

Fabio Gomes

OUVINDO O NORDESTE

Brasileirinho Produções
2008

SUMÁRIO

Nota	3
O que É que as Baianas Têm?	4
Gaita No Sul = Sanfona No Nordeste	5
<i>Mistura e Manda: Jesus Baiano</i>	6
Música Nordestina de Carnaval	7
<i>Mistura e Manda: O Dia em que Baden “Entregou” Caymmi</i>	9
O “Baiano” Ary Barroso	10
Bachianas Brasileiras: Villa-Lobos e a Influência de Bach	12
Viva São João	19
<i>Mistura e Manda: “De Teresina a São Luís”</i>	21
Antônio Maria	22
Torquato Neto, 60 Anos	30
25 Anos de Festivais	32
A Passeata Contra a Guitarra	33
Caetanave	34
Homenagens a Mãe Menininha do Gantois	35
Iemanjá, Rainha das Águas e Deusa do Amor	36
Bezerra da Silva, Uma Voz do Morro	38
O Poeta e o Esfomeado	41
Entrevista: Herbert Vianna	42
Reciclagens Musicais dos Paralamas	46
Herbert Vianna: O Longo Caminho Até o Astral Total	47
O Canto da Sereia	48
Samba n’Os Sertões	50
Encontros	53
Purificados por Dona Edith do Prato	54
Samba Riachão	55
<i>Mistura e Manda: Cada Macaco no Seu Galho</i>	56
O Samba Indígena	57
Cinco Perguntas Para DJ Dolores	65
<i>Mistura e Manda: Baby e os Terreiros do “Brasil Pandeiro”</i>	66
Paulinho Boca (e Voz) De Cantor	67
A Música Livre de Hermeto Paschoal	68
Tia Ciata	70
O Autor	80

NOTA

Estes textos foram originalmente escritos a partir de 2002, em diferentes oportunidades, para publicação no site *Brasileirinho*, com algumas poucas exceções, quase todas elas resultantes de solicitações que recebi.

Dois textos que são bem anteriores a todos os outros não foram encomendados. O mais antigo é o poema “25 Anos de Festivais”, que escrevi em 1990 (por isso o título, pois então se comemorava o jubileu de prata do Festival da Excelsior que Elis Regina venceu com “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes). Já a entrevista com Herbert Vianna foi feita em 1992 no período em que trabalhei na Rádio Viva AM, de Bento Gonçalves. A emissora não chegou a veicular a matéria, que assim foi ao ar na semana seguinte através da Rádio São Leopoldo, num programa experimental produzido por alunos de uma cadeira de Rádio do curso de Jornalismo da Unisinos (onde eu estudava nesta época). Sempre quis incluir a entrevista no site, mas só pude fazê-lo em 2005, quando enfim localizei, entre os recortes que Roberto Luiz Lopes, do Caetano Superbacana Veloso Fã-Clube, me mandara de Salvador, o texto de Alfredo Ribeiro para a *Veja* citado na entrevista; era imprescindível incluir os trechos da matéria que são contestados por Herbert. E o texto “Antônio Maria” foi feito a pedido de minha mãe, creio que em 1996.

“Gaita no Sul = Sanfona no Nordeste” era uma encomenda de uma editora; o livronão saiu, mas a veiculação do texto no *Brasileirinho* rendeu-me o convite para participar do documentário em curta-metragem *Trilha de Gaitas* (2005), dirigido por Fernando Basso. “Bachianas Brasileiras: Villa-Lobos e a Influência de Bach” atendeu uma solicitação de uma leitora do site. “Herbert Vianna: O Longo Caminho Até o Astral Total” é um depoimento que fiz para o blog que uma colaboradora do *Brasileirinho*, Bruna Machado, mantém, inteiramente dedicado ao líder d’Os Paralamas do Sucesso. Já “O Samba Indígena” foi escrito a pedido da Assessoria de Comunicação do Ministério da Cultura, reproduzindo a palestra que fiz no Seminário *Os Sambas Brasileiros: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda*, realizado no Teatro Dona Canô, em Santo Amaro (BA), em setembro de 2007. Por fim, o texto “Tia Ciata” atende um pedido que uma baiana me fez quando desta minha estada em Santo Amaro.

Como você já deve ter percebido, estes textos não falam apenas de músicos que nasceram no Nordeste e/ou que tenham atuado preferentemente na região. Por isso o título *Ouvindo o Nordeste*: porque coloco lado a lado a música que feita por nordestinos que seguiram morando no lugar natal (caso de Riachão) e a gerada pelos que foram para o “Sul maravilha”, e que muitas vezes nem chegam a ser identificados como nordestinos por boa parte do público, como acontece com o paraibano Herbert Vianna e com o pernambucano Antônio Maria. Não se pode excluir também a música que foi encontrada no Nordeste por brasileiros de outras regiões, como Ary Barroso e Villa-Lobos. Em comum nos três grupos, a capacidade de saber ouvir e traduzir musicalmente o Nordeste - para felicidade nossa.

O Autor

O QUE É QUE AS BAIANAS TÊM?

Em 1836, o chefe de polícia de Salvador, desembargador Antônio Simões da Silva, solicitou ao administrador do Real Teatro de São João, tenente-coronel Inácio Accioli de Cerqueira e Silva, que cancelasse as apresentações da atriz Joana Januária de Sousa Bittencourt, que dançava lundu nos intervalos das peças. O motivo: a dança do lundu era considerada indecente e imprópria para a assistência em família, devido às contorções que fazia Joana Bittencourt - aliás, mais conhecida do público da época como Joana (ou Joaninha) Castiga, em função do sucesso que alcançava ao interpretar a cançoneta “Castiga, Meu Bem, Castiga”, que começava com os versos “Se quiser casar comigo,/ Há de ter segredo em tudo” e, como refrão, “Castiga, castiga, seu preto aqui está!”.

A música não era nova: Joana já a cantava com seu marido apelidado Ciri (*sic*) Gordo na Casa da Comédia, em Recife, em 1824; nesse caso a interrupção das apresentações se deu por outro motivo: a tentativa de independência de províncias do Nordeste, que queriam criar a Confederação do Equador.

Enfim, Simões da Silva não aceitou os argumentos de Cerqueira e Silva e castigou Joana com a proibição. Aí aconteceu o esperado: os espectadores abandonaram o teatro; antes que ficasse definitivamente no vermelho, o empresário resolveu suspender a temporada. Em outubro de 1836, tendo Francisco Gonçalves Martins assumido a chefia de polícia, Cerqueira consultou-o sobre a possibilidade de apresentar lundus, pois assim o solicitavam diversos grupos amadores que procuravam a casa. Martins manteve o veto às danças “ímorais”.

Em 1837, Cerqueira insistiu, propondo um acordo: considerando que as famílias compareciam em peso aos dramas, os lundus seriam cantados então apenas nos intervalos das farsas. Martins consultou o presidente da província, que apoiou a decisão de seu subordinado: as danças deveriam ser impedidas de qualquer maneira, porque as executantes excediam sempre o estabelecido. Disse Martins que *não sabia o que é que as atrizes baianas tinham*, que não se continham dentro dos limites por ele fixados. A questão se resolveu por si: em novembro, começou na Bahia a Sabinada e nem lundus, nem dramas, nem farsas puderam ser apresentados no São João por muito tempo.

É curioso notar que a expressão que o chefe de polícia usou antecipou em um século o tema do samba de Dorival Caymmi “O que é que a Baiana Tem?” (1938). E certamente Dorival ao compor não pensou em polícia: conforme entrevista sua à revista *Vamos Ler!* De 30 de dezembro de 1943, a idéia do samba lhe ocorreu ao encontrar, entre coisas guardadas em casa, uma antiga gravura representando baianas com o vestido, os balangandãs e todos os enfeites autênticos: “Querendo divulgar como eram minhas patrícias do passado, criei o samba”.

E Joana, como ficou? A proibição não parece tê-la abalado. Sempre incluída no rol dos maiores artistas da Bahia, ela teve uma carreira relativamente longa: na década de 1850, trabalhou na companhia de Germano Francisco de Oliveira, no Teatro São Luís, no Maranhão, onde esteve novamente em 1863, já como contratada da Companhia Furtado Coelho, ao lado de grandes atores como Eugênia Câmara e o também baiano Xisto Bahia.

GAITA NO SUL = SANFONA NO NORDESTE

A sanfona foi criada na Europa por C. Buffet em 1827 e chegou ao Brasil entre 1836 e 1851, através dos imigrantes alemães do Rio Grande do Sul (o mais provável é que tenha sido após o fim da Guerra dos Farrapos, em 1845). Na época, o instrumento já era chamado “gaita” no Sul, como até hoje. A gaita passou a ser considerada o instrumento ideal para acompanhar bailes, substituindo o violão e a rabeça, de pouco volume sonoro, e dispensando até cantor. Os italianos, a partir de 1875, além de trazerem mais gaitas, também começaram a fabricá-las aqui. A primeira fábrica de gaitas no Brasil foi criada pelo casal Cesare Arpini e Maria Savoia no final do século 19 no atual município de Santa Tereza, na Serra gaúcha. Outras fábricas aparecem em seguida em Garibaldi, Caxias do Sul e Bento Gonçalves.

O surgimento da primeira gravadora gaúcha, a Casa A Elétrica, em 1913, em Porto Alegre, possibilita a gravação dos primeiros solos de gaiteiros como Moisés Mondadori (que usava o nome artístico Cavaleiro Moisés) e Lúcio de Souza.

Em 1939, o catarinense Pedro Raymundo (1906-1973) forma em Porto Alegre o Quarteto dos Tauras, com o qual se apresenta no rádio e excursiona pelos estados do Sul em 1943. Desfeito o conjunto, Raymundo segue para o Rio de Janeiro, onde se destaca em programas de calouros e emplaca o primeiro sucesso: “Adeus Mariana”. Raymundo projeta no país a figura de gaiteiro gaúcho e influencia o pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) a valorizar a cultura nordestina, lançando o baião em 1946.

Gonzaga é o maior fruto da difusão da gaita pelo Norte do país, depois da Guerra do Paraguai (1864-1870). A integração do instrumento, denominado de sanfona, às festas populares no Norte foi idêntica à do Sul. Havia bailes de quinta a domingo todas as semanas, com sanfoneiros requisitados como Januário dos Santos, pai de Luiz Gonzaga. Além de tocar, Januário consertava e afinava sanfonas, tendo sempre diversos instrumentos em casa. Luiz começou a tocar escondido quando o pai saía para os bailes; Januário descobriu mas acabou aprovando: ao ver que o menino levava jeito para a música, pediu que ele o auxiliasse na afinação e em seguida, com apenas 12 anos, Luiz passou a viajar com o pai para animar bailes.

O lançamento do baião nos anos 1940 gera uma moda de sanfona pelo país, com a criação de diversas academias de acordeom mantidas pelo gaiteiro (e fabricante) Mário Mascarenhas em várias capitais brasileiras. A sanfona figurou até na gravação do primeiro rock brasileiro, “Enrolando o Rock” (Betinho - Heitor Carrillo), por Betinho e Seu Conjunto (1957). Só a bossa nova, em 1958, é que conseguiu causar o declínio da sanfona como instrumento preferido da música popular, passando esse lugar a ser ocupado pelo violão.

Curiosamente, enquanto nas outras regiões do país a sanfona era muito admirada, no Sul acontecia o inverso. Os costumes típicos do interior não eram considerados válidos pelos habitantes da capital gaúcha, que buscavam alinhar seu gosto pelo das metrópoles mundiais. Foi portanto com muita dificuldade que se conseguiu realizar um *Baile Gauchesco* no Teresópolis Tennis Club, em Porto Alegre, a 20 de setembro de 1947, durante a Ronda Crioula que marcou o nascimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Também não foi fácil encontrar músicos que tocassem músicas típicas gaúchas. A solução foi contratar a bandinha do maestro Ernani Mendes e reforçá-la com o acordeom do taxista Pedroso.

A gaita não tardou a retomar seu posto de instrumento preferido do povo gaúcho, a partir da criação dos primeiros CTGs (Centros de Tradições Gaúchas), em 1948, e do surgimento de diversos festivais nativistas (o primeiro, em 1971, sendo a Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana). Em 1977, o compositor gaúcho Radamés Gnattali escreveu um “Concerto para Acordeão, Tamboras e Orquestra de Cordas”, especialmente para seu conterrâneo Chiquinho do Acordeão, promovendo assim a entrada desse instrumento eminentemente popular nas salas de concerto.

Sendo a sanfona uma criação do século 19, fica a dúvida a que instrumento exatamente se referia o escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral que chegou à costa brasileira em 1500. Pero Vaz de Caminha cita duas vezes o termo “gaita” em sua carta, mas o mais provável é que se tratasse de um tipo de uma flauta doce, parecida com um píforo, que em Portugal é chamada, justamente, de “gaita” (por sinal, uma palavra árabe).

Existem dois tipos básicos de sanfona: a com teclado de piano - chamada acordeom, acordeona, acordeão ou cordeona; e a gaita-ponto, com botões no lugar das teclas, também denominada gaita-de-botão. O instrumento também tem diversos outros nomes, como concertina, harmônia, harmônica, fole (ou gaita-de-foles) e realejo.

Mistura e Manda **JESUS BAIANO**

A Bíblia é categórica. Jesus nasceu em Belém, cidade da Judéia, ao tempo do imperador romano Augusto, afirmam os evangelistas Mateus e Lucas. Confirmavam-se assim as profecias de Miquéias.

Na Bahia, há outra versão: Jesus teria nascido em Salvador. É o que sugere Dorival Caymmi em “São Salvador”, música que o próprio Caymmi gravou no LP *Eu Não Tenho Onde Morar* (1961): “São Salvador, Bahia de São Salvador/ A terra de Nosso Senhor...”.

Muito antes, porém, um maxixe, “Cristo Nasceu na Bahia” (Sebastião Cirino – Duque), defendia com todas as letras o berço baiano de Jesus. Lançado pela cantora Dalva Spínola na revista *Tudo Preto*, da Companhia Negra de Revistas, em 1926, afirmava:

“Dizem que Cristo nasceu em Belém/ A história se enganou/ Cristo nasceu na Bahia, meu bem/ E o baiano criou”.

O maxixe fez sucesso no Carnaval de 1927 na gravação de Artur Castro. Curiosamente, o mesmo cantor que lançou o samba “Cristo não é Baiano”, assinado por Juquinha.

MÚSICA NORDESTINA DE CARNAVAL

O modelo de carnaval difundido a partir do Rio de Janeiro, em que o ponto alto é o desfile das escolas de samba, tem indiscutíveis raízes populares, mas acabou resultando numa festa em que o povo fica em casa, vendo o desfile pela TV, enquanto as arquibancadas dos sambódromos são ocupadas pela elite - aliás, os lugares de destaque sobre os carros alegóricos, também. No Nordeste, porém, a história é bem outra, com o povo ocupando um lugar bem maior na festa – principalmente a partir da decisão histórica adotada em Recife em 2007 de abolir a corda separando quem pagou ou não para desfilar, democratizando de vez a folia pernambucana.

Frevo

José Ramos Tinhorão, em *Pequena História da Música Popular* (1974), aponta a década de 1880 como a de surgimento do frevo em Pernambuco. Era uma criação de músicos de bandas militares para que jogadores de capoeira de grupos rivais pudessem exibir suas habilidades. O ritmo era apenas orquestral e de andamento extremamente acelerado – ficando conhecido posteriormente como frevo de rua. Os frevos com letra, denominados frevo-canção ou frevo-marcha, teriam aparecido por volta de 1915. Era esse o tipo de composição de “Mulata”, dos Irmãos Valença, que Lamartine Babo adaptou e transformou em “O Teu Cabelo Não Nega”, o maior sucesso do Carnaval carioca de 1932. A adaptação não ofereceu maiores dificuldades, pois o frevo-marcha unia dois gêneros: era frevo, de andamento extremamente vivo, na introdução e no solo, enquanto a parte cantada era uma marcha aos moldes cariocas.

Como os Valença não haviam autorizado a adaptação da música (e muito menos a omissão de seu nome no selo do disco!), processaram a gravadora Victor, que desta forma foi legalmente obrigada a lançar frevos (ou “marchas pernambucanas”), nos anos seguintes. Inclusive com intérpretes tão improváveis como Carlos Galhardo (“Você Não Gosta de Mim”, dos Irmãos Valença, em 1933) e Mário Reis (que lançou o clássico “É de Amargar”, de Capiba, em 1934).

Trio elétrico

Em 1949, o grupo de frevo Vassourinhas, de Pernambuco, apresentou-se em Salvador, despertando o entusiasmo do público baiano. Dois fãs não se limitaram à admiração: o rádio-técnico Adolfo Antônio do Nascimento (Dodô) e o bandolinista Osmar Macedo saíram no Carnaval de 1950 com um carro Ford, apelidado de *Fubica*, com dois alto-falantes que amplificavam o som de dois “paus elétricos” (uma guitarra e um bandolim de madeira maciça, eletrificados). O sucesso sem precedentes levou-os a, no ano seguinte, incluir um percussionista, Temístocles Aragão, e aumentar o número de alto-falantes para oito. Nascia o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, o modelo de dez entre dez blocos que desfilam hoje no Carnaval da Bahia. O frevo praticado pelos trios baianos é de ritmo permanentemente mais acelerado que o congênere pernambucano, sem o “refresco” que este apresenta na parte cantada.

A consagração definitiva da idéia veio com “Atrás do Trio Elétrico”, de Caetano Veloso, lançado em dezembro de 1968 num compacto e que foi o maior sucesso da festa

soteropolitana de 69 - à qual o autor não pôde estar presente, em razão de se encontrar preso no Rio de Janeiro.

Caetano compôs regularmente para o Carnaval baiano durante os anos 70 e 80, inclusive mandando de Londres em 1971 o compacto duplo *O Carnaval de Caetano*, com cinco músicas, entre elas “Chuva, Suor e Cerveja”. Sua produção carnavalesca gerou uma coletânea, *Muitos Carnavais* (1977).

Já Gilberto Gil começou a carreira registrando para a baiana JS Discos a marcha carnavalesca “Coça, Coça, Lacerdinha”, em 1962; no ano seguinte, em outro compacto, gravou “Decisão (Amor de Carnaval)”, um samba seu, e “Vem, Colombina” (Sivan Castelo Neto - Jorge Santos), uma marcha-rancho. Nos anos 70, Gil também acostumou o público a seus lançamentos para o Carnaval baiano: “Está na Cara, Está na Cura” (1974) e “Ninguém Segura Esse País” (1975), entre outras.

Esses temas de Caetano e Gil, bem como de outros compositores que mantinham a tradição da música carnavalesca do ano, podiam entrar para o repertório dos trios – em versão instrumental. Hoje parece difícil de imaginar, mas os trios só passaram a ter cantor depois que Moraes Moreira aceitou o convite de Dodô e Osmar para colocar voz na folia, em 1976, realizando o casamento do frevo com o afoxé.

Afoxé

Gilberto Gil é o responsável direto pelo ressurgimento do bloco de afoxé Filhos de Gandhi, o mais antigo da capital baiana (o afoxé é um toque religioso ligado ao candomblé). O Filhos de Gandhi surgiu em 1949 e saía pelas ruas de Salvador com centenas de integrantes usando turbante, fitas e roupas totalmente brancas.

