

# Da favela à cidade, da margem ao centro: um mapeamento das origens da música popular brasileira na literatura.

Sérgio Roberto Massagli\*

## RESUMO:

---

Elemento importante na formação de nossa identidade, a música popular brasileira está presente na literatura, por meio da qual é possível mapear sua evolução desde as suas origens e distinguir seus elementos constituintes. Esse artigo procura revelar um pouco dessa história, concentrando-se em seus primórdios, mais especificamente na leitura de trechos de três romances canônicos de nossa literatura: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Samba. Malandragem. Literatura Brasileira.

Dos ritmos brasileiros, o samba é, ainda hoje, o que melhor representa a nossa tradição musical, constituindo-se mesmo como um dos símbolos identificadores de nossa identidade nacional, tanto internamente, como no exterior, seja nos níveis mais complexos de nossa heterogeneidade étnico-cultural, seja no nível do estereótipo.

Geograficamente é difícil precisar suas origens. Alguns reivindicam a Bahia como seu berço, enquanto outros reclamam sua origem carioca. Para Vinícius de Moraes, na canção “Samba da benção”, não há dúvidas, ele é baiano e negro, muito embora tenha embranquecido:

Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração (MORAES; POWELL, 1967)

Se o samba nasceu ou não na Bahia, a história não o deixa muito claro e para o bem do próprio samba é salutar que fique viva essa controvérsia. O que importa é buscar no samba a ambiguidade que está na base da formação cultural brasileira. Uma ambiguidade que Vinícius de Moraes estabelece na relação *branco/poesia* e *negro/coração*, sugerindo, através do advérbio *hoje*, um processo de evolução em que o embranquecimento desse gênero musical coincide com sua assimilação pela cultura branca e a decorrente valorização da letra em relação à batida original. José Ramos Tinhorão formula essa “evolução” da seguinte maneira:

O problema da evolução da música popular brasileira está diretamente ligado a um processo geral de ascensão social, que faz com que a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semicultura das camadas médias, nas músicas de dança orquestradas, para acabar sendo “elevada” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas (1997, p.62).

Entretanto, na sua origem, a música popular brasileira é periférica, negra e mestiça, especialmente em sua forma mais representativa, o samba. Cláudia Matos, em *Acertei no milhar, samba e malandragem no tempo de Getúlio*, afirma que “tanto para o estudioso como para os sambistas em geral, o samba está associado, pelo menos nos primeiros tempos de sua história ao elemento negro, às classes populares, às favelas” (1982, p. 30). Daí que se

constitui em expressão genuína das vivências destas comunidades e adquire a importância de uma criação coletiva que confere identidade e empoderamento aos indivíduos que ali vivem, bem como contribui para o meio social de onde emerge. O malandro, esse “barão da ralé”, como escreveu Chico Buarque, por aglutinar em sua figura os valores de sua comunidade, principalmente aqueles valores de que seus membros estão despossuídos na ordem escravocrata e capitalista (orgulho étnico, leitura, escrita, etc), acabou por se tornar seu porta-voz nas letras dos primeiros sambas.

Esse artigo procura mapear esse processo de evolução da música popular brasileira, através do samba, entendido como sua forma mais representativa, e do malandro (o seu representante), concentrando-se no início da sua trajetória, a partir da leitura de trechos de três romances canônicos de nossa literatura: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Com o intuito de verificar como estes textos literários registraram a aparição do malandro, sua condição marginal e sua progressiva caminhada em direção ao centro, fundamento minha argumentação, ainda que de maneira um tanto implícita, no conceito bakhtiniano de carnavalização, que se encontra na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikail Bakhtin, na qual ele caracteriza um gênero literário, ao qual chama de “carnavalizado”, a partir de alguns aspectos simbólicos do ritual carnavalesco, tais como a desordem, a dissolução de hierarquias, o sincretismo e a coexistência de elementos díspares.

### **Dura caminhada: o percurso transcultural do samba e do sambista.**

O processo de aceitação do samba pelas nossas classes médias e a elite deu-se às duras penas, à custa de muito preconceito social e apesar do uso da repressão policial. A repressão fazia-se sentir nas ocasiões de festa, quando havia os ajuntamentos de populares. No início do século XX, a Festa da Penha era a segunda principal festa popular do Rio de Janeiro, ficando apenas atrás do carnaval. Não obstante seu caráter religioso, essa festa foi paulatinamente incorporando elementos da cultura afro-brasileira. Numa disposição própria da carnavalização de que fala Bakhtin, ao lado das missas e dos pagamentos de promessas dos fiéis, a Festa da Penha foi dando espaço para as barracas de comidas e bebidas das famosas baianas da Cidade Nova, para os praticantes do candomblé, para as rodas de capoeira, de choro e de samba. Era ao lado das barracas das tias baianas que os sambistas faziam as suas rodas, que às vezes eram desfeitas com rigor pela polícia, uma vez que o samba era considerado “coisa de negros e desordeiros”, e com frequência os sambistas eram cercados em suas próprias residências pela polícia e conduzidos para a delegacia, onde tinham seus violões confiscados. Segundo Muniz Sodré, “na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. Mas isso só acontecia quando, por falta de sorte dos sambistas, não estava no serviço um dos piquetes do 1º ou do 9º Regimento de Cavalaria do Exército” (SODRÉ, 1998, p. 71).

