanto na UBC como na SBACEM. Na primeira, um avultado número de compositores endereçou um requerimento ao presidente Lamartine Babo, solicitando fosse afixada na sociedade uma relação de pelo menos trinta dos primeiros beneficiados na distribuição das quotas, figurando entre os signatários veteranos autores, campeões de vários

²²¹ “Os Artistas de COR Venceram no Rádio”, in Revista do Rádio, dezembro de 1948, n. 10.

²²² Wilson Batista Denuncia os Tubarões da Música Popular, s/r. Acervo Mis-RJ, coleção Almirante.

²²³ Recortes de jornais, Coleção Almirante, MIS-RJ, s/d, sem referência. Artigo publicado na coluna Discoteca.

carnavais, que se sentiram prejudicados com o critério adotado no corrente ano. E, dentre estes está o vencedor do tríduo de Momo de 52, Luiz Antonio, autor de “Sassaricando” e “Lata D’Água”, que recebeu apenas de direitos Cr\$ 45.000,00 (quarenta e cinco mil cruzeiros) enquanto que outros compositores, com músicas de sucesso inferior receberam quase o dobro. Ao que sabemos, Luiz Antonio abandonará a União Brasileira de Compositores, sendo este seu gesto seguido por grande número de autores. Ora, se na UBC a coisa está assim, na SBACEM, o que se observou nesta relação foi o “bilhete de loteria” com o qual foram brindados os autores exclusivos dos editores daquela sociedade. Sim, compositores de sucesso inferior, mas que não poderiam deixar de entrar na “marmelada” de costume... E estes mesmos editores cobram dos autores as orquestrações, apesar de serem exclusivos, numa mostra de alarmante e ilegal exploração afora as cláusulas dos seus contratos “draconianos!” Outro dia, em palestra com este grande autor que é *Wilson Batista*, membro proeminente do quadro da UBC, tivemos ensejo de afirmar que o compositor popular brasileiro na mão dos editores é, sem dúvida, — *um homem morto!* Não há critério de equidade na distribuição de quotas e cada ano isso vai de mal a pior!”²²⁴

Wilson como um sambista de alta popularidade, mas muito prejudicado pela política de direitos autorais sempre procurou denunciar o monopólio das sociedades arrecadadoras sobre o recolhimento e pagamento de tributos aos autores, reservando a estes parcelas irrisórias do total cobrado pelas editoras. Para uma música ser tocada em rádio e ter a chance de figurar entre os sucessos não bastava ser uma composição de fácil absorção e identificação pelo público, o que nos aponta Wilson Batista é que geralmente cantores enriquecidos ganhavam essa disputa pagando aos discotecários e programadores de rádio uma determinada quantia como garantia de que a música seria reproduzida. No mesmo ano em que se refere o artigo acima reproduzido Wilson compusera para o carnaval, juntamente com Antonio Nássara, a marcha *Mundo de Zinco*, que segundo os jornais da época repetiria o sucesso obtido em carnavais anteriores com *Balzaqueana* e *Sereia de Copacabana*. Mas mesmo tendo fé em um

²²⁴ Podemos supor pela leitura do artigo que se trata de uma publicação do ano de 1952.

sucesso, o compositor declarava que: “O carnaval antigo era mais espontâneo, mais natural. Hoje, é dirigido, trabalhado sob muita luta”.²²⁵ E ainda: “Carnaval é gosto do público. Nunca se sabe a música que fará sucesso mesmo.”²²⁶

Considerações Finais

O imenso repertório de Wilson Batista nos levou a refletir sobre a artesanania do samba, seus jeitos de compor, sua comunicação com a cidade, sobre linguagens, do samba e da cidade, que se re-inscrevem uma na outra. Não apenas a aparição de temáticas foram consideradas nas letras das

²²⁵ O Globo, 1957. Recortes de jornais, Coleção Almirante, MIS-RJ, s/d, sem referência.

²²⁶ Idem.

canções, mas muito interessou indagar as formas utilizadas nas composições, os métodos, os materiais empregados, e principalmente as relações implicadas em sua elaboração.