Ao retornar de Londres, em 1972, Gil reencontrou o Gandhi reduzido a umas 40 pessoas na praça da Sé. Chocado, o compositor resolveu agir: filiou-se ao bloco, compôs em 1973 a música “Filhos de Gandhi” (incluída no LP *Ogum Xangô*, que gravou com Jorge Ben em 1975) e desfilou no afoxé por 13 anos seguidos. A presença de Gil atraiu a juventude e estimulou os integrantes mais antigos a voltar.

Samba-reggae

A revitalização do Filhos de Gandhi, comandada por Gil, levou ao surgimento de novos blocos afro na Bahia, entre eles o Olodum, em 1979. O bloco introduziu em seu desfile a partir de 1983 o samba-reggae – fusão extremamente percussiva de forró, funk e pop com elementos musicais brasileiros e jamaicanos, criada por Mestre Neguinho do Samba. O grande público descobriu o Olodum em 1990, quando o grupo participou de um videoclip do cantor americano Paul Simon.

Por que axé music?

O termo “axé” (ordem, poder em iorubá) entrou na ordem do dia no final de 1987, quando a TV Globo chamou Martinho da Vila para criar a campanha institucional do Centenário da Abolição, a ser comemorado no ano seguinte. Martinho compôs um jongo cujo refrão era: “Axé, axé, axé pra todo mundo, axé/ Muito axé, muito axé/ Muito axé pra todo mundo, axé”, que Martinho, Jorge Ben, Margareth Menezes, Elza Soares, Vovô do Ilê Ayê da Bahia, Milton Nascimento, Neguinho da Beija-Flor, João Nogueira, Gilberto Gil,

Djavan, Emílio Santiago, Sandra de Sá, Tim Maia e outros cantavam numa vinheta exibida durante a programação da emissora. Cada cantor podia improvisar sobre a melodia.

Depois, por essas coisas que ninguém explica, o termo “axé” foi combinado com a palavra inglesa “music” (do inglês, música) para designar o tipo, ou um dos tipos, de música que se faz na Bahia. Pelo menos serviu pra esse tipo de música deixar de ser chamado pelo nome do seu primeiro sucesso, na voz de Luiz Caldas: “Fricote” (palavra de origem controversa, talvez francesa, que significa chilique ou faniquito...).

Mistura e Manda

O DIA EM QUE BADEN “ENTREGOU” CAYMMI

Dorival Caymmi sempre cantou a praia, logo deve gostar dela, certo? Talvez não. Quando estive em Porto Alegre para sua última apresentação, em 15 de junho de 1999, no Theatro São Pedro, o violonista e compositor Baden Powell (1937-2000) “entregou” o baiano, antes de tocar “A Lenda do Abaeté”:

- O Caymmi é um compositor que dedicou todas as músicas dele - quase todas, né? Quase todas - ao mar. (*canta*) “O mar, quando quebra na praia, é bonito, é bonito” e tal, né? E por aí tem... (*canta*) “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar...” Eu perguntei: “Caymmi, que história é essa de agora ‘É doce morrer no mar?’ Como é esse negócio de morrer afogado ‘doce’? Essa história você vai contar pra outro, Caymmi!”. Não é que ele diz assim: “Não, Baden, isso foi um amigo meu, que no meu tempo ele falava assim, disse que era doce morrer no mar e eu coloquei na música. Mas se você souber... eu nunca fui no mar!” (*risos da platéia*) E é verdade. O Caymmi nunca foi à praia. Bem, ele já tirou fotografias pra capa de disco (*risos*), essa coisa, mas o Caymmi não frequenta praia não, ele não gosta. Ele mora em Minas Gerais, no rio das Ostras, não tem nada a ver com mar, é serra e tal. É, casa de ferreiro, espeto de pau. Ele ficou como homem do mar, parece até que ele pesca, jangada... Que nada, ele não faz nada disso. (*gargalhadas gerais*)

O “BAIANO” ARY BARROSO

Mineiro de Ubá, Ary Barroso (1903-1964) esteve na Bahia pela primeira vez em 1929, como pianista da orquestra Apolo Jazz, dirigida por Napoleão Tavares. Foi a semente de uma paixão pela boa terra que se refletiu em muitas músicas. Algumas delas ajudaram a construir a imagem de baiana que consagrou Carmen Miranda: o batuque “No Tabuleiro da Baiana” (1936), que ela gravou com Luís Barbosa, o samba-jongo “Quando Eu Penso na Bahia” (parceria com Luiz Peixoto, 1937), levado à cera por Carmen e Sílvio Caldas, e o superclássico “Na Baixa do Sapateiro” (1938). O cantor paulista Déo lançou outros dois sambas baianos de Ary: “Iaiá da Bahia” (1951) e “Bahia Imortal” (1945, gravado em dupla com Dircinha Batista). A série fora inaugurada com a gravação de “Bahia” por Sílvio Caldas em 1931, seguindo-se “Nega Baiana” (parceria com Olegário Mariano, 1931), lançado por Elisa Coelho e o Bando de Tangarás; “A Baiana Saiu de Espanhola” (inédito); e “Faixa de Cetim”, gravado por Orlando Silva em 1942. A gravação de “Quero Voltar à Bahia” em 1961, por Jorge Goulart, aparentemente encerrou o ciclo, mas é possível que existam outros.

Luiz Peixoto, letrista de “Quando Eu Penso na Bahia”, curiosamente, foi o responsável em 1932 pela “desbaianização” de outro samba, que seria intitulado “Bahia”, com versos do próprio Ary (“Bahia/ Cheguei hoje da Bahia/ Trouxe uma figa de Guiné...”), e que, com a nova letra de Peixoto, virou “Maria” (“Maria/ O teu nome principia/ Na palma da minha mão...”). O curioso é que já havia um samba de Ary chamado “Maria”, gravado por Leonel Faria em 1931, homenageando... o remelexo da baiana.

Por esse amor constantemente demonstrado, o compositor mineiro recebeu em junho de 1956 em Salvador o título de Cidadão Baiano. Na Ladeira de São Miguel, junto ao Pelourinho, alunos e professores universitários promoveram um ato público, com muitos discursos e, claro, a interpretação de alguns sambas baianos de Ary por talentos locais.

Dia do Samba

Costuma-se relacionar a instituição de 2 de dezembro como Dia Nacional do Samba com a primeira viagem de Ary Barroso à Bahia. Conta-se que, entusiasmado com a presença do compositor, um vereador propôs uma lei declarando aquele dia como sendo Dia do Samba, e que no ano seguinte a data teria sido adotada em todo o país.

Porém, a primeira viagem de Ary Barroso à Bahia foi em 1929, em janeiro, não em dezembro. Em março ele já estava de volta ao Rio de Janeiro. Ele ainda não era conhecido a ponto de dar margem a uma homenagem deste porte.

Outra viagem conhecida de Ary à Bahia foi em 1956, no mês de junho. Ambas são mencionadas no livro de Sérgio Cabral, *No Tempo de Ari Barroso* (Ed. Lumiar, s/d): à pág. 47, o mês da viagem de 1929; à pág. 49, trecho de carta do compositor escrita do Rio de Janeiro no início de março de 1929; sobre a viagem de 1956, em que Ary recebeu homenagem, ver pág. 358. Lógico que ele até pode ter ido outras vezes, mas até hoje ninguém conseguiu me dizer em que ano teria se dado essa viagem que inspirou a lei.

Viagem de 1933

Além dessas viagens de 1929 e 1956, Ary Barroso esteve na Bahia em 1933. Esta viagem não é citada no livro de Sérgio Cabral. Aliás, curiosamente no trecho em que aborda este

ano, entre as págs. 126 e 129, Cabral dá conta de que foi um ano de pouca atividade para o autor de “Faceira”: teve só seis músicas gravadas e passou meses sem atividades teatrais, seja musicando ou escrevendo peças de teatro de revista. Escapou de Cabral essa viagem à Boa Terra, citada por Aninha Franco no livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa - Século XX* (1994).

Ary até pode ter tido pouca atividade no Rio em 1933, ano que iniciou com uma revista sua em cartaz no Teatro Alhambra. *Brasil da Gente*, escrita em parceria com Marques Porto, Gastão Penalva e Velho Sobrinho, estreou em 30 de dezembro de 1932 e saiu do programa em 12 de janeiro. Estrelada por Mesquitinha, contava com Sílvio Caldas lançando o samba de Ary “Segura Esta Mulher”. Durante a temporada, o empresário Francisco Serrador, dono do teatro, convidou Ary a ser o diretor da orquestra da casa. Não era pouca coisa: o Alhambra era um empreendimento ousado de Serrador, já então o dono da Cinelândia. Nos oito anos em que existiu (um incêndio o consumiu em 1940), foi uma das casas de espetáculo de maior prestígio da então Capital Federal. Sua inauguração se dera em 9 de agosto de 1932, com a peça *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, apresentada pela Cia. Procópio Ferreira. Além de abrigar espetáculos do teatro de revista e do então chamado teatro de comédia (também dito “teatro declamado”, em oposição ao “musicado” da revista), o Alhambra também funcionava como cinema. Ali estreou em 29 de maio de 1933 a produção da Cinédia *Ganga Bruta*, dirigida por Humberto Mauro e protagonizada por Durval Bellini e Déa Selva.

Foi justamente na qualidade de diretor da Companhia de Revistas, Sainetes e Operetas do Alhambra que Ary esteve em Salvador. Aninha Franco conta que a “*Companhia do Alhambra apresentou um repertório de primeira, com revistas escritas e musicadas pelo próprio Ary, por Velho Sobrinho e Marques Porto, que fizeram enorme sucesso.*”.

Onde e quando teria acontecido essa temporada do grupo carioca em Salvador? O local, com certeza, era o Cine-Teatro Jandaya, preferido pelos grupos de passagem pela Bahia, devido à qualificação que lhe deu a reforma de 1931. A data, embora não mencionada por Aninha, não é difícil de deduzir, ao menos aproximadamente. A autora informa que a Cia. de Comédias de Teixeira Pinto “abriu a temporada teatral de Salvador, em 1933, (...), sucedida pela Companhia (...) do Alhambra”. No teatro soteropolitano, considerava-se *temporada* então o período compreendido entre abril e outubro. Após a saída do Alhambra, a Cia. Palmerim Silva-Cecy Medina fez uma “temporada mais longa do que as habituais”, dando lugar a Cia. de Espetáculos Modernos, dirigida por Lamartine Babo, em julho. Teria sido então em alguma data entre abril e julho de 1933 esta permanência de Ary na Bahia, possivelmente coincidindo com o período em que o filme *Ganga Bruta* esteve em cartaz no Alhambra (maio-junho). É certo que em setembro ele já se encontrava de volta ao Rio, pois no dia 15 daquele mês estreou no Teatro Rialto a revista *Mossoró, Minha Nega*, que escrevera junto com Marques Porto. Com Mesquitinha e Alda Garrido à frente do elenco, a peça ficou duas semanas em cartaz.

Enfim, também não foi dessa vez que Ary Barroso esteve em Salvador num dia 2 de dezembro...

BACHIANAS BRASILEIRAS: VILLA-LOBOS E A INFLUÊNCIA DE BACH

O ciclo de nove “Bachianas Brasileiras” é um dos destaques no conjunto da obra de aproximadamente mil músicas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ele mesmo afirmava isso. Alguns críticos chegam a esboçar que o ciclo dos “Choros” tem igual peso, mas ninguém se arrisca a apontar a superioridade deste sobre aquele. Basta lembrar que duas das peças mais gravadas de Villa-Lobos são desse ciclo: a “Ária (Cantilena)” que abre a “Bachianas Brasileiras nº 5” e a “Tocata (O Trenzinho do Caipira)”, quarta parte da “Bachianas Brasileiras nº 2”. A motivação para compor as obras do ciclo, de acordo com o próprio Villa-Lobos, foram as semelhanças que encontrou entre músicas folclóricas do sertão brasileiro e a obra do alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750).

(Antes de prosseguir, duas observações importantes: 1ª, o uso do nome do ciclo no plural, mesmo quando se trata de uma música isoladamente, era prática usual de Villa-Lobos tanto em relação aos “Choros” quanto com as “Bachianas Brasileiras”; 2ª, geralmente, fala-se em “movimentos” das “Bachianas Brasileiras” - exemplo: “O Trenzinho do Caipira” seria o 4º *movimento* da “Bachianas nº 2”. Ocorre que dentro de cada “movimento” há significativas alterações de andamento, assinaladas na partitura - assim na “Bachianas nº 2” temos um *Tempo de Marcha* dentro da “Ária”, que inicia e termina num clima de modinha. Desta forma, eu prefiro adotar o termo “parte”, em vez de “movimento”, para melhor compreensão).

Villa-Lobos afirmou a influência de Bach em sua obra muitas vezes ao longo da vida, tendo esporadicamente incluído a seu lado nomes como os do francês Florent Schmitt (1870-1958) e do russo Igor Stravinsky (1882-1971) (embora ele tenha usado o termo “me interessaram”, e não “me influenciaram”, em entrevista ao português Fernando Lopes Graça em 1958). Vários comentaristas ampliaram a lista, com os nomes dos austríacos Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), dos alemães Richard Wagner (1813-1883), Robert Schumann (1810-1858), Felix Mendelssohn-Bartoldy (1809-1847) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), do italiano Giacomo Puccini (1858-1924), do húngaro Franz Liszt (1811-1886), do francês Claude Debussy (1862-1918) e do polonês Frédéric Chopin (1810-1849); entre aqueles que ao menos admirava, constavam ainda os franceses Paul Dukas (1865-1935) e Vicent d’Indy (1858-1931).

A respeito de influência

Maria Maia, em *Villa-Lobos - Alma Brasileira* (Contraponto, 2000) cita uma frase do maestro: “Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora”.

O termo “influência” parece carregar uma certa culpa, na língua portuguesa (e em outras também, senão ninguém se lembraria de denominar como *influenza* o vírus da gripe!). É comum lermos que “Fulano *sofreu a influência* de Beltrano”, ou, mais suavemente, “Sicrano *admite a influência* de Fulano em sua obra”. Parece a confissão de um pecado capital. Só que é impossível a um cidadão, principalmente artista, viver no mundo, tendo contato com outros cidadãos e com obras de arte, e não se influenciar. Se ele vai usar essa influência para melhorar ou piorar a obra que vier a produzir, é outra história. Na maior parte das vezes, inclusive, o artista não tem consciência das influências que utiliza em sua obra - ao menos não todas. A não ser, claro, no caso particular de bandas de

rock atual, que anunciam que buscam, por exemplo, um guitarrista com influência de Jimi Hendrix...

Sobre Bach, é preciso que se diga que ele nunca saiu de seu país, nem parece ter se importado em algum momento com a divulgação ou preservação de sua obra. Durante quase 80 anos após seu falecimento, Bach era conhecido praticamente apenas pelo estudo de seus prelúdios e fuga para instrumentos de teclado. Foi assim que Haydn, Mozart e Beethoven tiveram contato com ele. Depois de sua redescoberta, promovida a partir de 1829 por Mendelssohn, a obra de Bach passou a ser editada, estando completamente disponível por volta do centenário de sua morte, em 1850. Isso permitiu que os compositores do período romântico pudessem estudá-lo. Mais que isso, propiciou que, no início do século 20, em meio a várias tendências de vanguarda, ocorresse o movimento *Retorno a Bach*, cuja principal figura era o alemão Max Reger (1873-1916). As outras principais figuras deste movimento também chamado Jovem Classicismo (ou Novo Classicismo) foram o italiano Ferruccio Busoni (1866-1924), os alemães Paul Hindemith (1895-1963) e Kurt Weill (1900-1950), o russo Dimitri Shostakovich (1906-1975)... e o brasileiroíssimo Villa-Lobos.

O próprio Bach foi influenciado, naturalmente. Entre os compositores que ele apenas estudou, constam o francês François Couperin (1668-1733) e os italianos Antonio Vivaldi (1675-1741) e Tommaso Albinoni (1671-1751). Mas há as influências apontadas pelos estudiosos: o italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1644), os alemães Johann Jacob Froberger (1605-1687) e Johann Pachelbel (1653-1705) e o dinamarquês Dietrich Buxtehude (1637-1707). Esse último devia ser muito bom *MESMO*, porque Bach, em 1705, foi capaz de andar a pé de Arnstald, na Turíngia, onde era organista, até Lübeck, capital do Holstein (ambas hoje integrando a Alemanha reunificada), para poder ouvir Buxtehude. O dinamarquês chegou a dar aulas para Bach durante alguns meses. Só para efeitos de comparação, a distância entre Arnstald e Lübeck, tomada em linha reta no mapa, é de aproximadamente 313 quilômetros - Bach teria percorrido o equivalente à distância entre Recife e Natal. Nada como ter 20 anos!

Pra fechar esse capítulo de influências, temos que dizer que outros autores foram influenciados por Villa-Lobos. Um deles, curiosamente, teria sido Stravinsky, no entender de Tom Jobim - aliás, também um dos discípulos de Villa, e não só musicalmente. Basta olhar a foto da capa do CD *Antônio Brasileiro* (1994) para ver que Villa estava influenciando até a imagem artística de Tom (que, compenetrado, acende um charuto, uma das marcas registradas de Villa - e de Jobim).

Villa encontra Bach no sertão

O contato de Villa-Lobos com as obras de Bach se deu ainda na infância, através do grupo de amigos de seu pai, todos músicos amadores, que tocavam em sua casa, duas vezes por semana. Quando a música interpretada era de Bach, o jovem Heitor saía da cama, em camisa de dormir, e se escondia embaixo da escada para escutar. Sua tia paterna Zizinha (Maria Carolina Rangel) sabia que bastava iniciar uma peça de “O Cravo Bem Temperado” ao piano para ver surgir o pequeno sobrinho.

Vários autores afirmam, em coro: Villa-Lobos, já adulto, localizou no sertão brasileiro músicas que, neste ou naquele aspecto (melodia, contraponto, modulação), tinham afinidade com aspectos da obra de Bach que ele conhecia da infância. Certo, mas quais aspectos seriam esses e onde ele os encontrou?

O único biógrafo a encarar o desafio foi o mais próximo de Villa, C. Paula Barros, autor de *O Romance de Villa-Lobos* (Ed. A Noite, 1950) e seu parceiro em clássicos como “O Canto do Pajé” (normalmente, Barros, Mário de Andrade e outros escritores que letraram músicas do maestro afirmavam, cheio de dedos, serem seus “colaboradores”, como se usar o termo “parceiro” fosse uma ofensa...). Escreve Barros às páginas 36-37:

“Nas suas Bachianas, por exemplo, sente-se muito das cousas sertanejas. Nessa prodigiosa polifonia que é a nº 1, conseguida apenas com oito violoncelos, está nítido o panorama das caatingas, sob o galope dos touros bravos e dos vaqueiros. Julgamos que nessa obra mestra do artista, vive o mistério que povoa a alma do sertanejo. Só depois que Villa-Lobos nos contou como havia encontrado esses elementos melódicos à maneira de Bach, em plenos sertões, em meio de vaqueiros e cantadores, foi que compreendemos bem como está adequado esse título de ‘Bachianas Brasileiras’.