Essas manifestações populares promovidas por ex-escravos e seus descendentes sofriam intensa repressão, como se pode observar por meio de documento datado de 25 de setembro de 1918, assinado pelo então chefe de polícia Aurelino Leal:

Providências para a Festa da Penha. Uma força da Brigada Policial composta por 10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e 20 de cavalaria. Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado "Samba", visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e conflitos (Arquivo Nacional, Ij6-678 apud FRANCESCHI, 2010, p.33).

O preconceito e a discriminação também se faziam sentir, às vezes de maneira virulenta, vindos dos setores mais elevados de nossa sociedade. Um episódio bastante

polêmico ocorreu quando a então primeira dama do país Nair de Tefé (1886 – 1981), esposa de Hermes da Fonseca (1855 – 1923), chocou a sociedade ao trazer o maxixe, um gênero musical bastante popular e assemelhado ao samba e ao choro, para o palácio do Catete, executando, no violão, o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga (1847 –1835). Em reação, alguns setores mais conservadores da imprensa registraram críticas e comentários desfavoráveis. No Senado, Rui Barbosa critica a Primeira-Dama, evidenciando uma forma de pensar e de se comportar daquela elite de bacharéis tão bem definida por Oswald de Andrade como “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia” (TELES, 1973, p 203).

Discursou então o senador da cartola:

Porque, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca? “Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquele que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (MUGNAINI, 2005, p. 114).

Mesmo avançando o século, a resistência à cultura popular não recrudescia. Segundo Sérgio Cabral, “mesmo com a instalação da quarta emissora no Rio de Janeiro, a Rádio Educadora, em janeiro de 1927, a música popular ainda não desfrutava desse meio de comunicação para se tornar mais conhecida” (1996, p.10). Cabral cita Renato Murce, um grande radialista, que registrou, em seu livro *Nos bastidores do rádio*, que as emissoras difundiam somente um tipo de cultura elitizada com uma programação que incluía quase que exclusivamente “música erudita, conferências maçantes e palestras desprovidas de interesse”, e afirmou categoricamente: “Nada de música popular. Em samba, então, nem era bom falar” (MURCE, 1976, p. 112 *apud* CABRAL, 1996, p. 10).

Gradativamente, contudo, a sociedade branca foi aceitando o samba como expressão musical maior da nossa cultura. Essa aceitação demandou um lapso de tempo de aproximadamente 30 anos. Segundo Cláudia Matos, “o samba nasce na virada do século, mas só começa a ser veiculado pelo rádio no início dos anos 30” (MATOS, 1982, p. 28). Para isso foi fundamental a produção de compositores brancos como Noel Rosa, Ari Barroso, entre outros menos conhecidos. Não se pode subestimar o movimento Bossa-Nova, que, não obstante as duras críticas que sofreu por parte da crítica pelo seu elitismo e distanciamento das suas origens populares (TINHORÃO, 1997), contribuiu muito para a valorização do samba, principalmente com a revisita à tradição do samba antigo realizada por João Gilberto.

Apesar desse embranquecimento, o samba está associado à cultura afro-brasileira, tanto para o público em geral como para os estudiosos, principalmente nos primeiros tempos de sua história. Porém, com as transformações econômicas e tecnológicas dos anos 1930 e 1940, ele gradualmente transcendeu os limites de seus territórios físico-sociais de origem – os morros e as favelas – e veio progressivamente a se tornar ingrediente cultural importante de uma nação que se desenvolvia a passos largos sob o governo Vargas e carecia de símbolos fortes que a identificassem.

Assim, o samba pouco a pouco vai perdendo seu caráter marginal que havia até então garantido sua especificidade cultural, até se oficializar como expressão máxima de nossa brasilidade, enveredando para a grandiloquência da orquestração e a

estereotipificação de traços tropicais. Contribuíram para isso o desenvolvimento da radiofonia no país e a conjuntura econômico-política da Segunda Guerra Mundial que, a partir de 1941, levou à aproximação entre Brasil e Estados Unidos. É nesse período que o Samba se oficializa como “cultura nacional turística e exportável” (MATOS, 1982, p. 30).

Se fica a controvérsia acerca de suas origens geográficas, o certo é que foi no Rio de Janeiro que essa manifestação musical ganhou seus contornos a partir de um intenso processo de miscigenação racial e de hibridização cultural. No Rio de Janeiro, o samba foi ganhando forma, num percurso transcultural, através da mistura de gêneros musicais como o lundu, a umbigada, a modinha, o chorinho, o maxixe, que chegaram ao Brasil ainda colônia, trazidos pelos escravos africanos e pelos portugueses. A propósito, *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba gravado na história da música brasileira, em 1917, seria na verdade um samba-maxixe.

Do morro para o asfalto, da margem para o centro, o samba trilhou um difícil percurso e foi gradualmente sendo assimilado pelas camadas da classe média. O samba *A voz do Morro*, composto por Zé Keti (1921-1999), revela esse movimento de sua afirmação no cenário nacional:

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei dos terreiros  
Eu sou o samba sou natural aqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem leva a alegria para milhões  
De corações Brasileiros (KETI, 2015)

Essa composição, que foi gravada em 1955 por Jorge Goulart com arranjo do maestro Radamés Gnattali, teve grande sucesso e foi incluída na trilha sonora do filme “Rio 40 graus”, de Nelson Pereira dos Santos. Nesse momento, o Samba já estava consolidado como a maior expressão da música popular brasileira e como símbolo de identificação do jeito brasileiro de ser. Como ficou dito acima, esse foi o resultado complexo de uma dura caminhada, atravessando e absorvendo diversas influências culturais. Ao nomear esse processo de transcultural, tomo emprestado o conceito de “transculturalidade” como proposto por Wolfgang Welsch.