Muitas perguntas e descobertas de aspectos imprevistos surgiram neste trajeto, na relação com as canções, com as fontes de memória da trajetória de vida de Wilson Batista. Distinguimos aspectos de forte presença na obra, embora pouco comentados quando se fala de Wilson Batista e por isso demos especial importância às narrativas que abordam o universo das relações íntimas e às narrativas contadas sob o ponto de vista das personagens femininas, que revelam a multiplicidade de personagens, os conflitos nas relações amorosas, as queixas masculinas e femininas no lar. Essa dúvida construção narrativa em que o compositor assume um outro olhar, uma perspectiva do ponto de vista de uma mulher e corporificada através de uma voz feminina foi um fenômeno muito utilizado por Wilson Batista. Esse travestir-se foi um método de enunciação que põe em primeiro plano a complexidade das relações entre homens e mulheres nesse momento, colocando em questão mudanças no estatuto das relações íntimas, matrimoniais, amorosas, no cotidiano e no lar.

A abordagem não pretende esgotar as possíveis leituras da produção de Wilson Batista e por isso escolhemos destacar características relegadas em muitas análises de sua obra, que geralmente definem a única contribuição do compositor no campo da malandragem — a malandragem como tema e como algo vivenciado. Desta forma deixamos em segundo plano o tema da malandragem, já tão discutido, e buscamos trazer à tona, por exemplo, a participação ativa de Wilson Batista na formação do sindicato dos compositores e sua enorme preocupação com os direitos autorais e com as garantias financeiras dos sambistas desta época.

Essa é uma faceta importante na vida deste sambista, que a meu ver se esforçou para ser autor, profissional no mundo do samba, do carnaval e do rádio. Tais desejos devem ser levados em consideração para pensarmos como este sujeito queria se construir e ser reconhecido como compositor. Ouvimos o apelo do sambista em *Mundo de Zinco*²²⁷: “*Mangueira fica pertinho do céu /*

²²⁷ Mundo de Zinco (samba) (Nássara - Wilson Batista) Jorge Goulart 01/1952.

Mangueira vai assistir o meu fim / Mas deixa o nome na história / O samba foi minha glória / E sei que muita cabrocha vai chorar por mim". Segundo a ex-madrasta com quem vivera por um período no Rio de Janeiro, Wilson era um sujeito que não gostava de trabalhar, que vivia fugindo ao compromisso e que gostava mesmo de fazer samba²²⁸. Quer dizer, o conflito entre ser sambista e "trabalhar", entre ser sambista e ser reconhecido como profissional estaria posto em pauta.

Ao dar prosseguimento à pilhéria com Noel Rosa, como ele mesmo dizia, Wilson Batista pretendia novamente ser reconhecido como profissional pertencente ao panteão dos compositores de sucesso. Wilson sempre declarou sua admiração pelas músicas de Noel - que sem dúvida exerceu forte influência na sua produção e estão inclusive incorporadas em forma de citações (em seu livro inacabado e nas músicas *Terra Boa*²²⁹ e *Transplante de Coração*, esta última inédita). A polêmica travada representou uma chance imperdível de dialogar com o tão aclamado compositor, demonstrando o desejo de ser eternizado e de ganhar visibilidade. No entanto o desenrolar dos acontecimentos talvez não tenha sido tão favorável para ele.

A cidade, ganha uma dimensão privilegiada nas músicas de Wilson Batista, que como um típico cronista deu forma a acontecimentos mezinhas da vida cotidiana de personagens populares que perambulavam e se relacionavam no Rio de Janeiro de sua época. A própria cidade é reverenciada e cultuada. Através dessas imagens percebemos que desejos e expectativas são projetados, assim como um olhar social que ordena a paisagem, os ambientes, que anuncia sua própria existência na multiplicidade conturbada que é o espaço, o arranjo urbano.

A cidade cantada nas músicas de Wilson é fundamentalmente a cidade dos caminhantes, a cidade de quem anda pelas ruas à pé, de bonde, de trem. Ou como propõe pensar Certeau, não é uma cidade vista de cima, que visa seu planejamento e controle, é uma cidade angulosa, concreta, vista em sua perspectiva fragmentária, nos detalhes de quem passa e vive o presente de lugares específicos. É um olhar que se manifesta em formas e práticas, que

²²⁸ Sexta Super – Especial Wilson Batista. Programa exibido pela rede globo, produzido por Sergio Cabral, s.d.

²²⁹ Terra Boa (samba) (Ataulfo - Wilson Batista) Orlando Silva 1942.

intervém na cidade, nas relações, que se comunica ativamente e revela os entremeios, a amplitude de uma experiência social compartilhada.