(...) o jovem caçador de ritmos, um belo dia, meteu-se numa barçaça de pescadores do rio São Francisco, entre Bahia e Minas Gerais. Como seriam as cantigas e toadas daquela gente?... Aí ele, estupefato, anotou melodias arrítmicas semelhando músicas escravas. De outra feita, no Espírito Santo, na fazenda de um tal Coronel Gervasio, teve ocasião de observar uma outra forma de música, de origem européia, porém, executada empiricamente, de modo todo especial. Música para uma dança rude, quase brutal, com bater de ombros, que em muitas ocasiões, lançavam os pares ao chão. Essa dança chama-se ‘esquinado’ e um dos seus objetivos é tornar (sic) um vencedor.”

Aparentemente, tudo muito simples. Villa-Lobos, convencido dessa semelhança, teria escrito as “Bachianas” utilizando-se desses motivos populares e de citações de obras de Bach, certo?

Errado.

Só em uma “Bachianas” há citação popular direta, de acordo com Bruno Kiefer em *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira* (Movimento, 1986): na nº 4, nas partes terceira – “Ária (Cantiga)” - e quarta – “Dança (Miudinho)”. Quanto a trechos de obras do mestre de Leipzig... não há NENHUM! E agora, José? (como diria Carlos Drummond de Andrade num poema que Villa-Lobos musicou)

Kiefer nos socorre, esclarecendo: Villa “escreve à moda de Bach e brasileiroamente!” Com ele concordam o musicólogo americano Ölin Downes e os brasileiros Andrade Bello, Andrade Muricy, Luiz Heitor, Arnaldo Senise e Maria Maia, entre outros.

Ainda é Kiefer que explica como essa síntese era possível. Primeiramente, Villa voltava, a partir das “Bachianas” 1 e 2, a escrever obras tonais com armadura de clave, ou seja, indicações de alterações de notas, através do emprego de bemóis e/ou sustenidos na partitura. Esse procedimento, bastante comum em música tonal ou modal, não vinha sendo empregado pelo compositor mesmo quando trabalhava em outras releituras de temas populares, como “A Prole do Bebê nº 2” (1921). Porém, a simples presença de armadura de clave em Villa não indicava necessariamente música tonal, como no “Choros nº 5 (Alma Brasileira)” (1925). Nas “Bachianas”, também é constante a simplicidade e o emprego de métodos muito próximos da tradição musical.

As pianistas Lúcia Silva Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling (autoras de *Villa-Lobos e Chopin: O Diálogo Musical das Nacionalidades*, in: *Três Estudos Analíticos - Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*, UFRGS, 2000) identificam na série o emprego de uma matriz tonal estável no longo prazo e discernível por cadências bem

delineadas. Em *Três Estudos Analíticos*, Lúcia e Cristina citam ainda a visão do compositor Lorenzo Fernandez (expressa no artigo *A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira*, 1946). Fernandez “observou a maneira pela qual Villa-Lobos explora o uso de dissonância nas cadências: o compositor invariavelmente constrói acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução. Este procedimento gera sonoridades em clusters e também acordes politonais. O uso da politonalidade tão disseminado nas décadas medianas do século vinte é no entanto apenas uma maneira de combinar e sobrepor sonoridades pouco comuns com um vocabulário tonal.”

Outra característica constante na série é que cada parte de uma “Bachianas” tem nome duplo: à denominação clássica de música de concerto corresponde a designação do ritmo popular ao qual se remete – por exemplo, a primeira parte da “Bachianas nº 3” chama-se “Prelúdio (Ponteio)”. As exceções são a 2ª parte da “Bachianas nº 6” (veremos depois) e a primeira e a última da “Bachianas nº 8” – respectivamente, “Prelúdio” e “Fuga”. Alguém falou em Bach aí?

As “Bachianas”: composição, estréia e comentários

Bachianas nº 1 - Composta em 1930, para conjunto de 8 violoncelos, teve a primeira audição dirigida pelo autor, em 22 de setembro de 1932. C. Paula Barros afirmava ver nela religiosidade e possível evocação ao pai do compositor, Raul Villa-Lobos – nada mais justo, afinal, ele “apresentara” Bach ao filho! Barros acrescenta: “As ‘Bachianas nº 1’ nos envolvem num esplendor de ritmos e motivos surpreendentes pela cor e pela sugestão do que mais possa haver de subjetiva brasilidade”. Em outra passagem, diz encontrar nela “ecos dos ritmos das vaquejadas dos campos marajoaras”. Adhemar Alves da Nóbrega, autor de um livro sobre o ciclo das “Bachianas”, considera a 1 a mais original, principalmente para os “não iniciados”. Sobre a terceira parte, “Fuga (Conversa)”, o próprio Villa-Lobos comentava:

“A cabeça do tema inicial se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar. Bilhar (1861-1929) foi um velho e incorrigível boêmio, cantor e tocador de violão que acumulava as funções de funcionário público com a de seresteiro habitual.

A forma e o estilo da fuga representam, primeiro, a espiritualização da maneira de Bach, e depois uma idéia musical da conversação entre quatro chorões, cujos instrumentos se disputam a primazia temática, em perguntas (sujeito) e respostas sucessivas, num crescendo dinâmico, mas sempre conservando a mesma cadência rítmica.”

(OBS: Outras fontes situam o período de vida do cearense Bilhar entre 1869 e 1927)

Bachianas nº 2 - Também de 1930, para orquestra, estreou em Veneza, sob regência de Alfredo Casella. Em sua primeira parte, “Prelúdio (Canto do Capadócio)”, Kiefer detecta a substituição de uma importante característica de Villa, a invenção contínua, pela progressão, um procedimento típico do Barroco. Além disso, um sax tenor chora uma melodia bem modinheira-seresteira, num esquema geral ABA’ (ou seja, executam-se dois movimentos da parte sem repetição, retornando após ao tema do primeiro movimento, modificado). A segunda parte, “Ária (Canto da Nossa Terra)”, alterna modinha e tempo de

marcha, com os violoncelos num *pizzicato* grave lembrando os baixos cantantes dos violões das serestas. A imponência do início da parte, para Kiefer, evoca inequivocamente Bach. No tempo de marcha, a atmosfera bachiana é deixada de lado. O clima é tonal. Um solo de trombone marca a terceira parte, “Dança (Lembrança do Sertão)”, em que movimentos modais emolduram um centro tonal. Já a quarta parte, a célebre “Tocata (O Trenzinho do Caipira)”, é atonal, pois sugere o bater de ferros de uma locomotiva em movimento.

Bachianas nº 3 - Escrita em 1938 para piano e orquestra, só chegou ao público em 19 de fevereiro de 1947, com José Vieira Brandão ao piano, acompanhado da orquestra CBS regida por Villa-Lobos.

Bachianas nº 4 - Foi composta em 1930 para piano solo, tendo estreado com Vieira Brandão, em 27 de novembro de 1939. O arranjo para orquestra, de 1941, foi mostrado ao público em 15 de julho de 1942, regido pelo autor. O pianista Arthur Moreira Lima destaca “a grandiosidade do ‘Prelúdio (Introdução)’, a riqueza de timbres do ‘Coral (Canto do Sertão)’, a nostalgia da ‘Ária (Cantiga)’, interrompida por um ritmo sincopado típico do Nordeste, e a complexidade técnica da ‘Dança (Miudinho)’”. Para quem estranhou que a 4 tenha sido escrita antes da 3, esclarecemos que Villa costumava fazer isso - por exemplo, o “Choros nº 7” é de 1924, anterior ao nº 3, de 1925.

Bachianas nº 5 - A mais famosa do ciclo, para soprano e conjunto de 8 violoncelos. Teve a primeira parte, “Ária (Cantilena)”, composta em 1938. Sua estréia se deu na voz de Ruth Valadares Corrêa, também autora dos versos. A segunda parte, “Dança (Martelo)”, letrada por Manuel Bandeira em 1945, estreou com Hilda Ohlin em Paris, a 29 de outubro de 1947. David Nasser escreveu nova letra para a primeira parte, gravada por Elizeth Cardoso com conjunto, em arranjo e regência de Radamés Gnattali em 1979. Para dar uma idéia da popularidade desta composição, basta lembrar o que o pianista Vieira Brandão contou a C. Paula Barros: tendo Villa sido chamado aos Estados Unidos em 1947 para escrever sob encomenda a opereta *Madalena*, os empresários da companhia sugeriram-lhe usar a “Bachianas nº 5” como abertura... Villa ameaçou voltar ao Brasil, suspendendo a temporada toda, fato que os levou a ceder. Felizmente eles eram de palavra, pois Villa não pôde ensaiar a companhia, devido a ter sido hospitalizado com extrema gravidade antes da estréia da opereta, em 1948.

Bachianas nº 6 - Composta em 1938 para flauta e fagote, estreou em 24 de setembro de 1945. Há muito de choro nesta Bachiana, o que se faz visível já no título da primeira parte – “Ária (Choro)” – e permanece audível tanto nesta quanto na segunda parte, “Fantasia”, uma das poucas sem título duplo. Realmente, a “Ária” lembra um pouco o clima do “Choros nº 2” para flauta e clarinete – sem chegar, porém, a ser tão saltitante quanto! O crítico Keith Anderson vê “limitações” na “Ária” - na qual o fagote expõe uma melodia brasileira, enquanto a flauta executa um contraponto à maneira de Bach -, preferindo a “Fantasia”, no seu entender uma “*criação muito viva, exigindo considerável virtuosismo na execução, tanto nas seqüências cromáticas da parte superior quanto na figuração da resposta do fagote*”.

Bachianas nº 7 - De 1942, para orquestra, teve primeira audição regida pelo autor, em 13 de março de 1944. Foi escolhida pelo diretor do Departamento de Difusão Cultural

da Prefeitura do Distrito Federal, professor Francisco Gomes Maciel Pinheiro, para abrir um Festival Villa-Lobos no Teatro Municipal, em 29 de abril de 1950 (houve um segundo Festival pouco depois). Tendo o concerto sido aberto com as “Bachianas nº 7”, a jornalista e musicóloga Beatriz Guimarães comentou com C. Paula Barros: “Bach deveria estar aqui para ouvir estas ‘Bachianas’”.

Bachianas nº 8 - Escrita para orquestra em 1944, foi uma das que estrearam fora de casa - em Roma, em 6 de agosto de 1947, com a Orquestra da Academia de Santa Cecília, regida pelo autor. É das poucas, junto com a 4, a ter duplo arranjo. Sua quarta parte foi transformada na “Fuga Vocal da Bachiana nº 8”, para coro misto. Este arranjo foi incluído junto com músicas de Bach e outros no livro *Solfejos Vol. 2* (1945), editado pelo MEC visando o ensino de música e canto orfeônico nas escolas. Sobre a obra, C. Paula Barros escreveu: “É um tema rico de coloridos vivos e que traduz a modinha brasileira, apaixonada e sentimental, como a expressão psicológica do povo brasileiro. E porque ela é tão acentuadamente nacional, nos faz vibrar violentamente”. O regente francês Paul Paray, ouvindo a nº 8 numa noite em Paris, exclamou: “Il fait pleurer”... (Ele faz chorar).

Bachianas nº 9 - A última do ciclo, composta para orquestra de cordas, é de 1945. Contou com Eleazar de Carvalho dirigindo a orquestra que a apresentou ao público em 17 de novembro de 1948.

Outras obras de Villa com influência de Bach

Kiefer aponta como “bachiano” também o “Estudo nº 1 para Violão” (1929), tonal. Para encontrarmos ecos do mestre de Leipzig em outras obras, precisamos recorrer ao próprio Villa-Lobos. Adhemar Alves da Nóbrega citava numa palestra de 1970 uma classificação que Villa fizera de sua obra, dividindo-a em cinco agrupamentos, considerando a maior ou menor presença do folclore em cada um deles. As “Bachianas” estavam no 4º grupo, assim definido: “Com transfigurada influência folclórica, impregnada do ambiente musical de Bach”. Junto às “Bachianas”, figuravam os “6 Prelúdios para violão” (1940), a série de “Marchas” religiosas para orquestra (1913-25), o oratório “Vidapura” para orquestra (1919), as “Suítes 1 a 3 do Descobrimento do Brasil” (1937), “Sertaneja (3ª parte da Suíte para Canto e Violino)” (1923), o “1º Quarteto de Cordas” (1915), o “Allegro Troppo e Final (4º movimento do 1º Trio para Piano, Violino e Violoncelo)” (1911) e em duas obras criadas a partir de poemas de Drummond: “Poema de Itabira” para canto e orquestra (1943) e “José” para coro à capela (1945).

Não tenho como confirmar ou refutar tal classificação, afinal destas obras só conheço as da suíte “O Descobrimento do Brasil” (recomendo!) e os “Prelúdios” de 1940. Também não sei de ninguém que tenha conseguido, ou ao menos tentado, mostrar que não há Bach nessa ou aquela composição desta lista. Só posso dizer que, nas obras de Villa-Lobos que conheço escritas antes de 1917, noto influência de Puccini e do impressionismo francês, e praticamente nenhum traço brasileiro. Notem que o “Estudo nº 1” citado por Kiefer não figura nesta relação - no total dos cinco agrupamentos, as únicas peças para violão que Villa arrolou foram os “Prelúdios” de 1940. (Sobre esta série, cabe observar que há registro de que Villa tenha efetivamente composto seis prelúdios, mas o último se perdeu. Cada um dos cinco restantes apresenta um subtítulo homenageando alguma característica do Brasil, exceto o “Prelúdio nº 3 em Lá menor”, cognominado “Homenagem

a Bach", sendo a única composição, fora da série das "Bachianas", em que Villa presta tributo a seu ídolo.)

Arranjos de Villa-Lobos para obras de Bach

No período em que compôs as "Bachianas Brasileiras", Villa-Lobos dedicou-se paralelamente a escrever arranjos para obras de seu ídolo Bach. São de 1930 as transcrições para violoncelo e piano dos "Prelúdio e Fuga" n°s 10 e 14 e o "Prelúdio n° 8". Em 1938, foi a vez dos arranjos para orquestra do "Prelúdio e Fuga n° 4", regido por Villa a 1° de maio de 1944; antes, a 3 de abril de 1944, ele dirigira a estréia de "Tocata e Fuga n° 3" e "Prelúdio e Fuga n° 6" (assisti a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, regida pelo fantástico Henrique Morelembaum, executar este arranjo a 22 de agosto de 2000 e devo dizer que era possível distinguir aqui e ali o estilo ou ao menos alguns maneirismos típicos do Villa). Também de 1938, o arranjo para "Fantasia e Fuga n° 3" permaneceu inédito.

Já em 27 de outubro de 1941, Edoardo Guarnieri regeu as estréias dos arranjos de Bach que Villa escrevera naquele ano, todos para orquestra de violoncelos: "Fugas" n°s 1, 5 e 21; "Prelúdio e Fuga n° 8" e "Prelúdios" n°s 14 e 22.

Durante o período em que dirigiu a SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) do Distrito Federal, Villa-Lobos realizou arranjos para coro de muitas obras de Bach. O maior destaque desse ciclo foi a apresentação da "Missa em Si menor", cuja primeira audição no Brasil, comemorando os 250 anos do mestre alemão, se deu através do Orfeão de Professores no Teatro Municipal do Rio, em 9 de novembro e 11 de dezembro de 1935. O Orfeão era um coro de cerca de 250 professores das redes municipal, federal e particular da Capital da República, criado por Villa em 1932.

No primeiro ano da SEMA, em 1932, Villa arranjou e dirigiu a estréia de "Fuga n° 5", para 4 vozes, "Fuga n° 21", para 5 vozes, e "Prelúdio n° 22", para coro misto à capela. Estes dois últimos foram interpretados pelo Orfeão, sob direção de Villa, na comemoração do Dia da Pátria, no Teatro João Caetano (Rio de Janeiro), em 7 de setembro de 1932. As obras voltaram a ser cantadas no Concerto aos Operários, no mesmo local, a 28 de abril de 1935, e, juntamente com o "Prelúdio n° 14", a 18 de dezembro de 1937, na primeira parte do Concerto Cultural Popular, no Municipal, desta vez em novos arranjos sem palavras.

Em 23 de junho de 1933, regeu a estréia dos arranjos das "Fugas" n° 1 e 8, ambas para 4 vozes, escritos no mesmo ano. Em julho, aconteceu a primeira audição de seu arranjo para coro misto à capela do "Prelúdio n° 8". Esta obra apareceu, arranjada para coro misto a 6 vozes, no livro *Corais de Diversos Autores*, editado pelo MEC.

Em 1934, novo arranjo para coro misto à capela: "Prelúdio n° 14", incluído depois no livro *Obras Corais, Originais e Arranjos*, numa versão para 4 vozes.

Enfim

Com isso, creio que fica em definitivo desautorizado dar crédito ao que diz a jornalista americana Lisa Peppercorn em seu livro *Villa-Lobos* (Ediouro, 2000), afirmando que a partir de 1930 o compositor "chamou de *Bachianas Brasileiras* tudo o que compunha (como havia feito alguns anos antes ao usar o nome de *Choros* para uma série de obras) mesmo que não houvesse nenhuma relação íntima entre a composição e o seu título". Eu, hein?

VIVA SÃO JOÃO

Boa parte do repertório cantado nas festas juninas de Norte a Sul do Brasil é constituída de marchas compostas na década de 1930. A partir de 1933, as gravadoras identificaram neste ciclo de festas populares o que hoje seria chamado de “nicho de mercado”. O grande sucesso desse ano foi “Chegou a Hora da Fogueira” (Lamartine Babo), que Carmen Miranda e Mário Reis gravaram na Victor com grande arranjo de Pixinguinha. Carmen e Mário repetiram a fórmula no ano seguinte, com “Isto é Lá com Santo Antônio!” (também de Lamartine Babo). Já o sucesso junino de 1935 coube a Carmen: “Sonho de Papel” (Alberto Ribeiro) (“O balão vai subindo/ Vem caindo a garoa...”). A irmã de Carmen, Aurora, estreou gravando com Francisco Alves em “Cai, Cai Balão!” (Assis Valente, 1933). O Rei da Voz, que chegou a lançar dois discos juninos em 1935, no ano seguinte só registrou para a festa a marcha “Pula a Fogueira” (Getúlio Marinho – João Bastos Filho). A fogueira do gênero estava apagando. Aliás, é sintomático que o disco de Orlando Silva com “História Joanina” (*sic*) (Leonel Azevedo - J. Cascata) tenha saído somente em julho de 1936. Já não era uma música para cantar pisando nas brasas, e sim tendo a festa de São João como cenário. E é dessa forma que as festas juninas ainda continuaram a aparecer no repertório urbano - por exemplo, o amor de Noel Rosa e Ceci nasceu, como bem diz o samba dele “Último Desejo” (1937), “numa festa de São João”; já Lupicínio Rodrigues culpa o santo por não conseguir seu amor fazendo uma simpatia em “Pra São João Decidir”, de 1952 (parceria com Francisco Alves).