Para Welsch é necessário pensar a cultura como mais do que simplesmente “uma justaposição entre o familiar e estranho” (1999, p. 196). Tanto os termos “multiculturalidade” como “interculturalidade” procedem a partir de um modelo tradicional, retratando culturas como entidades homogêneas e auto-suficientes. Por conseguinte, qualquer contato entre elas, de acordo com este modelo, seria análogo a duas esferas esbarrando umas nas outras, ou saltando uma para fora da outra, de modo que as fronteiras permaneceriam rígidas e, mesmo que informações pudessem ser trocadas, nenhuma mudança adviria como resultado. Já a ideia de transculturalidade, segundo ele, leva em conta as complexidades internas e variações constantes características de cada cultura, bem como reconhecer o grau em que as culturas estão se tornando inseparavelmente ligadas uma com as outras.

### **O malandro, as festas e o riso: espaços e discursos dialógicos**

Não obstante o fato de se reconhecer que toda cultura comporta uma complexidade interna atravessada por influências várias, em um caldeirão cultural como é o Brasil, a discussão em torno da origem do caráter nacional volta e meia se intensifica. Afinal, quem somos os brasileiros? De onde vem nosso jeitinho, nosso modo de falar, nossa malandragem? Essa ansiedade por uma identidade esteve na base de movimentos afirmadores de nossa nacionalidade como o Romantismo, o Modernismo e o Tropicalismo.

Dentre os clichês que identificam a identidade brasileira estão o samba, o carnaval e o futebol, seja a partir do olhar do estrangeiro, por meio de estereótipos, seja a partir de uma política de homogeneização cultural que se constituiu ao longo do tempo com a clara intenção de manter coeso um território tão vasto e variado. O samba, aliás, atravessa aquelas outras duas manifestações. Podemos ainda adicionar mais um ingrediente a essa mistura – a malandragem, que se liga frequentemente ao samba, ao carnaval e o futebol e tem sido um tema frequente na tradição cultural brasileira. Inúmeros personagens malandros figuram no imaginário nacional: Pedro Malasartes, nos contos populares; Macunaíma, na literatura; Zé Pelintra, nas religiões afro-brasileiras; Zé Carioca, nas histórias em quadrinho, entre outros.

O malandro que nos interessa aqui é o malandro carioca, uma figura marginal, normalmente um negro ou mestiço, avesso ao trabalho, que vive de expedientes, cultua a vadiagem, a capoeira e o samba. Já no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, vamos encontrar o primeiro malandro na literatura brasileira. Vale ressaltar que o romance foi publicado originalmente em folhetins no Correio Mercantil do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853, mas os fatos narrados evocam o período do Brasil colônia, mais precisamente o momento em que a corte do Rei D. João VI se encontrava no Brasil. O personagem central, Leonardo, seria, segundo Antonio Candido, em “A dialética da Malandragem” (1970), o primeiro malandro das nossas letras. Mas Leonardo não tipifica de maneira exata o malandro brasileiro, pois parece tratar-se antes de um pícaro aclimatado aos trópicos e à sociedade da época onde já deviam perambular os malandros verdadeiros, que, diferentemente do Leonardo, um branco, filho de portugueses, ainda gerado no navio, traziam no sangue o elemento africano, então misturado ao elemento nativo e que, numa sociedade de escravos, desafiavam a autoridade instituída do branco por meio do engodo e também da violência.

Nesse romance podemos ver a aparição breve desses personagens marginais, como o Chico-Juca ou o Teotônio, estes sim verdadeiros protótipos do malandro que mais tarde, por volta de 1880, ganhará contornos mais precisos e um papel mais definido na sociedade carioca do segundo império. Em certa altura do romance de Manuel Antônio de Almeida temos uma descrição de um personagem chamado Chico-Juca:

Ser valentão foi em algum tempo ofício no Rio de Janeiro; havia homens que viviam disso: davam pancada por dinheiro, e iam a qualquer parte armar de propósito uma desordem, contanto que se lhes pagasse, fosse qual fosse o resultado.

Entre os honestos cidadãos que nisto se ocupavam, havia, na época desta história, um certo Chico-Juca, afamadíssimo e temível. Seu verdadeiro nome era Francisco, e por isso chamaram-no a princípio – Chico – ; porém tendo acontecido que conseguisse ele pelo seu braço lançar por terra do trono da valentia a um companheiro que era no seu gênero a maior reputação do tempo, e a quem chamavam – Juca, – juntaram este apelido ao seu, como honra pela vitória, e chamaram-no daí em diante – Chico Juca (ALMEIDA, 2004, p. 54).

Nota-se aí a referência à valentia como um “ofício”, cuja habilidade se baseava na arte de distribuir pancadas e criar desordem. Temos a figura do malandro valentão, que confronta a ordem social pela via da violência física. Impossível não relacionar um personagem como esse aos decantados malandros que pululam nas letras dos sambas dos anos 1930, principalmente em compositores como Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves e Ismael Silva. É o tipo que vive de expedientes, gosta de jogos de azar e da bebida, e ostenta o seu andar gingado, seu tamanco arrastando e seu chapéu de banda, como descrito nas letras dos sambas “Lenço no Pescoço”, ou “Chico Britto”, de Wilson Batista.