Como esta cidade reverbera nas canções de Wilson Batista? Vemos nelas um pouco da história dos bairros suburbanos, do seu espraiamento em torno do longo eixo de trilhos da Central do Brasil e da ocupação dos morros por uma população que antes vivia no centro da cidade. Também visualizamos narrativas de quem precisa se deslocar de um bairro ao outro para trabalhar, que depende dos meios de transportes públicos para se locomover nessa grande extensão geográfica urbana que vai se tornando a cidade do Rio de Janeiro.

Com muita frequência a cidade pode ser captada como imagem em movimento, ou pelo olhar dos indivíduos que percorrem caminhos todos os dias, cuja repetição pode muitas vezes esconder e revelar aquilo que está assimilado e o que é destoante na vida cotidiana. Não é uma cidade vista dos automóveis e sim dos bondes, do trem e até mesmo da barca Rio/Niterói. É a cidade da população que transita diariamente de um bairro à outro, que habita os subúrbios, morros, barracões, que frequenta a Central do Brasil, cidade das datilógrafas, das vendedoras de discos, dos pedreiros, dos operários, e também dos trabalhadores informais, dos boêmios, da gente que conhece intimamente a cidade à noite, dos cabarés, das prostitutas, dos sambistas, músicos, cantores e compositores.

A variedade da cidade é registrada e cantada nos sambas, que corporificam suas vivências, sua vitalidade, seu movimento e transformação e novamente dirigem seu discurso para ela. Os bondes, os trens, personificam novidades fundamentais que direcionam o olhar sobre a cidade, o olhar do transeunte, o olhar que se desloca, que atravessa geografias distintas, que segue em certos trilhos, que recorta, que marca os lugares por onde passa, que percebe personagens que se comunicam, que conflituam nesse emaranhado de vias, de culturas, de mundos.

O bonde, o trem e a barca são os meios de transporte dos trabalhadores que viajam todos os dias para atender a demanda de serviços no centro da cidade. Mas o bonde também é visto como ponto de encontro privilegiado dos amantes e namorados: O Bonde Alegria ou 56, o Bonde Ipanema ou o bonde que nunca viaja vazio, trazendo as mais lindas cabrochas

do Rio... O Bonde São Januário. A barca que dá o sinal e avisa quando é hora de voltar para Niterói, para a vida rotineira, para suas origens, para a vida conjugal... O bonde aparece como sujeito, com nome, cheio de significação nessas letras. O bonde é um personagem importante para Wilson Batista e talvez para outros compositores do período, é através dele que nos deparamos com as formas de se relacionar e transitar pela cidade da imensa classe trabalhadora. Esses são aspectos que podem ser trabalhados mais detalhadamente e que exigem estudo profundo dos percursos da cidade do Rio de Janeiro no período.

Poderíamos dizer que os sujeitos de suas canções circulam em diversas cidades. Pressentimos que existe um jeito de narrar em que o compositor se reconhece mais ou menos com os lugares sociais, por vezes com olhar distanciado ou vistos de perto, revelando conhecer de dentro ou simplesmente de fora o foco de sua crônica, estabelecendo ou não identificação com o sujeito personagem da sua música.

O conceito de identificação nesta reflexão foi pensado como diálogo entre a experiência de vários sujeitos que compartilham a construção de viveres, de sentimentos de territorialidades, de temporalidades, de linguagens. Esse compartilhar de experiências sociais, que permite a identificação, o reconhecimento de si e dos outros está ligado também ao nosso vasto universo de práticas, aos dizeres, às memórias, à música, à poesia, às sonoridades, à experiência profunda do mundo.

Segundo o amigo e parceiro Roberto Martins, Wilson Batista só conhecera duas cidades: “Campos, cidade onde nasceu e a Lapa”²³⁰. Ao conversar com o filho de Wilson, Vilson Baptista, este reforçou a importância do bairro em sua trajetória. Wilson, segundo muitos afirmam era um obcecado admirador da Lapa, da “Lapa Boêmia”, da “Lapa vadia que teve sua glória” e “deixou o nome na história”²³¹. O bairro é tema, personagem, inspiração, cenário, um lugar cheio de personalidade em sua poética.

Entrevemos ainda muitas abordagens que podem ser exploradas, refinadas, desmembradas na produção de Wilson Batista O mapeamento dos

²³⁰ Sexta Super, programa exibido na Rede Globo em homenagem ao Wilson Batista, produzido por Sergio Cabral, s/d.