Não sei exatamente por que os compositores da década de 1930 pararam de fazer músicas juninas. O mais provável é que as gravadoras tenham se desinteressado do negócio, pois era um produto que só vendia no início de junho (geralmente estas músicas eram gravadas no final do mês anterior! – “Cai, Cai Balão” foi registrada em 22 de maio...).

Jackson e Gonzagão

Depois desse ciclo, o repertório junino ganhou novo impulso no Nordeste a partir da década de 1950, tendo como principais intérpretes Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga.

Os principais êxitos de Jackson no gênero foram reunidos em 1980 no LP *São João Autêntico*. O disco, que não saiu em CD, trazia algumas músicas de outros autores – “Canoeiro Novo” (João Silva - Raimundo Evangelista), “Sanfoneiro de Vocês” (J. Nilo – Carlos Diniz), “Dá Eu pra Ela” (Venâncio – Corumba, 1961), “Vamos Chegar pra Lá” (Almira Castilho), “São João no Brejo” (Zé Catraca) -, mas a maioria era do próprio Jackson - três em parceria com Maruim (“Três Pedidos”, de 1961, “Acenderam a Fogueira” e “Véspera e Dia de São João”) e uma cada com Buco do Pandeiro (“Viva São João”), Rosil Cavalcanti (“Na Base da Chinela”, 1962) e Antônio Barros (“São João na Roça”). Este também contribuía com “O Navio Tá Bom na Marcha”.

Antônio Barros, compositor e contrabaixista paraibano (autor de grandes sucessos como “Homem com H”), também colaborou com “A Noite é de São João” para o repertório junino de Luiz Gonzaga, que a lançou no LP *Sertão 70* (1970). No mesmo disco, o Rei do Baião incluiu “Santo Antônio Nunca Casou”, parceria sua com João Silva. Gonzagão só voltou a cantar este santo mais uma vez, em “Festa de Santo Antônio”, de Alcymar Monteiro e João Paulo Jr., no LP *De Fia Pavi* (1987). De seu parceiro João Silva interpretaria ainda “São João sem Futrica” (feita com Zé Mocó), no LP *Danado de Bom*

(1984), e a marcha junina “Piriri” (parceria com Albuquerque), no disco *Quadrilhas e Marchas Juninas* (1965).

Como o nome indica, este disco é todo dedicado ao período de São João – a exemplo de *São João na Roça* (1962)(onde lançou o arrasta-pé “Festa no Céu”, de Zeca do Pandeiro e Edgard Nunes), *São João do Araripe* (1968) e *São João Quente* (1972)(incluindo “Dia de São João”, de Rildo Hora). A diferença em relação aos demais é o caráter instrumental de *Quadrilhas e Marchas Juninas*. Nele conta o único registro de “Polca Fogueteira” (1957) pelo próprio autor. Outras polcas eram “Fim de Festa” (Zito Borborema), “Fogo sem Fuzil” e “Quero Chá” (as duas últimas, classificadas como “polquinhas”, parcerias de Gonzaga com José Marcolino). Outro parceiro do sanfoneiro maior neste disco era o próprio filho: Gonzagão e Gonzaguinha assinavam juntos “Matuto de Opinião” e “Boi Bumbá” (esta, sobre motivo popular). As parcerias de pai & filho eram duas “marchinhas” – mesmo gênero apontado para “O Maior Tocador”, de Luiz Guimarães.

Também instrumental era a “continuação” desse disco, o LP *Quadrilhas e Marchinhas vol. 2* (1979), com 24 músicas do repertório de Luiz Gonzaga. Não deixava de ser uma volta às origens, pois o artista começou a carreira fonográfica como sanfoneiro em 1941 (levou quatro anos para conseguir que o deixassem gravar cantando - eles não sabiam o que estavam perdendo!). E sabem qual foi a composição que Gonzaga gravou em sua estréia? A mazurca “Véspera de São João”, que compusera com F. Reis.

Tirando a famosa comparação da terra ardendo sob a seca com uma fogueira de São João no clássico “Asa Branca” (parceria com Humberto Teixeira, 1947), uma década se passou até que Gonzagão voltasse a cantar a festa. Sua primeira música classificada pela RCA como “marcha junina” foi “Olha pro Céu” (parceria com José Fernandes), em 1951. Receberam o mesmo rótulo “São João na Roça” (Luiz Gonzaga – Zé Dantas, 1952) e “São João no Arraiá” (Zé Dantas, 1960). Também com Zé Dantas, Gonzaga compôs os baiões “Lenda de São João” (1956) e “São João Antigo” (1957). Com outros parceiros, escreveu “São João nas Capitá” (com Luiz Ramalho)(do LP *Capim Novo*, 1976), os baiões “São João do Carneirinho” (com Guio de Moraes, 1952), “São João Chegou” (com Mariza Coelho, 1953) e a marcha “Fogueira de São João” (com Carmelina, 1959). Esta relação não ficaria completa sem o baião “Pedido a São João”, de José Marcolino, incluída por Gonzaga no LP *Pisa no Pilão (Festa do Milho)*, de 1963.

Festa do Interior

O maior clássico recente da festa junina nasceu de uma preocupação do letrista Abel Silva em 1981: como falar numa letra de música sobre o lamentável episódio do Riocentro (Pra quem não lembra: em 30 de abril daquele ano, um sargento morreu e um capitão ficou ferido com a explosão dentro do carro onde eles estavam de uma bomba que seria jogada numa festa do Dia do Trabalho)? A idéia de evitar a morte provocada se impôs de saída, vindo daí o primeiro verso que escreveu: “Ninguém matava, ninguém morria”. O tema podia ficar meio forte para música popular, e Abel resolveu a questão por analogia com uma festa de São João: “Bombas na guerra magia/ Ninguém matava, ninguém morria/ Nas trincheiras da alegria/ O que explodia era o amor”. Há mais uma “pista” da idéia de crítica ao atentado: “fagulhas, pontas de agulhas”, o verso que abre a versão definitiva.

O resto é história: Moraes Moreira, ao musicar os versos, compôs um frevo contagiante; Lincoln Olivetti, num dia inspirado, misturou bem os sopros com teclados eletrônicos; e

Gal Costa cantou maravilhosamente a composição no LP *Fantasia* (1982), obtendo sucesso desde as festas de São João até o Carnaval do ano seguinte.

Só uma coisa incomoda um pouco Abel Silva em toda essa história, como ele confessou em debate realizado no Clube do Comércio de Porto Alegre em 15 de novembro de 2003:

- Ninguém acredita quando eu digo que uma música como “Festa do Interior” foi feita por causa do Riocentro...

Mistura e Manda **“DE TERESINA A SÃO LUÍS”**

A música “De Teresina a São Luís” é, para mim, o melhor exemplo da influência que o rádio exercia na vida brasileira antes desse papel ser ocupado pela televisão, por volta de 1965.

João do Vale escreveu esse xote em 1962 (uma parceria com Helena Gonzaga) como protesto pelo fato de a linha férrea ligando as capitais do Piauí e do Maranhão ser a única do país ainda movida a lenha, enquanto todas as outras já eram a óleo há bastante tempo. É por isso que o trem ia “Comendo lenha e soltando brasa/ Tanto queima como atrasa”.

O sucesso da gravação de Luiz Gonzaga no LP *O Véio Macho* chamou a atenção da bancada do Maranhão no Congresso Nacional. Considerando uma vergonha para o Estado ainda existir um trem a lenha, os deputados maranhenses se empenharam para a modernização da linha. Em homenagem a João do Vale, os novos trens foram batizados com nome de músicas suas: a que ia de São Luís a Teresina se chamava “Pisa na Fulô”, e a que voltava era a “Peba na Pimenta”.

ANTÔNIO MARIA

- Antônio Maria Araújo de Moraes nasceu em 17 de março de 1921 em Recife.
- Começou a trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco, em 1934, como locutor e apresentador de programas musicais.
- Foi pela primeira vez ao Rio de Janeiro em 1940, conseguindo um emprego de locutor esportivo na Rádio Ipanema. Durou pouco, devido às novidades que quis introduzir nas jornadas.
- Ficou vagando pela noite boêmia do Rio junto com o amigo e conterrâneo Fernando Lobo, decidindo-se por voltar a Recife. Fernando continuou morando no Rio.
- Do Recife, foi para Fortaleza narrar futebol na Rádio Clube do Ceará. De lá, transferiu-se para Salvador (onde conheceu Dorival Caymmi), trabalhando nas Emissoras Associadas, da rede de Assis Chateaubriand. Tornou-se tão popular que chegou a candidatar-se a vereador, em 1946.
- Nesse ano, Fernando Lobo chamou Antônio Maria (doravante denominado AM) de volta ao Rio em 1946, para atuar na Rádio Tupi, emissora líder da cadeia Associada.
- AM trabalhava como produtor (escrevia o texto dos programas) e, muitas vezes, também como narrador (hoje, apresentador).
- Assim que voltou ao Rio em definitivo, AM dividia apartamento com Fernando Lobo na rua do Passeio (Centro), onde seguidamente o também pernambucano Abelardo Barbosa (futuro Chacrinha) ia se convidar para a janta. Ele sempre ganhava comida, mas antes passava por alguma sacanagem, como ter que tomar banho gelado.
- AM produziu junto com Caymmi *Minha Terra é Assim*, musical do compositor baiano que a Tupi apresentava nas terças, às 21h, em 1947.
- Em 1949, já era diretor da Tupi, cargo em que se manteve até sair da emissora. Continuava à frente do microfone, porém: narrava e produzia *O Tempo e a Música*, quintas, às 21h.
- Ainda em 1949, foi convidado por Ary Barroso para inaugurar um novo tipo de narração de futebol: dois locutores, cada um narrando a posse de bola de uma das equipes. Por exemplo: num Flamengo x Vasco, Ary narraria bola com o Flamengo e AM, bola com o Vasco. A idéia funcionou bem e foi aplicada na Copa do Mundo de 1950, disputada no Brasil.
- A decepção de AM e Ary com a derrota do Brasil na Copa de 50 foi total. Ary largou a narração esportiva (só retornou após quase 10 anos), enquanto AM

continuou, para cumprir seu contrato, embora não sentisse mais nenhum prazer na atividade.

- Há indícios de que AM era vascaíno - são pelo menos em maior número do que os indícios de que fosse rubro-negro (mas não consegui saber ao certo).
- Ah, sim: na final de 50, AM narrava bola com o Uruguai.
- Sendo amigo de Fernando Lobo, AM começou logo de cara a freqüentar os grandes pontos da boemia carioca, como o Vilariño e o Clube da Chave, onde sempre estavam Ary, Vinicius de Moraes, Sérgio Porto, Aracy de Almeida, Dolores Duran...
- O AM cronista do Rio boêmio começou num jornal Associado: *O Jornal*, líder do segmento impresso diário da cadeia. É certo que em 1951 já escrevia n' *O Jornal*.
- A primeira música de AM gravada foi um frevo, "Recife", com o Trio de Ouro, em 1951.
- Escreveu e apresentou o programa inaugural da TV Tupi do Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1951: *A Tupi e a Televisão*.
- 1952 foi o ano do grande estouro de AM: teve seu primeiro sucesso musical, "Ninguém me Ama", gravado por Nora Ney (a música é só de AM, que deu parceria a Fernando Lobo); produziu e narrou o programa humorístico-musical de auditório *Rua da Alegria* (Rádio Tupi, segunda, 21h); foi contratado pelo recém-fundado jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer; discursou em outra inauguração, desta vez da Rádio Clube, também de Wainer (embora pareça não ter trabalhado na emissora); teve músicas incluídas na revista teatral *Adorei Milhões!*, de autoria do casal César Ladeira e Renata Fronzi (único encontro entre AM e o teatro rebochado); transferiu-se para a Rádio Mayrink Veiga (detalhe: na época era possível o profissional atuar num jornal de uma rede e na rádio de outra, o que seria difícil hoje).
- Com a ida para a Mayrink, pôde dedicar-se mais à produção. Jamais voltou a dirigir emissora ou narrar futebol, até onde eu saiba.
- A Rádio Tupi não liberou o uso do nome do programa *Rua da Alegria*. AM então lançou na Mayrink o *Alegria da Rua*. Também produziu o *Teatro de Comédias Piraquê* e um programa com Zé Trindade.
- "Ninguém me Ama" foi a primeira música de AM num filme. Foi cantada por Nora Ney em *Carnaval Atlântida*, realizado no final de 1952 com músicas para o Carnaval de 1953. Assinado por José Carlos Burle, o filme teve os números musicais dirigidos por Carlos Manga. "Ninguém me Ama" aparecia numa das principais seqüências do filme, o sonho do Conde Verdura (José Lewgoy).

- O sucesso de “Ninguém me Ama” foi enorme. Ficou como único ponto de discórdia entre AM e Ary Barroso. AM provocava o amigo dizendo que, em vários países da Europa em que estivera, não escutara uma só vez “Aquarela do Brasil”:
 - Ouvi, sim, “Ninguém me Ama”.
 - Ou:
 - Em todo lugar que eu entrava, estava tocando “Ninguém me Ama”.
 - Tempos depois, na cantina Sorrento, Ary perguntou a AM:
 - Qual é a minha música mais famosa?
 - Acho que é “Aquarela do Brasil”.
 - Então, canta “Aquarela do Brasil”.
 - AM, meio sem graça, cantou. Ary:
 - Agora, me diga qual a sua música mais famosa.
 - “Ninguém me Ama”.
 - Então, me pede pra cantar “Ninguém me Ama”.
 - AM, já meio desconfiado desse papo todo, pediu:
 - Ary, cante “Ninguém me Ama”.
 - E Ary gritou pra todo a cantina ouvir:
 - NÃO SEI!
- Mais tarde, criou-se uma versão do caso da cantina Sorrento, em que o episódio teria acontecido quando Ary estava acamado, pouco antes de falecer. Sérgio Cabral, em *No Tempo de Ari Barroso* (Lumiar), assegura que essa versão é falsa.
- A grande implicância de Ary com “Ninguém me Ama” é que ele considerava a música o símbolo do samba abolerado ou *sambolero*.
- A fase de maior sucesso do compositor AM se estende até 1955, com “Canção da Volta”. Continuou compondo depois disso, mas em menor escala e com sucesso moderado. Chegou a passar um ano sem gravar, em 1963.
- AM “avalizou” a estréia do Vinicius de Moraes compositor em 1953 (Vinicius já gravara algo nos anos 30, sem maior repercussão, antes de publicar o primeiro livro de poesias). Os dois fizeram um acordo: cada um deles faria um samba sozinho e daria parceria ao outro. O de Vinicius foi “Quando Tu Passas por Mim”; o de AM, “Quando a Noite me Entende”.
- Apesar dessa amizade toda, foi em Rubem Braga que Vinicius pensou para fazer as letras de dois temas de Luís Bonfá para o filme *Orfeu Negro* (1958), do francês Marcel Camus. Braga foi quem indicou AM, nascendo daí “Manhã de Carnaval” (sua música de maior sucesso mundo afora) e “Samba de Orfeu”.
- Também em 1958, AM foi para a TV Rio, abandonando o rádio. Em janeiro, ele e Ary dividiam a apresentação de *Rio, Gosto de Você* - bate-papo e entrevistas sobre assuntos do dia, vida noturna etc. Quase sempre os dois discutiam no ar, dando a impressão de serem inimigos ferrenhos. Em maio, cada um ganhou um programa

próprio. AM foi fazer *Mesa de Pista* (ou, segundo Walter Clark, *Encontro com Antônio Maria*, ou ainda *Conversa com Antônio Maria*, de acordo com a programação da TV Rio de dezembro de 1958 - terças, às 21h20).

- Aliás, a carreira de AM na TV é cercada de uma certa confusão das fontes. Por exemplo: no livro *Sou Francisco* (Rocco, 1992), Chico Anysio afirma que ele é que levou AM para a TV, para escrever *Noites Cariocas*. Já em *O Campeão de Audiência* (Best Seller, 1991), Walter Clark garante que AM foi contratado para fazer *Encontro com Antônio Maria*, sem Ary Barroso, logo de saída. Clark também diz que AM *voltou* à TV Rio em 1960 - mas Sérgio Cabral (no já citado *No Tempo de Ari Barroso*) garante que nosso herói estava lá em 1959. O equívoco é curioso, pois Clark dirigia a emissora na época. Como a coisa está ficando meio confusa, vamos tentar esclarecer no próximo tópico. Não desligue!
- AM não saiu da TV Rio entre 58 e 60; o que aconteceu é que deixou de ter um programa fixo para ser um dos “convidados” fixos (hoje, “jurados”) do programa *Preto no Branco*, onde o locutor era Osvaldo Sargentelli. Aliás, em outra confusão, Ruy Castro diz em *Chega de Saudade* (Cia. das Letras, 1991) que o *Preto no Branco* era um programa de AM.
- “Ninguém me Ama” continuava atraindo desafetos para AM. A bossa nova escolheu-a, de certa forma, como símbolo do passado musical, a ser *combatido* pelo movimento. AM convidou os bossanovistas para um debate no *Preto no Branco* em 1960. A idéia, que poderia ter um resultado interessante, não o teve porque os principais líderes se omitiram e a BN foi representada pelo diretor da gravadora Odeon, André Midani.
- Ronaldo Bôscoli apelidou AM de “Eminência Parda” e “Galak”, numa gozação com a pele mulata do rival. Mas talvez não soubesse das suas dimensões: AM media 1,85m e pesava 130 kg. Certa noite, AM procurou Bôscoli no Beco das Garrafas (Copacabana) para brigar. O diretor da gravadora Elenco, Aloysio de Oliveira, amigo dos dois, divertia-se com a cena, mas, quando o conflito parecia inevitável, Aloysio urinou no sapato de AM. Este parou, os três caíram na gargalhada e foram beber juntos.
- Foi um dos redatores da fase inicial do *Chico Anysio Show*, que estreou em 1960 na TV Rio. Foi o primeiro programa da TV brasileira a ser pensado em todas suas fases de produção em função do uso do videotape.
- Em *Na Terra do Crioulo Doido* (Sabiá, 1968), Stanislaw Ponte Preta conta que, certa vez, AM recebeu o pedido do diretor da TV Rio Péricles do Amaral para reescrever um texto humorístico. O programa era horrível, e a emissora mantinha outro redator só para piorar os textos. Ao saber do pedido, AM entrou na sala do diretor com cara de mau, jogou seu texto em cima da mesa e disse:
 - Está aqui minha parte do programa. Eu sinto muito, mas pior do que isso eu não sei fazer.