Chico-Juca, no entanto, não preenche plenamente os requisitos de um malandro típico pelo fato de não haver um equilíbrio entre as artes do corpo e as do intelecto, já que

fica a impressão de que se impõe pela truculência, embora não lhe falte alguns atributos espirituosos:

O Chico-Juca era um pardo, alto, corpulento, de olhos avermelhados, longa barba, cabelo cortado rente; trajava sempre jaqueta branca, calça muito larga nas pernas, chinelas pretas e um chapelinho branco muito à banda; ordinariamente era afável, gracejador, cheio de ditérios e chalaças; porém nas ocasiões de sarilho, como ele chamava, era quase feroz. Como outros têm o vício da embriaguez, outros o do jogo, outros o do deboche, ele tinha o vício da valentia; mesmo quando ninguém lhe pagava, bastava que lhe desse na cabeça, armava brigas, e só depois que dava pancadas a fartar é que ficava satisfeito; com isso muito lucrava: não havia taverneiro que lhe não fiasse e não o tratasse muito bem (ALMEIDA, 1996, p. 56).

Em outra passagem dessas crônicas do tempo de El Rei, topamos com um personagem chamado Teotônio, cuja configuração se apresenta mais complexa e ambígua do que o Chico-Juca. Trata-se de um tipo mais sutil, cuja análise permite revelar a condição essencial do malandro – a sua ambivalência e o seu lugar fronteiriço:

Um dia o major anunciou que tinha uma grande e importante diligência a fazer. Havia um endiabrado patusco que era o tipo perfeito dos capadóciós daquele tempo, sobre quem há muitos meses andava o major de olhos abertos, sem que entretanto tivesse achado ocasião de pilhá-lo: sujeitinho cuja ocupação era uma indecifrável adivinhação para muita gente, sempre andava entretanto mais ou menos apatacado: tudo quanto ele possuía de maior valor era um capote em que andava constantemente embuçado, e uma viola que jamais deixava. Gozava reputação de homem muito divertido, e não havia festa de qualquer gênero para a qual não fosse convidado. Em satisfazer a esses convites gastava todo o seu tempo. Ordinariamente amanhecia numa súcia que começara na véspera, uns anos, por exemplo; ao sair daí ia para um jantar de batizado; à noite tinha uma ceia de casamento. A fama que tinha de homem divertido, e que lhe proporcionava tão belos meios de passar o tempo, devia-a a certas habilidades, e principalmente a uma na qual não tinha rival. Tocava viola e cantava muito bem modinhas, dançava o fado com grande perfeição, falava língua de negro, e nela cantava admiravelmente, fingia-se aleijado de qualquer parte do corpo com muita naturalidade, arremedava perfeitamente a fala dos meninos da roça, sabia milhares de adivinhações, e finalmente, eis aqui o seu mais raro talento, sabia com rara perfeição fazer uma variedade infinita de caretas que ninguém era capaz de imitar. Era por consequência as delícias das espirituosas sociedades em que se achava. Quem dava uma súcia em sua casa, e queria ter grande roda e boa companhia, bastava somente anunciar aos convidados que o Teotônio (era este o seu nome) se acharia presente (ALMEIDA, 1995, p. 134).

É preciso observar que nenhum desses personagens marginais é descrito como negro nesse romance. Como se viu, o Chico-Juca ficou descrito como “pardo”, enquanto não há menção à cor da pele de Teotônio. Entretanto, fica-se sabendo que ele falava e cantava na “língua de negro”, o que permite supor que tinha grande intimidade com a cultura africana, incluindo aí suas danças, sua religião, seus costumes. São, por conseguinte, seres indefinidos, híbridos, cujo espaço de trânsito é o entre-lugar, a encruzilhada de Exu. Na descrição do malandro Teotônio, as ambivalências são muitas, tornando-o uma “indecifrável adivinhação” para muitos: vivia no ócio, entre uma súcia e outra e, no entanto, andava “apatacado”, gozava de boa reputação, mas vivia esquivando-se da polícia. Todavia, seu traço mais distintivo, seu “raro talento”, era a capacidade de fazer rir aos outros por meio de caretas e imitações.

Para Bakhtin (1981), o elemento central das manifestações carnavalescas é o riso, que cumpre a função de agregar a multiplicidade das suas formas. O riso coletivo se contrapõe à gravidade e à solenidade emblemática da cultura oficial e do poder, servindo ao

mesmo tempo como resistência e superação perante as forças repressivas do poder. Bakhtin afirma que a carnavalização, enquanto celebração do riso, vale-se da paródia para, através da ironia e da sátira, subverter a ordem das coisas e afastar o medo. Em outra passagem de *Memórias de um sargento de milícias*, encontramos Teotônio em pleno exercício de suas habilidades paródicas (fazer caretas e imitações), derriçando a figura do Major Vidigal.

Estavam todos sentados, e o Teotônio em pé no meio da sala olhava para um, e apresentava uma cara de velho; virava-se repentinamente para outro, e apresentava uma cara de tolo a rir-se asnaticamente; e assim por muito tempo mostrando de cada vez um tipo novo. Finalmente, tendo já esgotado toda a sua arte, correu a um canto, colocou-se numa posição que pudesse ser visto por todos ao mesmo tempo, e apresentou a sua última careta. Todos desataram a rir estrondosamente apontando para o major.

Acabava de imitar com muita semelhança a cara comprida e chupada do Vidigal. O major mordeu os beiços percebendo a caçoada do Teotônio; e se já tinha boas intenções a seu respeito, ainda as formou melhor aquela ocasião (ALMEIDA, 1995, p.135).