²³¹ História da Lapa (samba) (Jorge de Castro - Wilson Batista) Nelson Gonçalves, 10/1957.

trajetos cantados dessa cidade, as cidades que estão inseridas nos bondes, nos trens, na vida cotidiana, a cidade diurna do vai e vem e a que oferece recanto para os boêmios, a cidade exaltada como espaço dos desejos e realizações e a cidade vivida. É interessante pensar, por outro lado, nas visões de história sugeridas em diversas músicas, ou melhor, como o autor reivindica a participação dos sujeitos na história, na trajetória de luta pelos direitos autorais e a participação ativa de Wilson Batista no sindicato e sociedade dos compositores, aspectos que oferecem inúmeras abordagens e campos de pesquisa.

As conexões entre suas linguagens, sua poética, seus jeitos de fazer samba e de viver e as culturas da diáspora africana é um campo riquíssimo a ser envolvido nas indagações sobre o sambista. Há diversos pontos ainda encobertos, que podem impulsionar reflexões fecundas quando se trata da produção de sambistas como Wilson Batista, intimamente relacionada com a história das culturas afro-brasileiras. Por outro lado, a maior dificuldade que encontramos ao lidar com poesia e música é descrevê-las, explicá-las e capturá-las, em sua total dimensão: de ato sempre fugidio com seus sentidos e efeitos poéticos, rítmicos, sonoros.

Fontes

Fonográficas e Impressas

Partituras (1930 – 1966) / **Gravações** 1929 – 1968

Instituto Moreira Salles - Acervo José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi.

Museu da Imagem e do Som-RJ

Periódicos

Revista da Música Popular. Setembro de 1954 – setembro de 1956. Coleção completa em fac-símile. Rio de Janeiro, Funarte, Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

Anuário do Rádio: da Revista de Publicidade e Negócios. 1950 a 1956. Biblioteca Nacional

Radiolândia. 1953 a 1955. Biblioteca Nacional.

Revista do Rádio. 1948 a 1968. Biblioteca Nacional.

Jornal do Brasil. 1948 a 1949. Biblioteca Nacional.

Recortes de jornais MIS (Coleção Almirante - Pasta Wilson Batista)

Um sambista chamado Wilson, por Edigar de Alencar, jornal não identificado, 21/07/1968.

Wilson Batista: Meio milhão de músicas produzidas, sem autor, jornal não identificado, setembro de 1957.

Wilson Batista, coluna Ondas, jornal não identificado, junho de 1963.

“Dupla perigosa” para o carnaval de 57: Wilson Batista e Jorge de Castro armados para a “guerra” de Momo, sem autor, jornal não identificado, 1957.

O rapaz folgado Wilson Batista, artigo de Ary Vasconcelos, coluna Música Popular, uma seção em hi-fi, Jornal O Cruzeiro 02/03/1956.

A crise do direito autoral, por Claribalte Passos, coluna Discoteca, jornal não identificado, sem data.

Wilson Batista denuncia os tubarões da música popular, por Adão Carrazzoni, jornal não identificado, sem data.

Hino da Balzaqueana, Francisco de Assis Barbosa, Diário de Notícias, sem data.

Morreu Wilson Batista que polemizou com Noel (saiu escrito Joel por erro de digitação), sem autor, jornal O Globo, 08/07/1968.

Wilson Batista, compositor, Rubem Braga, coluna Gente da Cidade, jornal não identificado, 07/08/1952.

Wilson Batista tem fé no “vagabundo”, sem autor, jornal O Globo, 06/02/1954.

“Mundo de Zinco” repetirá os sucessos de “Balzaqueana” e “Sereia de Copacabana”, na noite de amanhã, por Cesar Cruz, jornal O Radical, coluna Carnaval de 52, março de 1951.

Três maiores do samba, sem autor, jornal não identificado, sem data.

Depoimentos

Antônio Almeida. Programa Ensaio, TV Cultura, MPB Especial, de 06/03/1974. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 5, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2001.

Antonio Nássara. Depoimento gravado no Estúdio MIS, Ciclo de Música Popular, Série Depoimentos, Rio de Janeiro, 12/02/1968. Entrevistadores: Marques Rebelo e Ricardo Cravo Albim.

_____. Programa Ensaio, TV Cultura, de 16/04/1975. Coleção: A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6, São Paulo, Serviço Social do Comércio (Sesc), 2002.

Araci de Almeida. Programa Ensaio, TV Cultura, de 02/10/1972. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 4, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Blecaute. Programa Ensaio, TV Cultura, de 18/06/1975. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 4, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Bucy Moreira. Programa Ensaio, TV Cultura. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 1, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Ciro de Souza. Depoimento gravado no Estúdio MIS, Ciclo de Música Popular, Série Depoimentos, Rio de Janeiro, 19/02/1968. Entrevistador: Ricardo Cravo Albim.