- A partir de 1960, viveu uma grande paixão com Danuza Leão, então esposa de seu patrão Samuel Wainer. Este não perseguiu o empregado: AM continuou escrevendo na *Última Hora*. Em suas memórias, Wainer apenas informa que ele e Danuza se separaram em junho de 1961; ela e os filhos do casal foram para a Europa durante a crise que se seguiu à renúncia de Jânio Quadros e o impasse da posse de João Goulart (agosto-setembro de 61), voltando pouco depois. Mas, pelo jeito, Wainer não perdoou: não cita AM nenhuma vez em seu livro *Minha Razão de Viver* (Record, 1987).
- AM e Danuza viviam num apartamento com pátio interno na rua Vítor Maúrta (Lagoa), onde ele escrevia com a amada no colo (fato testemunhado por Chico Anysio). O casal costumava oferecer um vatapá semanal aos amigos.
- Em 1962, escrevia para a TV Tupi o programa *Pantheon*, onde Carlos Frias entrevistava semanalmente uma pessoa famosa.
- Em 61 ou 62, escreveu com Leon Eliachar e Meira Guimarães o *show* de boate (considerado o teatro rebolado dos ricos) *Zelão Boca-Rica*, uma produção Carlos Machado para o Fred's. Estrelando: Monsueto.
- Depois de alguns anos, nem AM agüentava mais “Ninguém me Ama”. Certa vez, entrou numa boate e o pianista, vendo-o, começou a tocar a música. AM Antecipou-se ao cantor e se autopariodiou: “Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama de Baudelaire...”
- Além de crônicas boêmias, escrevia em jornal o *Romance Policial de Copacabana*, com ocorrências policiais que ia buscar nas sextas e sábados numa delegacia do bairro.
- AM nunca chegou a compor com Ary Barroso, porque este exigia que a parceria fosse intitulada “Vexame”.
- Quando Danuza o deixou em 1964 e voltou a viver com Wainer, então exilado na França, AM mudou. Passou a ser um homem triste, produzindo então suas crônicas mais líricas. Não conseguia mais fazer textos de humor. Chico Anysio recebia os textos de AM e “via que não vinha a mesma coisa de antes”. Talvez não soubesse que muitos desses textos eram na verdade escritos por Walter Clark e Boni.
- Sem Danuza, AM mudou-se para um apartamento na rua Fernando Mendes (Copacabana), onde a mobília era uma mesa, a cama e um armário.
- Sofreu dois infartos em 64. O 2º, fatal, em 15 de outubro. AM entrara no restaurante Red Point, próximo a sua casa, para trocar um cheque. Enquanto esperava, sentou-se a uma mesa, debruçou-se e morreu. Ainda foi levado à clínica Rocha Maia, mas já nada mais era possível fazer.

- No velório, na capela do cemitério São João Batista (Botafogo), Fernando Lobo chorava, transtornado, e batia no rosto de AM dizendo:
- Adeus, meu amigo! Agora você não tem como brigar com o Lobinho!
- Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal passaram pelo cemitério casualmente na hora do enterro e não entraram “para não parecer provocação” (Bôscoli). Tudo bem, Vinicius também não foi (se bem que por outros motivos).
- Em 1990, Paulo Francis escreveu que, na véspera do segundo infarto, AM “detonara muito” com cocaína, porque Vinicius lhe dissera que Danuza estava muito feliz na França, podendo ser vista na garupa da moto de um príncipe dinamarquês. Em 94, Bôscoli, pouco antes de morrer, também afirma que AM usava cocaína e mostra que continuava ressentido com o antigo rival, tratando-o por “canalhão” e “babaca” em suas memórias (*Eles e Eu*, Nova Fronteira). Já o cineasta Paulo César Saraceni, que em 61 convivera com AM porque namorava Nara Leão, irmã de Danuza, escreveu em seu livro *Por Dentro do Cinema Novo* (Nova Fronteira, 1993): “Antônio Maria tinha fama de cheirar pó, mas nunca vi, se fazia era um profissional, discretíssimo.”
- AM não era muito ligado a política. Sabe-se que não gostava de Carlos Lacerda, devido a uma discussão que tiveram numa greve da Panair. Em 60, votou no Marechal Lott para presidente.
- Não dava sorte em concursos. Em 54, foi 3º colocado como melhor compositor na votação dos leitores da *Revista do Rádio*, e 2º para o júri de 43 jornalistas, recebendo 8 votos - o 1º foi Ary Barroso, com 32. Ary também venceu na votação dos leitores. Já em 55, recebeu apenas um voto como melhor produtor num júri composto por 48 jornalistas.
- Textos de AM e músicas de Dolores Duran foram usados no espetáculo *Brasileiro, Profissão Esperança*, que Bibi Ferreira e Paulo Pontes dirigiram em 1971, com Ítalo Rossi (ou Raul Cortez) e Maria Bethânia. Outras montagens: 1974, com Paulo Gracindo e Clara Nunes, a de maior sucesso, e 1998, com Gracindo Jr. e Bibi Ferreira.
- AM definindo seu tamanho: “*Depois do [primeiro] banho minha velha, coitada, distraída como sempre foi, em vez de me botar talco, me encheu de fermento Fleishmann e eu estufei que nem bolo.*”

OBRA

Livros póstumos

- *O Jornal de Antônio Maria* (org. Ivan Lessa) - Saga, 1968
- *Pernoite* – 1989

- *Com Vocês* – 1995
- *Crônicas* - Paz e Terra, 1996

Colunas em jornal

- *O Jornal* - 1951, 1963
- *Última Hora* - 1952, 1960, 1961, 1963 (*O Jornal de Antônio Maria*)
- *Diário Carioca* - 1953, 1954 (*A Noite é Grande*)
- *O Globo* - 1956, 1958 (*Mesa de Pista*)
- *Diário da Noite* - 1962

Musicografia

- Sozinho: “Aconteceu em São Paulo”, “Domingo”, “Frevo nº 1 (do Recife)”, “Frevo nº 2 do Recife”, “Frevo nº 3 (do Recife)”, “Fulana de Tal”, “Menino Grande”, “Minha Amada Dormiu”, “Pense em Mim”, “Portão Antigo”, “Recife” e “Se Eu Morresse Amanhã”
- Com Aldo Taranto: “Poltrona Surrada”
- Com Evaldo Gouveia: “Canção para Ninar Gente Grande”
- Com Fernando Lobo: “Ninguém me Ama”, “A Noite é Grande”, “Preconceito”, “Querer Bem” e “Vou pra Paris”
- Com Ismael Netto (d’Os Cariocas): “Aconteceu”, “Ai que Medo”, “Canção da Volta”, “Carioca 1954”, “Cartas”, “Dez Noites”, “Disse o que Eu Queria”, “Parceria”, “Podem Falar”, “O Rio Amanhecendo”, “Sei Perder” e “Valsa de uma Cidade”
- Com Ismael Netto e Reinaldo Dias Leme: “Madrugada 3 e 5”
- Com João Roberto Kelly: “O Amor que Deus nos Deu”
- Com Luís Bonfá: “Canção da Mulher Amada”, “Faça o que Quiser”, “Manhã de Carnaval” e “Samba de Orfeu”
- Com Manezinho Araújo: “Cajueiro Doce”
- Com Moacir Silva: “Fique Comigo”, “Ninguém Sabe de Nós”, “Quando Ela se Foi”, “Sangue Quente”, “Os Teus Encantos” e “Vem Hoje”

- Com Paulo Soledade: “Insensato Coração” e “São Paulo”
- Com Pernambuco: “Amor de Janela”, “O Amor e a Rosa”, “A Canção dos Seus Olhos”, “Coisas do Amor”, “Concerto no Céu”, “Desse Amor Melhor”, “Dorme”, “Mais que a Minha Vida”, “Onde Está Você” e “Suas Mãos”
- Com Reinaldo Dias Leme: “Onde Anda Você?”, “Rio-São Paulo” e “O Tempo Marcou”
- Com Vinicius de Moraes: “Bate Coração”, “Dobrado de Amor a São Paulo”, “Quando a Noite me Entende” e “Quando Tu Passas por Mim”
- Com Zacarias: “Gostar de Alguém”
- Com Zé da Zilda: “Hoje Não”, “Meu Contrabaixo”, “Não Fiz Nada” e “Não Vá Embora”
- Com Zé Gonzaga: “Nóis Era Sete”

A única versão que AM assinou foi o samba “Amor Brejeiro”, escrito a partir da rumba “Coquito d’Amour”. Gravado várias vezes em 1955 no Brasil, tanto no original quanto na versão, sua autoria é atribuída ora a Alain e P. Saka, ora a Y. Allain e Bua.

TORQUATO NETO, 60 ANOS

O poeta Torquato Neto teria completado 60 anos em 9 de novembro de 2004. Nascido em Teresina (PI), Torquato morou pouco tempo no Piauí, pois aos 15 anos foi expulso do colégio em função de atividades políticas. Os pais o colocaram num internato em Salvador, onde ficou até 1963, quando seguiu para o Rio de Janeiro, pretendendo cursar Jornalismo.

Desde a época de escola já escrevia poemas. O contato, na Bahia e depois no Rio, com Gilberto Gil e Caetano Veloso levou-o a fazer as primeiras letras de música. A parceria com Gil decolou quando, em 1966, Torquato passou algumas semanas na casa do amigo em São Paulo. Dessa temporada, saiu “Louvação”, que Elis Regina e Jair Rodrigues lançaram no LP *Dois na Bossa nº 2* e que a Rede Record transformou em sucesso por causa de... um incêndio. Esta era a música que estava sendo tocada na Rádio Jovem Pan (São Paulo) quando a programação foi interrompida para noticiar que o prédio-sede da rede estava pegando fogo. Nos dias seguintes, sempre que se conseguia colocar alguma das emissoras no ar, só se tocava “Louvação”, o que ajudou muito a projetar Gil.

Depois de compor com outros parceiros, como Edu Lobo (com quem fez “Pra Dizer Adeus”), Torquato foi figura de destaque no movimento tropicalista, do qual redigiu o manifesto, além de compor pérolas como “Geléia Geral” (com Gil, citando Décio Pignatari e Oswald de Andrade). Também se destacou por buscar manter vivos os ideais que nortearam a Tropicália, mesmo depois da prisão e do exílio de Caetano e Gil. Este era um dos motes de sua coluna *Geléia Geral*, que manteve no jornal carioca *Última Hora* entre 19 de agosto de 1971 e 11 de março de 1972. Diariamente, seus leitores recebiam, geralmente em primeira mão, notícias de Caetano, Gil, Gal Costa, Milton Nascimento, Roberto Carlos, Novos Baianos, Hélio Oiticica, Júlio Bressane e outros. Além de música, qualquer manifestação artística que pretendesse fugir dos padrões academicistas (a contracultura, o cinema marginal, o rock, a vanguarda nas artes plásticas) recebia a adesão de Torquato. Já entre seus alvos preferidos de críticas, estavam as gravadoras e os festivais de música popular das TVs - principalmente o Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo. O poeta lembrava constantemente, por exemplo, que as músicas premiadas no FIC só tocavam em rádios do Sistema Globo...

Talvez tenha sido o FIC a causa do rompimento entre Torquato e Jorge Ben que a leitura dos textos dá a entender. Jorge, vivendo um grande momento, era sério candidato a personagem freqüente da *Geléia*. Mas só o foi no início. Numa das primeiras colunas, a 23 de agosto, Torquato anunciou para breve um novo disco do autor de “País Tropical”:

“Está pronto o novo LP de Jorge Ben. Foi produzido por ele mesmo e a CBD [Companhia Brasileira de Discos, representante da Philips no Brasil] está preparando o lançamento com bastante badalação para setembro, lá pro fim do mês”.

Já a 13 de setembro, Torquato informava que o lançamento seria adiado para início de outubro. Poucos dias depois, porém, o poeta caiu de pau na participação de Jorge no 6º FIC. Torquato referiu-se à aparição de Jorge como “inteiramente melancólica”, “horrível”, “pobreza total” (29 de setembro). A situação culminou com a nota seca de 9 de outubro. Leiam vocês mesmos:

“Já está nas lojas o disco novo de Jorge Ben - *Negro é Lindo*. Podes crer, criancinha: não é legal não.”

Depois disso, Jorge jamais voltou a ser citado na *Geléia Geral*.

Nos últimos anos, Torquato compunha menos e enfrentava a depressão, que o levou a se internar nove vezes em clínicas, tanto no Rio como em Teresina. Isto o levou ao suicídio, em 10 de novembro de 1972, um dia após completar 28 anos. Seu único livro, *Os Últimos Dias de Paupéria*, foi organizado em 1973 pelo poeta Waly Salomão e pela viúva, Ana Maria Silva de Araújo Duarte. Nova edição, incluindo letras de música e as colunas da *Última Hora*, saiu em 1982. O livro é excelente no todo, mas destaco os textos de *Geléia Geral* como uma excelente fonte de informação sobre a música brasileira no começo dos anos 70.

Provavelmente o maior sucesso assinado por Torquato seja uma parceria póstuma: “Go Back”. O tecladista Sérgio Brito musicou este poema que deu nome ao LP ao vivo que os Titãs gravaram em 1988. Os Paralamas do Sucesso cantavam esta música em seus shows em 1992, além de gravar uma versão em espanhol assinada por Martin Cardoso e incluída como faixa-bônus na edição de *Severino* em CD (1994). Herbert Vianna acrescentou nesta gravação a declamação de outro poema de Torquato: *Andarandei*.

Ironicamente, uma das músicas mais conhecidas atribuídas a Torquato não é de sua autoria. Num caso raríssimo em matéria de direito autoral, ele lutou para ter reconhecido que *não era* co-autor de “Soy Loco por Tí, América”.

A música foi feita por Gil e Capinam a pedido de Caetano após a morte de Che Guevara, em 1967, e incluída no LP *Caetano Veloso* (1968). Por algum motivo, o nome de Torquato surgiu no selo do disco como parceiro. Durante anos, ele e depois Ana Maria solicitaram à editora que retificasse a informação, sem sucesso. A questão só foi corrigida na década de 90, quando Gil retomou os direitos de edição de toda sua obra.

Se isso ainda tivesse se refletido no recebimento de direitos autorais, tudo bem. Mas a família de Torquato nunca recebeu nada por “Soy Loco...” - nem por músicas de que ele efetivamente é parceiro e tiveram várias regravações, como “Zabelê” (parceria com Gil) e “Pra Dizer Adeus”.

25 ANOS DE FESTIVAIS

A banda passa em disparada
Atrás do trio elétrico.
É proibido proibir
A questão de ordem:
Alegria, alegria!

Vão todos no arrastão
Passar o domingo no parque
A roda-viva tá girando, oi girando
Tudo é divino, maravilhoso

Todos vão caminhando
Contra o vento
Sem lenço nem documento
Mas cantando e seguindo a canção

Eram os festivais
Da Globo, Excelsior, Record
Tempos que não voltam mais
Músicas que muitos ainda sabem de cor

Tudo isso já passou
Mas poder lembrar é uma brasa, mora
E que tudo mais vá pro inferno!

A PASSEATA CONTRA A GUITARRA

De todas as passeatas acontecidas nos anos rebeldes, a mais curiosa sem dúvida foi a que passou à História como *a passeata contra as guitarras*. O estranhíssimo fato se deu numa segunda-feira, 17 de julho de 1967, em São Paulo, indo do Largo de São Francisco ao Teatro Paramount (ou seja, algumas quadras da Av. Brigadeiro Luís Antônio).

O que teria feito a guitarra para que motivasse essa estranha marcha, certamente sem similar em qualquer cultura, mobilizando participantes do porte de Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, MPB-4, Zé Kéti, Luiz Loy, Wilson Simonal e Gilberto Gil (logo ele, que a partir dos anos 70 se tornaria um de nossos maiores guitarristas)? A bem da verdade, Gil participou como gratidão pela força que Elis lhe dera no início da carreira - mas foi muito a contragosto, pois já então admirava The Beatles, aceitava o iê-iê-iê e não via sentido em manifestar-se contra um instrumento musical.

Essa mobilização que virou lenda não passou de um lance promocional de um novo programa que a TV Record lançava naquele julho, intitulado *Frente Única - Noite da MPB*. Houve várias reuniões com os artistas que participavam regularmente de *O Fino da Bossa*, comandado por Elis e Jair, cuja audiência vinha caindo. O diretor da Record, Paulo Machado de Carvalho, teve a idéia salvadora: no mesmo dia e horário habituais do *Fino*, entraria o *Frente Única*, com apresentadores alternando-se a cada semana: Gil; Simonal; Vandré; Elis e Jair. A idéia da passeata também teria sido de Machado de Carvalho, conforme é narrado por Marcelo Fróes em *Jovem Guarda - Em Ritmo de Aventura* (Ed. 34, 2000). Fróes revela ainda que os manifestantes cantaram, acompanhados pela banda da Força Pública de São Paulo, "A Banda" - embora seu autor, Chico Buarque, tenha participado de poucos minutos da marcha, saindo à francesa (ou, segundo outros relatos, assistido a tudo da janela do Paramount). Roberto Carlos limitou-se a espiar a passeata de dentro do carro. Talvez o Rei tenha pressentido o que Caetano Veloso escreveria algumas semanas depois na *Última Hora* de São Paulo: "Penso até que, se no meio daquela psicose toda aparecessem a Wanderléa ou Erasmo Carlos, seriam mesmo massacrados", arrematando com a definição da passeata como "ridícula" e lembrando o Estado Novo.

Caetano, naturalmente, não tomou parte na manifestação. Já informara a Gil que era contra a passeata, principalmente depois que Nara Leão, numa das reuniões, afirmou que não via nenhuma disputa ideológica, e sim meramente uma questão comercial. Nara e Caetano é que acompanharam a passeata de uma janela - no caso, a do apartamento do empresário Guilherme Araújo no Hotel Danúbio - e espantaram-se com o que viram. De acordo com Carlos Calado em *Tropicália - A História de uma Revolução Musical* (Ed. 34, 1997), o baiano comentou:

- Nara, eu acho isso muito esquisito...

- Esquisito, Caetano? Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!

Fróes acrescenta que, logo após a passeata, o *Frente Única* foi lançado no Paramount através de um show que contou com as participações de Vandré, Atilaf Alves, Juca Chaves, Zimbo Trio, Caçulinha e a orquestra de Ciro Pereira. Cita ainda que Nara foi, mas penso ser pouco provável. De qualquer forma, o *Frente Única* não emplacou, durando apenas 9 semanas e saindo no ar em setembro de 1967 - quando iniciou a disputa do III Festival da Música Popular Brasileira, que consagrou a Tropicália, mostrando que combater a guitarra não tava com nada!

CAETANAVE

Mais de 50 anos depois de seu surgimento na Bahia, o trio elétrico continua saindo em cima de um caminhão (tá certo, pra que mexer em time que tá ganhando?). Uma das poucas vezes em que se inovou no formato do veículo foi em 1972, com a *Caetanave*. Segundo o *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 2005, “o carro tinha forma de foguete espacial, alto-falantes em todos os lados e era cercado de lâmpadas coloridas”.