Estão patentes nesse trecho o poder agregador do riso e a sua capacidade de afrontar e desalojar a autoridade do seu poder, liberando os oprimidos de seu medo habitual das forças coercitivas. Segundo Bakhtin, “o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 78). O riso, portanto, é característica essencial do malandro, que o transporta para o samba, de modo que o mundo do samba, seja no carnaval, ou fora dele, é “um mundo carnavalesco” (MATOS, 1982, p. 50), e o discurso do samba-malandro dos anos 1920-1930 será sempre marcado pelas ambiguidades e contradições inerentes ao carnaval.

Matos lembra, porém, “que nem todo discurso que põe em cena o ludismo coletivo e oblitera as fronteiras sociais pode ser considerado dialógico” (1982, p.50). Com isso ela quer dizer que há um tipo de texto “carnavalesco”, mas não “carnavalizado”, e cita como exemplo os sambas-exaltação do período Vargas, que sob o influxo da apologia nacionalística frequentemente recalavam, esqueciam os aspectos negativos das relações sociais, configurando-se como discursos monológicos, autoritários, em que “tudo aparece sob a mesma luz de grandeza e alegria esfuziantes: a terra pátria, a mulher, as condições de vida, tudo fica risonho no tempo de carnaval” (1982, p.50), homogeneizando as diferenças hierárquicas entre etnias e classes sociais. O samba-malandro, por outro lado, não se deixa reduzir a um otimismo ou pessimismo exclusivos. Sua poética dialógica permite sempre uma brecha por onde pode entrar, “de fora”, uma voz no espaço carnavalesco, lembrando que na realidade do dia-a-dia o rei não é o Momo, mas o patrão, o coronel, a polícia.

### **Samba, malandragem e vadiagem nos subúrbios da cidade.**

O sambista Moreira da Silva costumava dizer que malandro não é quem não faz nada, que assim seria muito fácil viver; malandro é quem não pega no pesado. Trata-se, pois, de alguém que recusa o trabalho porque, como diz o famoso samba de Wilson Batista, está cansado de ver “quem trabalha/ andar no miserê” (BATISTA, 2015), e assim assume a vadiagem como modo de vida, preferindo viver por conta de “expedientes matreiros e frequentemente desonestos” (MATOS, 1982, p.77), apenas para obter o mínimo necessário à própria manutenção. Essa ociosidade torna-se criativa, pois dessa maneira pode compor seus sambas, uma vez que, diferente da maioria dos indivíduos de sua comunidade, domina a linguagem, sabe ler e escrever, podendo, portanto, transitar com mais facilidade entre seu espaço originário (as favelas) e a cidade (tanto em suas franjas como no seu centro).

Num tempo em que samba era coisa de preto e pobre, em que a perseguição da polícia era frequente, o sambista vai fazer do morro o seu reduto, onde não chegam os valores e o poder do rico e do branco. Livre das forças repressivas da polícia e da opressão do universo “lá-fora”, onde imperam os cânones das classes dominantes, pode preservar ali um espaço que tem lugar para o ócio e a brincadeira, ou seja, um espaço lúdico. Entretanto, não é só o morro que serve de espaço para a liberação da ordem opressiva do cotidiano burguês e suas exigências de produtividade e moralidade.

Com o fim da escravidão e a proclamação da República há um fluxo de populações advindas de diferentes lugares para o Rio de Janeiro. Principalmente a população de descendência africana vai se instalar nos morros, dando origem às favelas. Contudo, como afirma Sérgio Cabral em *As escolas de samba*, “os mesmos fatores do desenvolvimento urbano que determinaram o crescimento das favelas contribuíram também para o aumento da população suburbana carioca” (1974, p. 61). Cabral ressalta que, embora “seja de bom senso acreditar-se que as camadas da população com maiores oportunidades no mercado de trabalho tenham preferido os subúrbios às favelas, em muitas regiões suburbanas [...] a diferença social e econômica entre favelados e suburbanos não era muito grande” (1974, p. 61). Da mesma forma, as manifestações culturais, bem como a composição étnica das duas localidades, eram muito semelhantes.

Publicado em 1890, *O cortiço* é um romance naturalista, escrito pelo maranhense Aluísio de Azevedo. Trata-se de uma obra de grande interesse antropológico por mostrar uma legião de personagens moradores de um cortiço no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro. Nesse contexto, o samba já estava se delineando como um estilo musical e a palavra samba aparece em seis ocorrências ao longo do romance, sempre denotando mais um evento musical do que composições individuais: “Em noites de samba era o primeiro a chegar-se e o último a ir embora” (AZEVEDO, 1997, p. 46); “O tal seu Jerônimo, dantes tão apurado, era agora o primeiro a dar o mau exemplo! perdia noites no samba!” (p. 57); “e o samba rompeu mais forte e mais cedo que de costume” (AZEVEDO, 1997, p. 58); “Depois da partida de Rita, já se não faziam sambas ao relento com o choradinho da Bahia” (AZEVEDO, 1997, p. 104); “mas tudo de portas adentro, que ali já se não admitiam sambas e chinfrinadas ao relento” (AZEVEDO, 1997, p. 113); “aquela em que há um samba e um rolo por noite” (AZEVEDO, 1997, p. 114). Portanto, o samba aqui diz mais respeito ao acontecimento num determinado espaço, onde havia muita dança e cantoria, e pelo qual vemos circular algumas figuras mestiças como a Rita Baiana, o Firmo e o Porfiro, estes dois figurando como malandros da época. Eis como o firmo é apresentado:

E assim ia correndo o domingo no cortiço até às três da tarde, horas em que chegou mestre Firmo, acompanhado pelo seu amigo Porfiro, trazendo aquele o violão e o outro o cavaquinho.