Ciro Monteiro. Programa Ensaio, TV Cultura. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 1, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Claudionor Cruz. Programa Ensaio, TV Cultura, de 21/01/1992. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 5, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2001.

Henricão. Programa Ensaio, TV Cultura, de 11/06/1973. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 6, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2002.

João de Barro. Programa Ensaio, TV Cultura, de 12/02/1973. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 2, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Joel de Almeida. Programa Ensaio, TV Cultura, de 20/02/1974. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 5, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2001.

Mário Lago. Programa Ensaio, TV Cultura. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 1, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Mestre Marçal. Programa Ensaio, TV Cultura, de 09/03/1991. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 5, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2001.

Peterpan ou José Fernandes de Paula . Depoimento gravado no Estúdio MIS, Ciclo de Música Popular, Série Depoimentos, Rio de Janeiro, 01/02/1979. Entrevistadores: Paulo Tapajós e José Carlos Monteiro.

Roberto Martins. Programa Ensaio, TV Cultura, de 1991. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 2, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Roberto Paiva. Programa Ensaio, TV Cultura, de 05/06/1974. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 2, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Roberto Silva. Programa Ensaio, TV Cultura, de 27/12/1990. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 2, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Silvio Caldas. Programa Ensaio, TV Cultura. Coleção A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes, vol. 7, São Paulo, Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

Publicações

Barbosa, Orestes. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores. Rio de Janeiro, Funarte, 2ª ed., 1978.

Foreis, Henrique. (Almirante). No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

Gomes, Bruno Ferreira. Wilson Batista e Sua Época. Funarte/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Coleção MPB-16, Rio de Janeiro, 1985.

Holanda, Nestor de. Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Ed. Conquista, Rio de Janeiro, 1969.

Martins, Luís. Noturno da Lapa. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

Referências Bibliográficas

Azevedo, Amailton Magno. A Memória Musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-Áfricas em São Paulo. Tese de Doutorado, PUC – S.P., 2006.

Barata, Denise. O Partido Alto na Paisagem Sonora do Rio de Janeiro: conversa em língua de preto. São Paulo, s.n., 2004.

Cruz, Heloísa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta: Periodismo e Vida Urbana- 1890/1915.* São Paulo: EDUC/FAPESP/Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 2000.

Bakhtin, Mikhail. Para Uma Filosofia do Ato. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Para uso didático. Versão em português.

Brito, Ieda Marques. Samba na Cidade de São Paulo (1900 – 1930): um exercício de resistência cultural. Tese de Mestrado, USP, São Paulo, 1986.

Cabral, Sergio. No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves Editora, 1990.

_____. A MPB na Era do Rádio. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.

Caldas, Waldenir. Luz Néon: canção e cultura na cidade. São Paulo: Ed. Nobel, 1995.

Campos, Alice Duarte Silva de. Um certo Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Cândido, Antônio. “A Simplicidade da Crônica Literária”, in A Vida ao Rés do Chão. Col. Para Gostar de Ler. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

_____. A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: FCRB, 1992.

_____. O Discurso e a Cidade. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 2ª ed., 1998.

Canetti, Elias. Massa e Poder. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.

Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. Ismael Silva: samba e resistência. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

Cavalcante, Berenice. Eisenberg, José. Starling, Heloisa Maria (org.). Vários autores. Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

Certeau, Michael de. A Invenção do Cotidiano. 2 vol. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.
_____. A Cultura no Plural. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

Chalhoub, S. (Org.); Neves, M. de S. (Org.); Pereira, L. A. M. (Org.). A História em cousas miúdas. Capítulos de História Social da Crônica no Brasil. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

_____. Trabalho, Lar e Botequim: vida cotidiana e controle social da classe trabalhadora no Rio de Janeiro da Belle Epoque. Niterói, Rio e Janeiro, s.n., 1984.

Chauí, Marilena. Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. 6ª ed.

Cony, Carlos Heitor. “A crônica como gênero e como antijornalismo”, in jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, 10/10/1998.

Cunha, Fabiana Lopes da. Da Marginalidade ao Estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945). São Paulo: Ed. Annablume, 2004.

Cunha, Maria Clementina Pereira. De Samba e Passarinhos, in História Feita de Cousas Miúdas. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Deleuze, Gilles. A Lógica do Sentido. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª. Ed., 1998.