Caetano Veloso, que naquele Carnaval estava em Salvador, recém-chegado do exílio, encontrava-se na praça Castro Alves quando teve sua atenção voltada para um veículo de formato inusitado que vinha subindo a Ladeira da Montanha (o que não era o roteiro usual dos trios). Também o intrigou o fato do carro se aproximar em silêncio. Assim que o veículo chegou à praça, suas luzes foram acesas e o Trio Elétrico Tapajós revelou-se, passando a tocar “Chuva, Suor e Cerveja” - justamente o frevo que Caetano gravara em Londres no final do ano anterior e que já se tornara o grande sucesso da folia baiana. No mesmo momento, começou a chover forte. A chuva, que durou a noite toda, não diminuiu a animação dos foliões, que seguiram a *Caetanave* pela rua Chile. Já de madrugada, o Tapajós deixou a praça da Sé e voltou à praça Castro Alves, onde Caetano subiu no veículo para agradecer e, conforme conta em seu livro *Verdade Tropical* (1997), “*Embaixo, na rua, eu via pela primeira vez a multidão do Carnaval de uma distância que revelava sua força e seu mistério.*”

Com Caetano no alto, o Tapajós tocou “Atrás do Trio Elétrico” e voltou com “Chuva, Suor e Cerveja”, indo até o Campo Grande, onde encerrou as atividades (o circuito dos trios não ia até Ondina na época). Caetano aproveitou para pedir uma carona até a casa que tinha alugado no Rio Vermelho - onde Gilberto Gil, acordado pelo som do gerador do veículo, a princípio julgou tratar-se de alguma nave espacial...

A *Caetanave* foi incluída pelo poeta Torquato Neto em seu rol de atrações imperdíveis daquele Carnaval, em sua coluna *Geléia Geral* de 24 de fevereiro de 1972:

“...quem não brincou esse carnaval desenfreado, quem não pulou, atrás, na frente, ao lado dos trios elétricos, quem não confraternizou no meio da rua da Bahia com a grande loucura concentrada nas ruas da Bahia, quem não viu Caetano na Caetanave pelas três da madrugada - quem não foi lá pra tomar parte no que pintasse, no que pintou, quem não foi perdeu. E não está com nada, por enquanto. O carnaval da Bahia em 1972 foi a glória total.”

O caminhão diferente se consagrou ao ser citado por Gil na letra de “Vamos Passear no Astral”, composta naquele mesmo ano: “*Vamos passear no astral/ Com o intelecto pirado/ Caetanaves do ano passado vão pintar/ Pra levar todo mundo pelo espaço/ Pra levar todo mundo pro planeta Carnaval*”. O próprio Gil gravou a música, lançada em compacto no final de 1974.

O poeta Waly Salomão até pensou em batizar como *Caetanave* o livro em que reuniu alguns dos textos que Caetano publicou em *O Pasquim* durante o exílio. A obra, porém, foi lançada em 1978 pela editora Pedra Q Ronca, com o título de *Alegria, Alegria*.

HOMENAGENS A MÃE MENININHA DO GANTOIS

O nome de Mãe Menininha do Gantois tornou-se conhecido do público brasileiro em 1972, quando dos festejos em honra a seu cinquentenário como ialorixá, que inspiraram Dorival Caymmi a compor a “Oração de Mãe Menininha”. No ano seguinte, a música obteve sucesso numa gravação ao vivo de Gal Costa e Maria Bethânia, feita durante um grande show promovido pela gravadora Philips intitulado *Phono 73*.

Também em 1972, Toquinho e Vinicius gravaram “Tatamirô” no LP *São Demais os Perigos desta Vida...* A música é sempre creditada à dupla, tanto nas reedições em CD quanto no *Livro de Letras* de Vinicius de Moraes (organizado por José Castello para a Cia. das Letras em 1991). Consta, porém, no selo original do disco RGE:

2. TATAMIRO (em louvor de Mãe Menininha do Gantois) “Ponto de Caboclo” da Bahia, em arranjo de Edinho do Gantoi: (Toquinho e Vinicius);

(OBS: reproduzi fielmente como está no selo, faltando o acento em “Tatamirô” e com o erro na grafia do sobrenome de Edinho)

E mais: na abertura desta música que é a 2ª faixa do lado A, ouvimos a seguinte fala de Vinicius, que também não consta no livro citado:

- Salve, minha Mãe Menininha! Epa, Babá! Nós estamos aqui, eu e Toquinho, gravando essa saudação pra senhora, em que sua filha Gesse e o Edinho, aí do Gantois, também colaboraram, e com sua permissão pedimos nessa hora sua proteção e sua bênção.

Gesse Gessy, esposa de Vinicius à época, é a grande responsável pela “fase baiana” do poeta. Já Edinho, ou melhor, Édio Gantois, foi quem primeiro acolheu Vinicius em Salvador, até que sua nova casa, em Itapuã, ficasse pronta. Gantois era o sobrenome belga do avô de Édio, antigo dono das terras em que foi erguido o terreiro Ilê Iyá Omim Axé Iyá Massê, dirigido à época por Mãe Menininha.

O falecimento de Mãe Menininha, em 1986, comoveu a Bahia. Caetano Veloso suspendeu a temporada do show “voz-e-violão” que fazia no Teatro João Caetano (Rio de Janeiro) para comparecer ao funeral. Na ocasião, Gilberto Gil escreveu seu “Réquiem pra Mãe Menininha do Gantois”, incluído no LP *O Eterno Deus Mudança* (WEA, 1989).

A parte inicial do réquiem aproveitava um tema que Gil escrevera para a trilha sonora do filme *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues. O lamento era cantarolado pelo personagem Camuanga, num momento muito tenso do filme, quando se torna iminente o ataque de Domingos Jorge Velho (Maurício do Valle) ao quilombo de Palmares. Na noite anterior ao ataque, Zumbi (Antônio Pompêo) não consegue dormir e ouve Camuanga entoar o lamento. Zumbi tenta acompanhá-lo, mas acaba se revelando desafinado e sem ritmo...

IEMANJÁ, RAINHA DAS ÁGUAS E DEUSA DO AMOR

Duas capitais brasileiras, Porto Alegre e Salvador, param todo ano em 2 de fevereiro para homenagear Iemanjá, a rainha das águas. Na capital gaúcha, a festa oficialmente é de Nossa Senhora, com participação intensa de representantes dos cultos afro. A comemoração neste dia ocorre devido ao sincretismo da orixá com duas invocações de Nossa Senhora: em Salvador, N^a Sr^a do Rosário; em Porto Alegre, dos Navegantes.

Iemanjá é bastante cultuada nas cidades portuárias, em razão de reinar sobre as águas (tema do samba “Rainha dos Navegantes”, de Raul Ellwanger) e favorecer a pesca. É a ela que o pai pescador recorre na canção praieira “Promessa de Pescador” (Dorival Caymmi): *“Senhora que é das águas/ Tome conta de meu filho/ Que eu também já fui do mar/(...)/ Quando chegar seu dia/ Pescador véio promete/ Pescador vai lhe levá/ Um presente bem bonito/ Pra dona Iemanjá”*. Já em “Arrastão” (Edu Lobo - Vinicius de Moraes) - onde a orixá é chamada também por outro de seus nomes, Janaína - sua atuação é decisiva para o sucesso da pesca: “Nunca jamais se viu tanto peixe assim”.

Além da pesca (e do amor – já chegamos lá!), os fiéis acreditam na proteção da deusa para o progresso na vida. Inclusive ajudando o Carnaval carioca a evoluir desde a Praça Onze – “As africanas, que fato original/ Iemanjá, Iemanjá,/ Enriquecendo o visual”, exaltava o samba-enredo “Bum Bum Paticumbum Prugurundum” (Beto sem Braço - Aloísio Machado), que deu o campeonato de 1982 ao Império Serrano.

Não fica muito claro qual foi a graça alcançada pelo personagem de “Dois de Fevereiro” (Dorival Caymmi): *“Escrevi um bilhete a ela/ Pedindo pra ela me ajudá/ Ela então me respondeu/ Que eu tivesse paciência de esperá// O presente que eu mandei pra ela/ De cravos e rosas, vingou”*. Mas dá pra imaginar que fosse uma questão de amor, pois a deusa tem especial influência no assunto.

O amante de “Morena do Mar” (Caymmi), para enfeitar a amada, leva a ela “as conchinhas do mar/ As estrelas do céu (...)/ E as estrelas do mar/ (...) As pratas e os ouros/ De Iemanjá”.

Sua ajuda para o amor era invocada no afro-samba “Canto de Iemanjá” (Baden Powell - Vinicius): *“Se você quiser amar/ Se você quiser amor/ Vem comigo a Salvador/ Pra ouvir Iemanjá”*.

Sendo ela tão bela e poderosa, não é raro os homens por ela se apaixonarem e quererem viver esse amor na plenitude, mesmo que seja preciso gestos extremos: “Vou me atirar, beber o mar/ Quero morrer pra viver/ Com Iemanjá” (“Sargaço Mar”, de Caymmi).

Já em “Sexy Iemanjá” (Pepeu Gomes - Tavinho Paes), música de abertura da novela *Mulheres de Areia* (TV Globo, 1993), o clima era bem diferente: toda a noite a deusa vinha à praia para encontrar-se com seu amado, não exigindo dele maiores sacrifícios. Mas, se fosse preciso, ele estava disposto a tudo: “Se ela me chamar, eu vou vou vou vou...”

Moças, não desafiem Iemanjá!

Iemanjá pode auxiliar nos amores entre humanos, mas não vá uma moça querer um rapaz de quem a deusa tenha se enamorado. Esse ela leva pra junto de si, no fundo do mar, e nunca mais aparece. Dele se diz que “Fez sua cama de noivo/ No colo de Iemanjá” (“É Doce Morrer no Mar”, de Caymmi e Jorge Amado).

Toquinho e Vinicius, em “A Bênção, Bahia”, ou não pegaram bem a coisa ou tinham uma visão mais romântica do colo: “Olorô, Bahia,/ Nós viemos pedir sua bênção, saravá!/ Hepa he, meu guia/ Nós viemos dormir no colinho de Iemanjá”.

O pretexto da fúria da orixá pode ser a ausência da namorada na festa: como “no dia 2 de fevereiro/ Maria não brincou na festa de Iemanjá/(...) Aí, Iemanjá pegou e levou/ O moço de Maria para o mar” (“Maria Vai com as Outras”, de Toquinho e Vinicius).

Realmente, quando Iemanjá se apaixona, mulher nenhuma pode querer enfrentá-la. No samba-obra-prima “Contos de Areia” (Romildo - Toninho), a moça que amava um canoieiro que foi pra Iemanjá chorou tanto que fez nascer “toda tristeza que tem na Bahia”.

Com tudo isso, era natural que a mulher temesse pela volta do pescador Mané, em “Iemanjá” (Gilberto Gil - Othon Bastos): afinal, “Iemanjá é rainha/ É bonita, é mulher”. Mas a orixá dessa vez permitiu sua volta: “Lá vem a jangada voltando do mar/ Trouxe pouca pesca, mas Mané voltou/ Salve Nossa Senhora/ Salve Nosso Senhor”.

Outros dias de festa

Existem festas para Iemanjá em outros dias, como no Ano Novo, com a famosa queima de fogos de artifício na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Na música “De Ouro e Marfim”, Gilberto Gil fala dessa festa como uma “*homenagem/ De coração/ Ao grão-mestre dessa ordem/ Venerável da canção/(...)/Curumim da mata virgem/ Antônio Carlos Jobim*”. E o saúda como a um pai em iorubá: “Ê, babá, ê, babá, ê/ Antônio Carlos Jobim”.

BEZERRA DA SILVA, UMA VOZ DO MORRO

O mundo passou a ser um lugar mais triste desde a manhã de 17 de janeiro de 2005, quando faleceu o sambista José Bezerra da Silva. Bezerra era o legítimo intérprete dos compositores do morro do Rio de Janeiro, cantando sambas que relatavam a visão de mundo e a situação do morador da favela, destacando-se os que contavam histórias sobre conflitos do favelado com a justiça e os sobre disputas dentro do próprio morro entre malandros e manés. Sua importância para a música brasileira era valorizada mesmo por artistas pop. Ele foi homenageado, por exemplo, em shows do festival *Planeta Atlântida*, em 28 de janeiro, na praia de Atlântida (RS). Marcelo D2 falou nele várias vezes durante sua apresentação, na prática dedicando o show ao partideiro. Já o Barão Vermelho cantou “Malandragem, Dá um Tempo” (Adelzonilton - Popular P - Moacir Bombeiro), que o vocalista Frejat entremeou de gritos “Viva Bezerra da Silva!”.

Do Recife aos anos difíceis no Rio

Não há muita certeza quanto a datas de vários fatos importantes de sua vida. Nascido em 1927 no Recife - em 23 de fevereiro, segundo o pai, ou a 9 de março, de acordo com a mãe -, cedo mostrou inclinação para a música, o que desagradava sua família. Chegou a aprender a tocar trombone escondido. Em busca de mais liberdade, fugiu de casa no fim da adolescência - em vários depoimentos, Bezerra disse que isso foi aos 15 anos, mas o mais provável é que fosse com 18 anos, em 1945-46, pois ele buscava se alistar na Marinha Mercante, como seu pai, que vivia então no Rio de Janeiro. Não sendo aceito pelo pai, tornou-se pedreiro e foi morar no morro do Cantagalo. Ali conheceu o compositor Alcides Fernandes, que o levou em 1950 à Rádio Clube do Brasil, onde atuou como ritmista.

Bezerra tocava na rádio de novembro a fevereiro, acompanhando os cantores que interpretavam ao vivo os sucessos de Carnaval. No resto do ano, voltava à construção civil. Em 1954, porém, algo aconteceu que o levou a, num curto espaço de tempo, perder os dois empregos e ser rejeitado pela família de sua irmã, que viera morar em Niterói. Bezerra declara ter passado os três anos seguintes como mendigo, vivendo na rua, tentando até pôr fim à vida. Em 1957, uma das poucas pessoas que ainda falavam com ele no Cantagalo, uma senhora chamada Paula, o encaminhou a um terreiro de candomblé. Ali morou por quatro anos até que, cumpridas suas obrigações rituais, foi aconselhado a não mais trabalhar na construção civil e se dedicar por inteiro à música. Bezerra frequentou o candomblé até 2002, quando se tornou evangélico.

O compositor

A partir de 1961, Bezerra retoma suas atividades musicais como ritmista free-lancer e depois contratado da gravadora Copacabana. Tocava todos os instrumentos de percussão e dedicou-se ao estudo de violão (mais tarde, já no fim da vida, chegou a estudar piano). Também começou a compor. Sua primeira música gravada foi um samba, “Nunca Mais Sambo”, que Marlene lançou em 1965. Mas ele logo preferiu compor coco (um ritmo pernambucano, irmão do samba, mas bem menos conhecido), conseguindo gravar dois com seu ídolo Jackson do Pandeiro: “O Preguiçoso” e “Meu Veneno”. Compôs pouco, porém, e os sambas de sua autoria passam por raridade. Bezerra justificava-se dizendo que “não

tinha jeito” para compor samba. Sua biógrafa, a antropóloga Letícia Vianna (autora de *Bezerra da Silva, Produto do Morro*, Jorge Zahar Editor, 1999), acredita que, ao não assinar sambas em que possivelmente tivesse contribuído com letra, melodia ou sugestões, ele reforçava sua legitimidade como porta-voz dos compositores do morro. Letícia cita como exemplo o samba “O Preço da Glória” (Caboré - Pinga - Jorge Portela, 1983), que fala de alguém que saiu do Nordeste, sofreu muito, morou na rua, foi preso várias vezes, nunca se revoltou e morava no Cantagalo...

O cantor

Em 1969, Bezerra conseguiu gravar como cantor dois cocos num compacto da Copacabana: “Mana, Cadê Meu Boi” e “A Viola é Testemunha”. Em seu primeiro LP, lançado em 1975 pela Tapeçar, era apontado como *O Rei do Coco*, imagem reforçada pelo disco *O Rei do Coco Vol. 2*, do ano seguinte. Só em 1978 é que, já em novo selo, a CID, ele começa a gravar partido-alto. Mesmo assim, a gravadora impôs ao disco o nome *Genaro e Bezerra da Silva - Partido Alto Nota 10*, apostando mais no líder do grupo que acompanhava o cantor, o Nosso Samba, do que em Bezerra. Mas já no ano seguinte saía só o nome dele: *Bezerra da Silva - Partido Alto Nota 10 - Vol. 2*. Assim foi até seu último disco, *Meu Bom Juiz* (CID, 2003).

Curiosa essa demora no encontro entre Bezerra do Silva e o samba de partido-alto. Ouvindo qualquer gravação dele, você diz que eles foram feitos um para o outro. Bezerra é um cantor irrepreensível, além de recheiar a gravação com frases faladas cheias de malandragem. Em geral, no espaço dedicado ao improviso no final que é a marca do samba de partido-alto, Bezerra limitava-se a repetir trechos da letra, mas improvisou de verdade em pelo menos uma gravação, “Defunto Cagüete” (Adelzonilton - Franco Teixeira - Ubirajara Lúcio, 1984). Se só fosse possível destacar um samba gravado por Bezerra, eu citaria “A Semente” (Walmir da Purificação - Tião Miranda - Roxinho - Felipão, 1987) - um partido-alto muito bem construído, inclusive com uma bela escala ascendente no trecho “Quando os federais grampearam e levaram o vizinho inocente...”. E os instrumentistas que gravavam com ele eram de primeira água. Basta ouvir o cavaco que abre “Na Hora da Dura” (Beto Pernada - Simões PQD, 1987).

Bezerra & Moreira

Tanto em “A Semente” quanto em “Defunto Grampeado” (Evandro do Galo - Pedro Butina, 1986), a gravação é aberta com um diálogo entre Bezerra e outra(s) pessoa(s). “Defunto Grampeado”, aliás, também tem sirenes e som de tiros. Desta forma, Bezerra dava ao samba de partido-alto uma cara de radionovela, semelhante à encontrada em parte da produção de samba-de-breque de Moreira da Silva (1902-2000) nos anos 1960.

Muita gente confundia Bezerra e Moreira. É compreensível. Embora seus estilos de cantar fossem diferentes (Moreira fazendo o acompanhamento parar e conversando com o público, Bezerra numa linha mais tradicional), ambos se constituíram em cantores da malandragem - Moreira daquela malandragem “romântica”, de pequenos golpes, que dominava os morros no começo do século 20, e Bezerra da malandragem atual, sem um pingão de “romantismo”.

Os dois atuaram juntos algumas vezes. Bezerra tocou tumbadora num disco de Moreira nos anos 60. Durante algum tempo, circulou o boato de que gravariam um disco

chamado *Malandros da Silva*. Mas eles foram cantar juntos mesmo numa faixa do LP *Ataulfo Alves - Leva Meu Samba* (Som Livre, 1989), em que Bezerra interpretava “Vestiu Saia Tá pra Mim” (Ataulfo - J. Batista) e Moreira, “Desaforo Eu não Carrego” (Ataulfo). Novo encontro aconteceu no CD *Os Três Malandros in Concert* (CID, 1995), em que, ao lado de Dicró, os dois cantavam sambas novos e clássicos numa idéia que buscava parodiar o encontro dos três tenores Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti, ocorrido no ano anterior. Para entrar no clima, os sambistas posaram para a capa do disco vestindo casaca nas escadas do Teatro Municipal do Rio.

Pena que, quando Bezerra & Moreira puderam cantar juntos, a voz de Moreira já estivesse bastante comprometida pela idade. Imagino o que poderia ter sido um disco dos dois até por volta de 1986, no máximo.