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e tantos anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos. Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. A respeito de barba, nada mais que um bigodinho crespo, petulante, onde reluzia cheirosa a brilhantina do barbeiro; grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida ao meio da cabeça, escondendo parte da testa e estufando em grande gaforina por debaixo da aba do chapéu (AZEVEDO, 1997, p. 30).

Notamos aqui uma versão mais atualizada do Teotônio de *Memórias de um sargento de milícias* e mais próxima do malandro que aparece nas composições dos sambistas das décadas de 1920 e 1930. Aparecem também dois instrumentos, o violão e o cavaquinho, dos quais se fazia acompanhar o samba e que na época da narrativa eram símbolos de



malandragem e vadiagem, assim como o jogo da capoeira, formando uma tríade muito próxima.

É digno de nota o trecho seguinte, que alude ao modo como Firmo ganhava vida: “Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses: afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana” (AZEVEDO, 1997, p. 30). Observamos a relação dialógica entre o mundo do trabalho, regido pelo sistema de relações de produção que oprime e marginaliza o trabalhador, impondo-lhe a ideologia do dinheiro, do trabalho, da família, e o espaço do prazer no qual se dá vazão aos impulsos reprimidos. Em *O cortiço* aparecem, numa relação de oposição, a ideologia da ordem, impondo a moralidade do casamento e da família, e a ânsia pela liberdade e pelo lúdico. O romance põe em evidência, por meio das fofocas no cortiço, a reprovação não apenas em relação a personagens malandros como os supracitados, mas também a personagens femininas que ousam romper com a moral dominante, como no caso das censuras frequentes endereçadas ao comportamento livre de Rita Baiana: “— Aquela não endireita mais!.. Cada vez fica até mais assanhada! Parece que tem fogo no rabo! Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa da Penha!...” (AZEVEDO, 1997, p. 16).

Há nessa passagem uma referência à famosa Festa da Penha, que conforme observa Rachel Soihet, durante a primeira década do século XX, foi “a festividade mais popular do Rio de Janeiro, depois do carnaval” (SOIHET, 2008, p. 51). Para a festa, de tradição portuguesa e de natureza sacra, convergiam não apenas os fiéis devotos da santa, mas também muitos artistas populares, que ali faziam uma roda de samba junto às barracas de quitutes das famosas tias baiana. E, é claro, havia aqueles que iam até a festa por uma boa pândega. No mais, frequentavam festas menores, como é o caso, segundo Roberto Moura (1983), das festas e encontros na chamada “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a praça Onze, em que se destacava a forte presença de grupo de negros baianos. Ou então frequentavam festas nas casas de pessoas que se notabilizaram por dá-las, como as famosas tias baianas, dentre elas a mais famosa era a Tia Ciata. Essas casas desempenharam um papel muito importante por abrigarem rodas de choro e de samba no início do século XX. No ambiente do cortiço, as festas organizadas por Rita Baiana eram as mais afamadas, especialmente por contarem com um “pagodinho de violão” e “eram sempre as melhores da estalagem. Ninguém como o diabo da mulata para armar uma função que ia pelas tantas da madrugada, sem saber a gente como foi que a noite se passou tão depressa” (AZEVEDO, 1997, p. 28).

Por ocasião dos pagodes, um equivalente à palavra samba para designar os momentos festivos que abundam ao longo do enredo, é possível ver com mais clareza o papel que a música desempenha na constituição cultural das diferentes populações que ali circulam, especialmente na configuração um tanto estereotipada e dualista que é estabelecida entre o elemento mestiço e o português, como se vê na passagem seguinte:

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo (AZEVEDO, 1997, p. 34-35).

O fado dos desterrados, caracterizado aqui como “harmonioso” é rompido pelo ritmo vibrante do chorado baiano, uma espécie de lundu, uma criação nordestina, resultante da fusão da dança africana com as danças dos nossos indígenas e a dos portugueses colonizadores, refletindo na sua composição o entrecruzamento destas três raças. Trata-se de um ritmo dançante, marcado por balanceios, passos de calcanhar, passos de ajoelhar e rodopios. No romance de Azevedo, o embate entre os dois estilos musicais é vencido pela música crioula e seu tipo brasileiro, nessa passagem representada pela mulata Rita Baiana. Ambos demoverão o gajo Jerônimo da inclinação melancólica que se lhe impunha pelo sentimento da saudade.

Jerônimo alheou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo atento para aquela música estranha, que vinha dentro dele continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em cheio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz deste sol orgulhoso e selvagem, e lhe cantou no ouvido o estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o suco da primeira fruta provada nestas terras de brasa, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogari, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça, que junto dele sacudiu as saias e os cabelos (AZEVEDO, 1997, p. 35).

Para esses pagodes sempre ocorria o “mestre Firmo, acompanhado pelo seu amigo Porfiro, trazendo aquele o violão e o outro o cavaquinho” (AZEVEDO, 1997, p. 30). Em finais do século XIX e início do século XX, não só o samba era tido como coisa de vadio e malandro, eram-no também o violão e o cavaquinho.