Didier, Carlos. Máximo, João. Noel Rosa: uma biografia. Brasília: Editora UnB, 1990.

Diniz, André. Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

Efegê, Jota. Maxixe, a Dança Excomungada. (Originais na Biblioteca Nacional).

_____. Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Vários autores. São Paulo: Art Ed., 1977.

Enciclopédia Einaudi. Vários autores. Vol. 11, Oral/escrito Argumentação. Edição Portuguesa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

Faria, Fernando A. A Canção Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Vasco Mariz, Imprensa Nacional, 1959.

Filho, Oduvaldo Viana. Rasga Coração. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

Foucault, Michael. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1998. 4ª ed.

Gramsci, Antonio. Os Intelectuais e a Organização da Cultura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. 2ª ed,

Guimarães, Francisco. (Vagalume). Na roda do Samba. Rio de Janeiro: Funarte, 1988. 2ª ed.

Hall, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP & T, 2003.

_____. Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Lopes, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, Casa da Palavra, 2003.

_____. O Negro no Rio de Janeiro e Sua Tradição Musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1992.

_____. Partido-alto: samba de bamba. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

Mata, Gaparino da (Org.). Antologia da Lapa. Vários autores. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2007. 3ª ed.

Marcos, Rey. “O que é mesmo uma crônica”, in O Coração Roubado e Outras Crônicas. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

Martin-Barbero, Jesús. Dos Meios às Mediações - Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006. 4ª ed.

Matos, Cláudia. Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

Matos, Izilda Santos de. Melodia e Sintonia em Lupcínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª ed., 1999.

Moraes, José Geraldo. Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000.

_____. “O papel da música popular na história”, in História Viva, v.1 n.7, pg. 98. São Paulo, 2004.

Moraes, Vinicius. “O exercício da crônica”, in Para viver um Grande Amor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. 15ª ed.

Moura, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Neves, Margarida de Souza. “O povo na rua, um ‘conto de duas cidades’”. In: PECHMAN, Robert Moses (org.). Olhares sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

_____. A favela nas crônicas e no samba.
http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410439_06_cap_02.pdf

Paranhos, Adalberto. “Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo”, in revista Nossa História, ano I / nº 4, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2004.

_____. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (anos 1930/1940). In, <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9352/6444>

Pignatari, Décio. Cultura Pós-Nacionalista. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

Pimentel, Luis. Vieira, Luis Fernando. Wilson Batista: na corda bamba do samba. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1996.

Pound, Ezra. ABC da Literatura. São Paulo: Ed. Cultrix, s.d.

Rago, L. M. Do Cabaré Ao Lar. A Utopia da Cidade Disciplinar. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1985.

Sandroni, Carlos. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

Severiano, Jairo. Getúlio Vargas e a Música Popular. Rio de Janeiro: FGV/Instituto de Documentação, 1983.

Silva, Salomão Jovino da. Memórias sonoras da noite: Fragmentos de musicalidades africanas no Brasil nas iconografias e relatos do século XIX. São Paulo, Tese de Doutorado em História pela Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2005.

Siqueira, Magno Bissoli. Caixa Preta: samba e identidade nacional na era Vargas – impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial (1916 – 1945). Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2004.

Sodré, Muniz. Samba o Dono do Corpo. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.

Squeff, Enio. Wisnik, José Miguel. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

Tinhorão, José Ramos. História Social da Música Brasileira. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. Cultura Popular: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. O Samba Agora Vai... A farsa da música Popular no exterior. Rio de Janeiro: Ed. JCM, 1969.

_____. A Imprensa Carnavalesca no Brasil – Um panorama da linguagem cômica. São Paulo Ed. Hedra, 2000.

Tota, Antonio Pedro. O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

_____. “Cultura, política e modernidade em Noel Rosa”, in revista São Paulo em Perspectiva, 15(3). São Paulo. 2001.

Vasconcelos, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira. São Paulo: Ed. Martins, 1964.

Vasconcellos, Gilberto Felisberto. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”, in História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Republicano, Tomo III, 4º vol. Direção Boris Fausto, vários autores. São Paulo: Difel, 1984. 2ª ed.

Vianna, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, UFRJ, 1995.

Vieira, Luis Fernando. Um Escurinho Direitinho: a vida e a obra de Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1995.

Zunthor, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo, Ed. Hucitec, 1997.
_____. A Letra e a Voz. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

Williams, Raymond. O Campo e a Cidade. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1990.
_____. Cultura. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. 2ª ed.