Malandro versus mané

Bezerra trazia para a sociedade temas e fatos que muitos preferem ignorar. Chegaram a denominá-lo “cantor de bandido” por relatar em seus sambas conflitos entre favelados e policiais. Fingiam não ver que, em vários sambas, como “Na Hora da Dura”, o foco de Bezerra não é a marginalidade em si, e sim a falta de ética de alguém que, tendo sido preso e com medo de apanhar, entregou à polícia o nome de companheiros do morro (culpados ou não).

Para conseguir lidar com um cantor que insistia em dar voz aos humildes, parte da mídia passou a tratá-lo como um folclórico ou excêntrico, que viveria repetindo a frase “Malandro é malandro, mané é mané”. É verdade que ele dizia isso mesmo, e até aproveitou a frase como título de seu CD de 2000, mas reduzir o valor de Bezerra a ter consagrado esta “máxima” é ridículo. Era inevitável: em toda entrevista sua vinha a pergunta sobre quem era malandro, quem era mané. Durante muito tempo, Bezerra apontou como manés os alcagüetas (ou seja, os delatores, como o medroso de “Na Hora da Dura”), enquanto os malandros seriam os que conseguiam sobreviver trabalhando honestamente. Era isso que ele dizia no filme *Coruja* (dirigido por Márcia Derraik e Simplício Neto em 2001), que retratava os seus compositores.

Na última versão, porém, Bezerra mudou tudo. Leia o que ele declarou em entrevista a Zé Mangini, Bia Sant’Anna e Ricardo Cruz na *Revista da MTV* nº 29 (setembro de 2003):

“MTV - Essa máxima ‘malandro é malandro, mané é mané’ quer dizer exatamente o quê?

***Bezerra** - Num programa de televisão me fizeram a mesma pergunta, e eu respondi: ‘Olha, eu não sei dizer para você realmente porque eu não entendo nada de malandro, eu não sei nem o que é isso, para que lado vai. Conheço o trabalho, esse negócio de malandro não sei o que é, honestamente’. E eu não sabia e fui perguntar ao Neguinho da Beija-Flor, ele além de puxar samba é um compositor muito bom, porque o autor quando escreve sabe porque está escrevendo. (...) Perguntei ao Neguinho, e sabe o que ele me disse? ‘Bezerra, mané é o povo, somos nós, Bezerra, tu não se manca, não? Malandro são eles, Bezerra, que matam, roubam, pintam o diabo e fica tudo por isso mesmo, rapaz! Mané é o povo brasileiro’. Tá vendo aí? (...) Não existe malandro pobre, malandro está tudo em Brasília! São os deputados, senadores, juízes. (...) Eles são os malandros, e nós os otários. Dei nota 10 pro Neguinho.”*

O POETA E O ESFOMEADO

No começo de 1986, Gilberto Gil estava em Florianópolis para fazer um show da excursão de lançamento do LP *Dia Dorim Noite Neon* (WEA, 1985) quando recebeu um telefonema de Herbert Vianna. O líder dos Paralamas do Sucesso lhe pedia para escrever a letra da música que faltava para completar o LP *Selvagem?* (EMI Odeon) (no qual Gil já tinha uma participação, fazendo vocais em “Alagados”). Pedido aceito, no dia seguinte o baiano recebia por sedex uma fita com a gravação instrumental da música (de autoria dos três Paralamas: Herbert, Bi Ribeiro e João Barone). Alguns trechos cantarolados por Herbert sugeriram a Gil a palavra “novidade”. A partir daí, os versos vieram a jato: uma hora depois de chegar a seu quarto de hotel com a fita, Gil ligava para o estúdio Nas Nuvens (Rio de Janeiro) para passar a letra. A visão do mar que tinha da janela do hotel foi decisiva na opção por falar de uma sereia que chegava à praia. Surgia assim “A Novidade” - grande sucesso dos Paralamas e considerada por Gil um de seus melhores textos - e também dois personagens, “o feliz poeta”, que da sereia desejava “seus beijos de deusa”, e “o esfomeado”, que queria mais era devorar a parte peixe da sereia.

Os personagens ressurgiram no título do show *O Poeta e o Esfomeado*, que Gil estreou em São Paulo em março de 1987 ao lado de Jorge Mautner e do percussionista Repolho. Este show era uma ampliação da apresentação que Gil fizera (com Jorge, Repolho e o tecladista Ricardo Cristaldi) no Teatro Municipal em 6 de maio de 1986, quando recebeu das mãos de Tom Jobim o Golfinho de Ouro concedido pelo governo do Estado do Rio.

Tudo bem, mas quem era o poeta e quem era o esfomeado? Quando participou da *Sexta em Verso* (Porto Alegre, 28 de janeiro de 2005), Jorge Mautner me disse que o esfomeado era ele. Mas Gil o chamou de “Jorge, nosso grande poeta” após cantar “Filhos de Gandhi” na entrega do Golfinho - se duvida, ouça a gravação no LP *Gilberto Gil em Concerto* (WEA, 1987). A dúvida persiste.

Entrevista:
HERBERT VIANNA

O líder d'Os Paralamas do Sucesso fala de criação, mercado, política, imprensa e das parcerias com Charly Garcia e Titãs nesta entrevista gravada numa coletiva em Bento Gonçalves (RS), em 9 de maio de 1992. Os Paralamas tocaram nesse dia na cidade, vindos de uma apresentação na noite anterior em Florianópolis (SC) e a caminho da excursão de lançamento de seu primeiro LP para o mercado latino-americano. Das contextualizações necessárias após tantos anos da gravação da entrevista, as mais curtas foram inseridas no próprio texto, em itálico entre parênteses. As mais longas são apresentadas em notas ao final da entrevista.

BRASILEIRINHO - Vocês estão fazendo algum trabalho novo, tão preparando uma coisa nova?

HERBERT VIANNA - Não, esse disco (*Os Grãos*) é mais ou menos recente. A coisa de nova que a gente tá trabalhando não tá saindo no Brasil, que é nosso primeiro disco em espanhol. Amanhã a gente toca em Santo Ângelo, e na segunda-feira (*11 de maio*) a gente vai pra Buenos Aires, passa uma semana trabalhando e promovendo esse disco novo. Na outra semana a gente vai pro Chile e um pouco mais ao final de maio ou começo de junho, a gente vai pro México. O disco chama só *Paralamas*. É uma compilação das músicas mais conhecidas, com versões em espanhol. Algumas músicas foram regravadas. É um projeto bem cuidado. São dez países que tá saindo, incluindo Espanha e Estados Unidos.

B - A música latino-americana seria um novo caminho, depois da África?

H - Não, acho que é o resultado da gente ter ido tanto a esses países, da gente ter tocado tanto e conhecido tanta gente na Argentina. A gente gravou, por exemplo, várias vezes com Charly (*Garcia*) - ele gravou em discos da gente, a gente gravou nos discos dele e tal. A gente conheceu outros músicos de lá. Fito Paez, pra mim particularmente, é um ídolo. É o autor de "Trac Trac".

B - Que expectativa você tem em termos de conquistar mercado no exterior, além daquele que vocês já têm?

H - A nossa expectativa nesse caso é muito grande. Porque a gente desde 86 toca muito na Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Venezuela, Espanha, Portugal, França... Montreux a gente já tocou duas vezes, Estados Unidos a gente já tocou muito, tem uma população latina grande lá. Mas nunca teve um desdobramento porque a gente nunca tinha tido um disco gravado em espanhol. Então agora eu acho que a gente vai poder tocar no rádio, as pessoas vão poder comprar, ouvir em casa. Eu acho que vai ser uma coisa grande, eu espero que seja uma coisa grande, que a gente possa excursionar, tocar bastante. Expandir mesmo.

B - No próximo disco, vocês vão optar por um outro caminho?

H - Não consigo imaginar. Porque a gente sempre, desde o começo, a gente fez muita coisa diferente. A gente misturou muita coisa sempre. Então, acho que se tem alguma regra que valha pros Paralamas é que vale qualquer coisa, a gente pode qualquer coisa, a gente pode fazer bolero. A única constatação que eu posso fazer é que agora a geração da gente já não é mais uma novidade, não é mais uma surpresa. A gente já passou dos 30 anos, a gente já passou dos 10 anos de trabalho, e as pessoas obviamente estão procurando coisas novas. Mas acho que as coisas boas atravessam o tempo e essa barreira difícil que é quando

você deixa de ser uma novidade e você passa a ser uma coisa conhecida. Mas o nosso papel é lutar pra sobreviver e mostrar que a gente vai trabalhar enquanto a gente tiver coisas pra falar.

B - O que seria esse algo para dizer?

H - Acho que a pessoa precisa ter autocrítica de perceber, por exemplo, que você musicalmente não tem nenhuma novidade pra acrescentar, que em termos poéticos ou em termos de crônica que a tua letra possa fazer, você não tem nenhum ponto de vista novo. É não lançar um disco só por lançar, sabe? Não fazer música só por fazer, só pra lançar e ver se a música toca no rádio, aí você faz show, não sei o quê. Isso não existe no nosso plano de vida, na nossa concepção. A nossa idéia é de, quando a gente tiver um trabalho que seja consistente, diferente, estranho, de alguma maneira provocador, que faça com que as pessoas tenham algum tipo de reação, mesmo que seja uma reação como a do (*jornalista Luís Antônio*) Giron (**1**) ou de quem quer que seja... Tudo que a gente fez nunca passou despercebido.

B - A grande indignação deles é porque você fazia uma letra superpolítica, agora tá mais romântica.

H - Mas tem horas que você faz uma coisa, tem horas que você faz outra. Pode ser que daqui a um mês saia uma coisa legal que seja política, pode ser que não. É questão de momento.

B - Como é que você analisa esse momento político do Brasil, cheio de denúncias de corrupção? (**2**)

H - No meu ponto de vista - quer dizer, quem sou eu, a gente passa pequenas mensagens através das coisas que a gente escreveu, agora... Do meu ponto de vista particular, só uma reforma espiritual grande, que extraísse o egoísmo das pessoas, que fizesse todo mundo raciocinar de uma maneira diferente, ia mudar. É claro que um pouco a política ajuda, mas acho que a solução pra isso é uma solução mais profunda. O Brasil foi colonizado de uma maneira em que o país colonizador era muito forte, tomava todas as decisões. Então a gente se acostumou a não tomar decisão e esperar pelos outros, enquanto que, por exemplo, os Estados Unidos, que foram colonizados pela Inglaterra, tinham essa coisa de responsabilidade individual. Cada um é responsável pelas comunidades, pelas atividades comunitárias e tal. Então todo mundo sabe que cada um fazendo, o todo vai melhorar. No Brasil, não, a gente espera que alguém faça pro todo melhorar. E nunca vai mudar.

B - Essa história de colocar o Paralamas, a Legião Urbana e os Titãs como um triunvirato do rock brasileiro, isso aí prejudica ou auxilia? Como é que funciona isso aí?

H - Acho que nunca funcionou nem de uma maneira nem de outra. A gente realmente tem uma colaboração com os Titãs, a gente tocou junto com eles no *Hollywood Rock* (1992). A gente tem um projeto de fazer uma excursão brasileira grande (**3**), tem vários shows no exterior que a gente tá pra fazer também. Mas esse negócio não ajuda, não atrapalha, não acontece nada. Na prática, não se reflete.

B - Como você vê a crise do rock no Brasil hoje? Sobraram poucas bandas, as vendas caíram... há uma queda no mercado?

H - Olha, no subúrbio de Recife hoje tem gente que tá comendo lixo, as frutas podres que caem do caminhão os caras pegam e comem. Os médicos ganham muito pouco. Os professores ganham praticamente nada. Tem muita gente desempregada, tem muita gente subempregada. A miséria é geral, então num país como esse, onde as pessoas não têm o que comer, não têm saúde, não têm onde estudar, obviamente música e muito mais ainda

rock'n'roll ou qualquer coisa que seja pura diversão não significa nada e não tem a menor importância. Tem que acabar com tudo para que as pessoas caiam na realidade nua e crua. Não tem como lutar pra mudar essa situação através da imposição da música pras pessoas. Quando as pessoas têm roupa, quando elas têm comida e quando elas têm casa, a música é uma diversão. Mas se elas não tem isso, a música é uma coisa supérflua que não interessa.

B - Uma reportagem da revista *Veja* te colocou no bloco dos ressentidos da música brasileira, junto com Tom Jobim, Chico Buarque... (4)

H - Isso aí eu não tenho nenhum constrangimento de falar. Esse cara – Alfredo Ribeiro, um jornalista do Rio - é um jornalista extremamente medíocre. É uma mentalidade que ainda prevalece no Brasil, de as pessoas, pra autopromoção e pra promoção dos veículos em que elas trabalham, imaginar que a maneira mais fácil é você chegar e mandar um pau. Não é que, por exemplo, eu seja megalomaniaco a ponto de achar que o nosso trabalho é inatacável. É claro que o cara pode atacar e achar péssimo e não sei o quê. Agora, se um cara medíocre como esse pega um espaço enorme e fala “Caetano Veloso é um imbecil”... Caetano fez declarações a respeito de uma coluna que ele (*Alfredo Ribeiro*) assina com o codinome de Tutty Vasques. Então ele pega isso e faz uma matéria, fala que todos os músicos no Brasil são ressentidos e que todos ganham muito dinheiro com música, quando nenhuma das duas coisas é verdade. Se tem alguém que tá feliz e bem na vida são pessoas como Caetano Veloso, que tem lucidez, é das poucas pessoas lúcidas que tem nesse país. Então isso aí é arremesso de ressentimento à distância.

NOTAS

(1) Não consegui identificar a que texto de Luís Antônio Giron o entrevistado estava se referindo.

(2) A revista *Veja* de 29 de abril de 1992 trazia uma entrevista de Pedro Collor, irmão do presidente Fernando Collor de Mello, denunciando o “esquema PC” de tráfico de influência e corrupção articulado pelo tesoureiro da campanha de Collor, Paulo César Farias, e instalado dentro do governo federal. Comissão parlamentar de inquérito do Congresso Nacional iniciou as investigações do caso em 26 de maio. Collor foi afastado das funções de presidente em 29 de setembro, com a aceitação da denúncia pela Câmara dos Deputados, e renunciou a 29 de dezembro, minutos antes de o Senado Federal votar seu impedimento.

(3) O projeto só se concretizou em 1999, através da turnê *Sempre Livre Mix*, que percorreu vários estados, como Espírito Santo, Paraná, Distrito Federal, Goiás, São Paulo, Rio Grande do Sul e Bahia. A parceria foi reeditada em nova turnê nacional conjunta em 2007.

(4) A matéria *Bloco dos ressentidos - Cresce a turma dos artistas que falam mal do país enquanto faturam cada vez mais dinheiro e prestígio*, de Alfredo Ribeiro e Virginie Leite, publicada na editoria de Cultura da *Veja* de 22 de abril de 1992, apontava Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Anysio, Chico Buarque, Dercy Gonçalves, Herbert Vianna, Millôr Fernandes, Sérgio Ricardo e Pelé como “ressentidos” contra a imprensa. Já Ziraldo e Tim Maia não só seriam ressentidos, mas também os únicos que assumiriam isso publicamente. Gilberto Gil e Marieta Severo eram classificados por Alfredo e Virginie como artistas “serenos”, por evitarem as queixas públicas. Transcrevo o trecho da matéria sobre Herbert:

“Herbert Vianna, dez anos de estrada à frente dos Paralamas do Sucesso, é um recém-ressentido que já sonha como o dia em que vai parar de dar entrevistas. ‘No futuro, se Deus quiser, não vou mais falar com ninguém da imprensa’, anuncia. Ele não gostou da

maneira como o último LP da banda, Os Grãos, foi tratado. ‘O tom era de que nós tínhamos feito alguma coisa interessantinha no passado’, reclama. Se alguém deduzir que o talentoso Herbert está se queixando, ele vai ficar mais chateado ainda.”

Segue a parte da matéria citada por Herbert a respeito de Caetano:

“O ressentido tem razões que a própria razão desconhece. É capaz, a exemplo de Caetano Veloso, de travestir-se de anjo ou demônio para tratar do mesmo assunto. Em um momento, ele aplaude a crítica, ‘ainda que imbecil e injusta’, como fonte de estímulo do artista. ‘Quando o cara é interessante, tudo o que acontece com ele tende a se tornar interessante, até agressões descabidas podem ser úteis’, explica o doce Caetano. No instante a seguir, ele vira bicho. ‘Teve um imbecil, um canalha, um idiota do Rio de Janeiro que se achou no direito de me xingar, me chamou de marketeiro.’ Referia-se ao cronista Tutty Vasques, da revista Veja Rio, que em artigo publicado em novembro do ano passado [1991] satirizou as declarações repetidas pelo cantor em todas as entrevistas que concedeu às vésperas do lançamento do LP Circuladô.”

RECICLAGENS MUSICAIS DOS PARALAMAS

No LP *Bora Bora* (1989), d'Os Paralamas do Sucesso, a música “Impressão” (Bi Ribeiro - João Barone - Herbert Vianna) é interpretada pelo vocalista Herbert quase como canto falado, com melodia reduzida ao extremo e forte marcação repetitiva da bateria, comentada pelos teclados e pela percussão. Na pausa instrumental, somos surpreendidos por um plácido trecho melódico introduzido por um violoncelo secundado pelo teclado (a surpresa é maior porque os Paralamas usavam pouco cordas nos arranjos na época, explorando esse recurso mais a partir de *Os Grãos*, de 1991). Poucos compassos depois, o trecho tem sua placidez rompida por um acorde emitido duas vezes por guitarra, baixo e bateria que prepara o retorno da situação inicial (canto-falado-com-forte-marcação etc.).

Pois bem: esse acorde que rompeu a placidez é a base de um dos temas de “Caleidoscópio” (Herbert Vianna), exposto pela guitarra na introdução, com forte (forte? fortíssimo!) apoio dos metais, e retomado no final, na gravação que abre a coletânea *Arquivo* (1990).

O acorde volta a aparecer na introdução de “O Rio Severino” (Herbert Vianna), no primeiro disco solo de Herbert, *Ê Batumaré* (1992). Era um trabalho “autoral”, pois Herbert tocou todos os instrumentos e compôs sozinho quase todas as músicas. Uma das poucas faixas não-inéditas é uma regravação de... “Impressão”. O famoso acorde está lá, já na abertura da faixa e retornando na parte instrumental que habitualmente seria o solo (que não ficou caracterizado porque não há uma segunda parte cantada). Nas duas músicas, o acorde contém um pouco mais de dissonância, combinando efeitos com palmas. O clima de *Ê Batumaré* é bem experimental, antecipando a atmosfera do disco seguinte dos Paralamas - *Severino* (1994).

Este LP abria, naturalmente, com “O Rio Severino”. A letra já passara por algumas modificações e o famoso acorde era apresentado de um jeito, digamos, “normal”. Ele retornaria de forma mais aguda, na gravação desta mesma música no CD ao vivo *Vamo Batê Lata* (1995). Gravação, aliás, que se notabiliza pela longa e bela introdução entremeada de referências a temas populares nordestinos.

A letra de “O Rio Severino” está envolvida em outra reciclagem dos Paralamas. Herbert declamou parte dela numa introdução falada a “Lanterna dos Afogados”, num show que a MTV apresentou em 1995.