### **A ascensão do violão e o abasileiramento da modinha.**

Em *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado pela primeira vez em folhetins em 1911, mas cuja trama tem lugar no Rio de Janeiro logo após a proclamação da república, fica muito claro esse preconceito contra o violão e quem tocava esse instrumento. Por outro lado, é mostrada também a progressiva aceitação destes por uma classe mais ampla, indo desde os subúrbios até o centro, das classes remediadas até as mais estabelecidas, estas últimas representadas na figura do protagonista do romance, o Major Policarpo Quaresma.

Em suas pesquisas pelas coisas representativas de nossa brasilidade, o Major, após consultar “historiadores, cronista e filósofos” chega à certeza de que a modinha era genuína “expressão poético-musical característica da alma nacional” (BARRETO, 2002, p.21), de modo que começa a ter aulas de violão com Ricardo Coração dos Outros, descrito como um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça” (BARRETO, 2002, p.19). Segundo Prando (2018), esta personagem, coadjuvante no romance, teria sido criada por Lima Barreto como uma homenagem a Catulo da Paixão Cearense, poeta e barítono com dicção impecável, que cantava seus versos, adaptando-os às melodias mais populares da época de músicos como Anacleto de Medeiros e Juca Kalut. É considerado como o responsável pela reabilitação do violão nos salões da alta sociedade carioca e pela reforma da modinha. Esta é bom lembrar, no início do século XX, vai sendo progressivamente substituída pelo samba-canção. Segundo escreveu Mário de Andrade, em 1935, no invólucro de cartolina do disco de 78 rpm Victor, número 33.951, a modinha era

uma canção lírica solista, apenas com uma ritma fixa de samba, em que [...] a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer fatal. A modinha de salão passada pra boca do povo popular adotou mesmos ritmos coreográficos, o da valsa e o da chótis principalmente. Ora estes eram

sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba canção é a nacionalização definitiva da modinha (ALBIN. 2004, p. 29).

No romance de Lima Barreto fica visível a ascensão da modinha aos salões cariocas. No entanto, nesse percurso, ficam também evidenciados a resistência e o preconceito à figura de Ricardo Coração dos Outros. O fato de o Major recebê-lo em sua residência para aulas de violão começa logo a intrigar a vizinhança: “Um violão em casa tão respeitável! Que seria?” (BARRETO, 2002, p.19), e concluindo que o major aprendia a tocar violão: “Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (BARRETO, 2002, p.20). A própria irmã do Major indignada, lhe indaga: “ – Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio - não é bonito! (BARRETO, 2002, p.20). O Major, impassível responde argumentando que

- Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês, muito o elogia (BARRETO, 2002, p.21).

O que a irmã de Quaresma exterioriza com o seu preconceito era a mentalidade das classes médias e da elite brasileiras do final do século XIX e início do XX, como ficou evidente com o episódio mencionado no início deste artigo em que a primeira-dama Lair de Tefé, que havia tomado aulas de violão com Catulo da Paixão Cearense, decide executar, em outubro de 1914, durante uma recepção no palácio do Catete o Corta-Jaca de Chiquinha Gonzaga, provocando a reação furiosa de Rui Barbosa.

Essa resistência e esse preconceito, Lima Barreto já os retrata sendo superados, ao menos entre as classes suburbanas, através da trajetória de Ricardo Coração dos Outros:

Em começo, a sua fama estivera limitada a um pequeno subúrbio da cidade, em cujos “saraus” ele e seu violão figuravam como Paganini e a sua rabeça em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerada como cousa própria a eles (BARRETO, 2002, p.25).

E mais adiante:

Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde se algum dos seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado - aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção (BARRETO, 2002, p.25).

Entretanto, o caminho a percorrer para chegar ao coração da cidade e aos lugares frequentados pela alta sociedade era longo e difícil, pois lá o público seria outro, muito mais entrincheirado na alta cultura e armado do preconceito contra a cultura popular. Lima Barreto deixa claro o fosso que existia entre as classes suburbanas e a burguesia carioca, ao

descrever como aquela, apesar de seu orgulho e de sua afluência, de repente se apequenava nos lugares centrais da cidade.

Fora dos subúrbios, na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, essa gente míngua, apaga-se, desaparece, chegando até as suas mulheres e filhas a perder a beleza com que deslumbram, quase diariamente, os lindos cavalheiros dos intermináveis bailes diários daquelas redondezas (BARRETO, 2002, p.25).

Isso, no entanto, não impediu que Ricardo Coração dos Outros, depois de ser poeta e o cantor daquela curiosa aristocracia suburbana, extravasasse seus limites e chegasse “à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética... (BARRETO, 2002, p.26). Essa ascensão de Ricardo mostra, de maneira explícita no romance, o rompimento das barreiras sociais levado a cabo com muita persistência pelos músicos e compositores do período, que a custo fizeram se impor em meios muitas vezes hostis à cultura popular. Nesse contexto foi importante a contribuição de intelectuais chamados de pré-modernistas, que em tempos de Belle Époque, se subdividiam ente os vencedores e os vencidos, os engajados politicamente e os tecnicistas, os nacionalistas e os copistas, etc (HEIZER; VIDEIRA, 2010). O Major Quaresma, representa, de maneira caricata, os nacionalistas, sendo porém vencido, devido a sua ingenuidade quixotesca. Como intelectual, o Major representa, em relação a Ricardo Coração dos Outros, e à cultura popular, o suporte que lhe faltava, pois que o violonista “encontrara nele certo apoio moral e intelectual de que precisava. Os outros gostavam de ouvir o seu canto, apreciavam como simples diletantes; mas o major era o único que ia ao fundo da sua tentativa e compreendia o alcance patriótico de sua obra” (BARRETO, 2002, p.68). Essa importância do intelectual para a valorização da cultura popular, mais particularmente da modinha e do violão, e ainda mais especificamente da arte de sua própria lavra, fica evidente quando Ricardo começa a se incomodar com um rival que aparecera e conquistava cada vez mais a admiração da população dos subúrbios e começa a imaginar formas de suplantá-lo:

A réclame já não bastava; o rival a empregava também. Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em cousas francesas... Pensou num jornal, O Violão, em que ele desafiasse o rival e o esmagasse numa polêmica. Era isso que precisava obter e a esperança estava em Quaresma, atualmente recolhido ao hospício, mas felizmente em via de cura. A sua alegria foi justamente grande quando soube que o amigo estava melhor (BARRETO, 2002, p.69).

Com relação ao tal rival, uma figura que não participa da narrativa senão em duas menções de Ricardo Coração dos Outros, pouco se sabe. Além de granjear cada vez mais admiradores, ficamos sabendo que ele era negro e que trazia algumas inovações para a modinha – duas características que incomodavam ao Coração dos Outros, de maneira muito diversa, como ele mesmo confessa:

primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias. Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava. E além disso com aquelas teorias! Ora! Quer que a modinha diga alguma cousa e tenha versos certos! Que tolice! (BARRETO, 2002, p.69).

Ficam patentes nessas preocupações de Coração dos Outros três questões candentes, que demandariam um estudo aprofundado que não cabe aqui, e que, embora pareçam apontar para três caminhos argumentativos distintos, convergem para o tema de que se trata neste trabalho: o da comunhão entre as origens sincréticas da música popular brasileira. A contribuição negra, a ascensão do violão e a expressão da realidade cotidiana, que tanto afligem o pensamento pré-moderno de Coração dos Outros, se prenunciam na figura ainda incorpórea e mal compreendida do seu rival. Este representa o estágio seguinte, um momento da eclosão do modernismo no Brasil, em que já havia uma maior assimilação de valores populares pela nossa elite cultural, em virtude da “aproximação de intelectuais com acesso às classes mais privilegiadas, e, sobretudo, do aparecimento de uma nova técnica de execução e de um novo repertório, que transformaram completamente a receptividade do violão na sociedade brasileira” (PRANDO, 2008, p. 22). A recusa do piano e a valorização do violão pelos modernistas ilustram um outro aspecto dessa discussão: a valorização das culturas populares e/ou primitivas e esforço de aproximar o elevado (associado ao erudito) ao baixo (popular). Nesse movimento, o violão adquire força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos.

Enfim, como se pode perceber, pela leitura desses excertos, a música como elemento cultural brasileiro está presente também na literatura, por meio da qual é possível mapear a sua evolução e distinguir os elementos que fazem ou fizeram parte de sua história, tanto indiretamente, por meio do ambiente, das atitudes dos personagens, da forma como vivem, como trabalham e como fazem suas festas, como mais diretamente pelos juízos que explícita ou implicitamente os escritores comunicam através de seus narradores e personagens.

### **From the favelas to the city, from the margin to the center: mapping the origins of Brazilian popular music in literary works.**

#### **ABSTRACT:**

---

An important element in shaping our identity, Brazilian popular music is present in literary works, through which one can map its evolution and distinguish its main features. This article seeks to reveal a part of this evolution, mainly on its beginnings, in three canonical novels of Brazilian literature: *Memórias de um sargento de milícias*, by Manuel Antonio de Almeida, *O cortiço*, by Aluísio de Azevedo and *O triste fim de Policarpo Quaresma*, by Lima Barreto.

**KEYWORDS:** Brazilian Popular Music. Samba. Malandragem. Brazilian literature.

#### **Nota explicativa**

\* Professor adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa no Curso de Letras da Universidade Federal da Fronteira Sul (PR). Mestre em Literatura Comparada pela Michigan State University, mestre em Comunicação pela UNESP e doutor em Estudos Literários pela UNESP. Autor do livro *A escrita como lugar da cidade: ensaios sobre apreensão e a representação do espaço urbano na literatura*, e tenho publicado capítulos e artigos acadêmicos na minha área de atuação.

#### **Referências**

ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALBIN, R. C. *O livro de ouro da MPB*. 4.º ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 203-208 .
- AZEVEDO, A. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARRETO, L. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 2002.
- BATISTA, W. *Lenço no Pescoço*. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386925/>. Acesso em: 9 abr. 2015.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- CANDIDO, A. "Dialética da Malandragem", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 8, p. 67-89, jun. 1970.
- FRANCESCHI, H. *Samba de sambar do estácio (1928 – 1931)*. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.
- HEIZER, A; VIDEIRA, A. A. P. (Org.). *Ciência, civilização e impérios nos trópicos*. Rio de Janeiro, 2010.
- KETI, Zé. *A voz do morro*. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/ze-keti/197271/>. Acesso em: 9 abr. 2015.
- MATOS, C. *Acertei no milhar: Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1982.
- MORAES, V. de, POWELL, B. Samba da Benção. In: MORAES, Vinícius de. *Vinícius* Rio de Janeiro: Elenco, 1967. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983.
- MUGNAINI Jr., A. *A jovem Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- MURCE, R. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- PEREIRA, M.E. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- PRANDO, F R. *Othon Salleiro: um barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910 - 1999)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-234601/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2. ed. Uberlândia: EdUFU, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: 34, 1997.

Enviado em 29 de dezembro de 2015.

Aprovado em 04 de maio de 2016.