HERBERT VIANNA: O LONGO CAMINHO ATÉ O ASTRAL TOTAL

Eu não podia acreditar no que ouvia minha mãe dizendo naquela tarde de domingo, 4 de fevereiro de 2001: como assim, “*Herbert Vianna sofreu um acidente quando pilotava seu ultraleve e seu estado é gravíssimo*”? Mas como era exatamente o que Pedro Bial recém informara no plantão da Globo, acampeei na frente da TV aguardando mais informações. Não saía da minha cabeça que em 18 de dezembro de 2000, eu curtira um dos maiores & melhores shows da minha vida - Os Paralamas do Sucesso no Largo Glênio Peres (Porto Alegre) -, mas, infelizmente, dali a pouco, novo boletim confirma tudo.

A maior dificuldade era, nos dias seguintes, saber como Herbert estava. As redações de jornalismo cultural não têm tradição neste tipo de cobertura. Certo, a MTV apresentava boletins corretos à noite, mas fora dali sobravam sensacionalismo e desinformação. OK, claro que boletim médico sobre estado de saúde de alguém famoso sempre atrasa, mas a falta de agilidade das FMs ampliava mais ainda o atraso. Nos primeiros dias, como meu chefe estava de férias, era possível eu ficar ouvindo rádio com fones durante o expediente (até porque meus colegas também queriam saber de Herbert). Assim que o chefe voltou, passei a empregar a tática de ir ao banheiro nos horários em que os boletins estavam anunciados - como eles sempre atrasavam, dali a pouco precisava arranjar outra desculpa... Mas o pior mesmo foi ver locutores usando o episódio para “arremesso de ressentimento à distância” - para aproveitar uma expressão que Herbert usou na entrevista que me concedeu em 1992 - e dizendo que Os Paralamas do Sucesso tinham acabado, pois Herbert jamais iria se recuperar!!!

Enfim, foram dias muito aflitivos, à espera do primeiro movimento, das primeiras palavras (em inglês! depois em espanhol), das perguntas por Lucy, das visitas de Bi e Barone; alguns meses depois, o reencontro com a guitarra... Outro tipo de aflição veio mais tarde, quando Herbert já estava se recuperando em casa e naturalmente sua presença no noticiário diminuiu. Mas aí começou a pipocar outro tipo de informação: Herbert tá ensaiando com Bi e Barone! Lulu Santos tá gravando novo CD e convidou Herbert pra participar!! E mais: OS PARALAMAS ESTÃO EM ESTÚDIO!!!

A partir daí, foi só felicidade: o lançamento do CD *Longo Caminho*; a primeira aparição do trio em TV, no *Fantástico* de 29 de setembro de 2002 (o show, gravado dia 24, teve outros trechos exibidos em 6 de outubro) e a grande sacada da MTV em associar a comemoração de seus 12 anos ao retorno de Herbert. O primeiro programa em que ele reapareceu foi uma edição especial do *Neurônio MTV* no dia 8 de outubro. A semana foi recheada de excelentes reprises, culminando com o histórico dia 11: depois do *Jornal da MTV* especial - todo dedicado à entrevista que o trio concedera a Edgar Picolli no Parque Lage (cenário do memorável programa/CD/DVD *Acústico*) no dia 2 - teve lugar o excelente especial *Power Trio*, em que Herbert, Bi e Barone mostraram que, OK, metais, percussão (e eventualmente cordas) contribuem legal pro som da banda, mas só os três já são bons que chega! Desse show, gravado dia 7, a MTV ainda incluiu uns extras no programa *Os Arroz-de-Festa dos 12 Anos MTV - Os Paralamas do Sucesso* exibido no dia 16.

O mais bonito disso tudo é ver que Herbert Vianna, em vez de ficar se queixando (motivos ele teria, muitos!), incorporou a seu vocabulário um novo bordão: a expressão “Beleza, astral total”!

O CANTO DA SEREIA

Após o lançamento do livro *Noites Tropicais* (Objetiva, 2000), o escritor e produtor Nelson Motta recebeu inúmeros convites para palestras. Para ele foi um prazer redescobrir o Brasil depois de 10 anos nos Estados Unidos. Não tinha definido ainda seu próximo projeto, quando recebeu um pedido de sua mãe, dona Xixa:

- Meu filho, escreve ficção.

Pedido anotado, Nelson foi passar o Carnaval na Bahia e se fascinou. Ao voltar ao Rio de Janeiro, falou desse fascínio durante um almoço com Patrícia Melo, que adaptava *Noites Tropicais* para a televisão. Patrícia lhe deu o mote:

- Escreve sobre isso. Assassinato, um detetive baiano...

Nelson foi para casa e fez *O Canto da Sereia – Um Noir Baiano* (Objetiva, 2002). Como é normal acontecer, depois que as coisas estão no papel o escritor adota um olhar “externo” e começa a questionar sua produção: *Sereia* era nome de cantora? Por que não, se tem *Madonna*? Depois, deu-se conta que *Sereia* era um achado: essa figura mitológica de origem grega (metade mulher, metade peixe) na Bahia é associada com Iemanjá.

O próprio autor define em rápidas pinceladas o tema central da obra:

- Um marqueteiro e um produtor musical pegam uma garota desconhecida e em dois anos constroem uma superstar.

Ou seja, mesmo escrevendo ficção pela primeira vez, Nelson estava percorrendo um universo muito familiar:

- O livro expõe as entranhas do mundo do disco, do jabá. Poucas vezes se expôs tanto o *show business*. O jabá é um horror, um crime, um abuso sobre o consumidor, sob o ponto de vista moral, social e cultural. O presidente de uma gravadora me contou que seu diretor de marketing pagava jabá para as rádios e recebia comissão das rádios! Ganhava dos dois lados!

Falar de música na Bahia hoje remete, inevitavelmente, ao tema da axé music, que virou moda, e, segundo o experiente produtor, “toda moda vira chatice. Daniela Mercury e Carlinhos Brown ficam envolvidos por muita porcaria. A moda é criada para sair de moda. Algo faz sucesso, todos imitam e tudo fica muito nivelado.”

Mesmo assim, considera que o Carnaval baiano é melhor que o carioca:

- O Carnaval do Rio é fascista, espreme o desfile para a TV. Na Bahia é democrático, todos cantam, se alegram. A variedade musical da Bahia bate a do Rio.

O escritor Luís Augusto Fischer, em debate reunindo Nelson e o jornalista Ruy Carlos Ostermann, realizado em Porto Alegre em 16 de novembro de 2002 (do qual extraímos as declarações incluídas neste artigo), disse enxergar reflexos do tema da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, n’*O Canto da Sereia*. Nelson discorda:

- As carreiras na música popular na década de 60 e nos anos 2000 são muito diferentes. No meu livro, um publicitário, Tuta Tavares, cansa de vender produtos dos outros e cria *Sereia* como um produto seu.

O agente literário de Nelson quer que *O Canto da Sereia* vire filme, mas já sabe que não tem o apoio do autor: “Eu não ambiciono. Evitei a tentação do cinema.”

Sua idéia, desde o início, era fazer uma literatura pop, sem pretensões literárias, para entreter as pessoas mesmo.

- Fiz duas páginas falando, como se fosse para um estrangeiro, como é o Carnaval, o trio elétrico. Mais que isso enchia o saco, o leitor foge. Não quis vender macumba de turista. Não gosto de livro que em cinco, dez, quinze páginas não acontece nada. Um saco.

Gosto de livros que são considerados “de segunda” (*categoria*), com tramas elaboradas. Recomendo John Grisham. A literatura de entretenimento é difícil, bem como a música popular de sucesso. Quero sempre levar o leitor até o próximo parágrafo.

E o cenário ser a Bahia era fundamental neste processo:

- Tambores, terreiros e candomblé convivem na Bahia com celular e internet. Todos estão em rede: na rede de deitar ou na internet... O ancestral se integra com a tecnologia. O trio elétrico é alta tecnologia de entretenimento. Dentro do trio tem camarim, chuveiro, gerador. É um hardware. Na Bahia tudo se mistura. O terreiro de candomblé é um centro social, exige sacrifício. Mãe Marina (*personagem do livro*) era universitária, falava inglês, curtia som pop. O candomblé pode ser responsável pela liberdade sexual e harmonia social na Bahia, aumenta a tesão e diminui a tensão.

Entre as coisas o fascinam na Bahia, destaca o que define como *denço viril*:

- Antônio Carlos Magalhães e Dorival Caymmi têm o denço viril. O cara revira os olhinhos, mas é supermacho – só tem na Bahia!

Eles, bem como outros baianos famosos, são incluídos na trama, numa liberdade criativa assim justificada pelo autor:

- Usei pessoas reais com parcimônia, mas elas não têm fala. Como fazer algo sobre o Carnaval da Bahia sem Gilberto Gil, Daniela, Caetano?

A ligação de Nelson com a Bahia vem de longa data:

- Jorge Amado foi meu encontro com a literatura, aos 12 anos, logo após Monteiro Lobato. *Gabriela, Cravo e Canela* me marcou para sempre. Em 1966, ganhei o Festival Internacional da Canção com “Saveiros” (*parceria com Dori Caymmi*), inspirado em Jorge Amado e Dorival Caymmi. Apesar da minha expectativa com a Bahia, não me decepcionei. Tenho grandes amigos baianos: João Gilberto, Caetano Veloso, Jorge Amado, Dorival Caymmi, Mãe Menininha do Gantois, Daniela Mercury... A Bahia é meu carma, minha sina.

Cumprindo sua sina, Nelson já começara na época deste debate a produzir Daniela Mercury, “acho que vai ser um salto na carreira dela”. O primeiro fruto dessa parceria foi o CD *Eletrodoméstico*, lançado no programa *MTV Ao Vivo* em março de 2003.

SAMBA N'OS SERTÕES

Comemorou-se em 2002 o centenário de lançamento de *Os Sertões*, a obra-prima de Euclides da Cunha relatando a campanha de Canudos. Sua leitura revela muito sobre o Brasil em geral e o Nordeste em particular. Dividida em três partes – *A Terra*, *O Homem* e *A Luta* – a obra traça um retrato fiel e, até a época, inédito do sertanejo – “antes de tudo, um forte”, na célebre frase do autor que abre o capítulo III de *O Homem* (pág. 64 – OBS:As referências de página neste texto são baseadas na edição Ediouro de 1992, comemorativa dos 90 anos do livro). É justamente nas duas últimas partes d’*Os Sertões* que aparecem as referências ao samba.

Como? O samba não foi criado por Donga em 1917, com “Pelo Telefone”? Nunca é demais repetir: “Pelo Telefone” foi apenas o primeiro samba a fazer sucesso no Carnaval. Já está documentada uma série de gravações anteriores a 1917 que as próprias fábricas classificavam no selo do disco como samba. Entre as mais antigas conhecidas, há três do selo Columbia, editadas entre 1908 e 1912. Nada impede que haja outras, feitas antes destas. Além do mais, o termo já era empregado na imprensa desde 1837, no jornal *O Carapuceiro*, de Recife, designando, em ocasiões distintas, um gênero de composição musical e uma dança.

Como toda manifestação cultural popular, o samba era considerado inferior e, portanto, indigno de atenção por parte das elites culturais e econômicas do país, cujo parâmetro de cultura era o que vinha da Europa. Por uma infeliz coincidência, as elites eram então a única parcela alfabetizada da população, capazes, portanto, de efetuar registros históricos do samba – no que, entretanto, não tinham o menor interesse. Como isto cria muitas dificuldades para quem pretende entender melhor a evolução do samba, bem como do choro e de outros gêneros nascidos entre o povo, é preciso correr atrás de todas as pistas existentes para que possamos estancar a perda de preciosas informações sobre nossa cultura popular. É o que, modestamente, me proponho a fazer aqui, adotando o mesmo procedimento, em relação a um ensaio, que o crítico José Ramos Tinhorão vem tendo com a ficção em sua obra *A Música Popular no Romance Brasileiro*.

É espantoso que, sendo *Os Sertões* um livro tão célebre (a Ediouro o chama de “Bíblia da Nacionalidade”), ele jamais seja referido em estudos sobre as origens do samba (exceção feita a *A Pré-História do Samba*, de Bernardo Alves). Euclides menciona três vezes a palavra samba. A possibilidade de essas referências terem sido incluídas mais tarde, nas edições seguintes, fica limitada ao ano de 1909, quando o autor faleceu.

Em uma das passagens, no capítulo III de *O Homem*, Euclides fala das manifestações religiosas dos sertanejos, assim se expressando sobre o que ficou conhecido como “velório de anjinho” (pág. 78):

“O falecimento de uma criança é um dia de festa. Ressoam as violas na cabana dos pobres pais, jubilosos entre as lágrimas; referve o samba turbulento; vibram nos ares, fortes, as coplas dos desafios, enquanto, a uma banda, entre duas velas de carnaúba, coroado de flores, o anjinho exposto espelha, no último sorriso paralisado, a felicidade suprema da volta para os céus, para a felicidade eterna – que é a preocupação dominadora daquelas almas ingênuas e primitivas”.

Identifico ecos do gurufim neste rito fúnebre.

No mesmo capítulo, aborda-se a vaquejada, que ocorria em junho e julho, quando os vaqueiros de diversas fazendas vizinhas reuniam o gado de todas elas, para marcar e contar as cabeças, visto que os rebanhos viviam soltos, sem cercas limitando seu deslocamento. Concluído o trabalho, os vaqueiros iam para as vilas próximas, onde tomavam parte em festas tradicionais como a encamisada, uma herança moura. Os que, porém, não tinham recursos para se afastarem do rancho, agitavam-se “então, nos folguedos costumeiros.” Vestindo sua roupa de couro, “seguem para os sambas e cateretês ruidosos”, os solteiros levando seus machetes (cavaquinhos), “que vibram no *choradinho* ou *baião*”. O *choradinho* é definido por Euclides como uma dança vulgar no Norte, ao lado do *baião* – logo, fica descartada qualquer ligação com o choro. Após estes registros na página 71, o autor descreve na página 72 um desafio entre dois famanazes (grandes repentistas), “*que só termina quando um dos bardos se engasga numa rima difícil e titubeia, repinicando nervosamente o machete, sob uma avalanche de risos saudando-lhe a derrota.*”

O machete esteve na frente de batalha, por obra e graça do 5º Corpo de Polícia Baiana (tratado como “5º de Polícia” ou “5º da Bahia” no livro), formado para auxiliar o Exército na quarta (e última) expedição contra Canudos, em 1897. Arregimentados entre a população das margens do rio São Francisco, eram os únicos habituados ao clima da região – no dizer de Euclides, “um batalhão de jagunços” (*Quarta Expedição*, cap. II, pág. 185). Capazes de passar o tempo cantando “saudades dos rincões do S. Francisco” (*Nova Fase da Luta*, cap. II, pág. 263), mas quando a fuzilaria apertava (afinal, estava-se em setembro, a menos de quinze dias do final da campanha!), os baianos “*batiam-se como demônios, terrivelmente, freneticamente, disparando as carabinas; e tendo nas bocas, ressoantes, cadenciadas a estampidos, as rimas das trovas prediletas. Baqueavam, alguns, cantando; e aplacada a refrega volviam ao folguedo sertanejo, ao toar langoroso das tiranas, aos rasgados nos machetes, como se aquilo fosse uma rancharia grande de tropeiros felizes, sesteando*” (pág. 263 – o grifo em “rasgados” é de Euclides) ou então cantando “modinhas folgazãs” (pág. 185).

Além do machete, há uma referência indireta a outro instrumento nas págs. 82 e 85, cap. IV de *O Homem*. É no nome de uma cidade onde Antônio Conselheiro morou no Ceará - Tamboril (nome português primitivo do tamborim).

O contraste entre as forças que se enfrentavam no sertão – de um lado, o Exército brasileiro, fortemente armado, do outro, jagunços com armas rudimentares – curiosamente se reproduziu no aspecto musical, como se pode ler na parte do livro denominada *Quarta Expedição*.

O Exército enviara grande número de músicos a Canudos. Euclides menciona que bandas (assim, no plural) de música da 3ª Brigada tocaram “um grande repertório de dobrados” (cap. II, pág. 193) depois da luta de 27 de junho, comemorando uma vitória. Já o único instrumento dentro do arraial era... o sino da igreja velha, cujo repertório resumia-se à “Ave Maria” ao cair da tarde. O que, por sinal, muito incomodava os republicanos. O motivo, porém, não tinha nada a ver com a religião. Enquanto os oficiais julgavam a atitude dos rebeldes provocativa, muitos soldados “vacilavam (...) ante o adversário, que se aliara à Providência.” (cap. IV, pág. 214)

Assim, durante um forte ataque governista no início de julho, os canhões disparavam do alto do morro da Favela, mas “*lento e lento, intervaladas de meio minuto, as vozes suavíssimas se espalhavam, silentes (sic), sobre a assonância do ataque. O sineiro impassível não claudicava um segundo no intervalo consagrado. Não perdia uma nota.*” (cap. IV, pág. 214) O mesmo ocorreu numa ocasião em que o Exército quis comemorar o

êxito por antecipação: em 17 de julho, “à tarde, as fanfarras dos corpos vibraram harmoniosamente até cair a noite” (cap. V – *O Assalto*, pág. 218). A 18, as tropas governistas tiveram 947 baixas, entre feridos e mortos, conseguindo, no entanto, estender o cerco a boa parte do arraial. Isto, porém, parece não ter tido a menor influência entre os rebeldes. Euclides ressalta que, ao arraial, “*não lhe haviam modificado sequer o primitivo regime. Ao empardecer do dia, o sino da igreja velha batia, calmamente, a Ave-Maria; e, logo depois, do seio amplíssimo da outra, ressudava o salmear merencório das rezas... Toda a agitação do dia fora como incidente vulgar e esperado.*” (cap. V – *O Assalto*, pág. 224)

Apenas em agosto os três canhões Krupp conseguiram derrubar a igreja velha, calando o sino de Canudos (cf. o cap. VIII, pág. 245).

Falei no início em três menções ao samba em *Os Sertões*, mas até aqui só tratei de duas. Agora, a terceira, que não tem relação com música, mas talvez seja a mais importante. É na passagem em que se conta a prisão de um menino de menos de 9 anos em Canudos, levado para o acampamento dos soldados da República em Queimadas (*Nova Fase da Luta*, cap. I, pág. 250). Enquanto era interrogado, fumava com desenvoltura. Ao ver a espingarda Comblain, disse que boa era a Mannlicher (ele as chamava *comblé* e *manulixe*); deram-lhe então uma destas e ele a desmontou sem dificuldade, para pasmo geral. Quiseram saber se ele a usara em Canudos. A resposta:

- E por que não? Pois se havia *tribuzana velha!*... *Havera* de levar pancada, como boi acuado, e ficar *quarando* à toa, quando a *cabrada fechava o samba desautorizando as praças?! (Os grifos são do original)*

Já então, como vemos, “samba” era sinônimo de confusão, agitação. Destaco esta passagem pois ela é a única, no livro, em que a palavra “samba” é mencionada num diálogo. Não se trata, portanto, de qualquer inferência do autor, mas sim de vocábulo de uso corrente no sertão baiano, capaz de ser empregado por uma criança.

Existem muitas versões sobre a origem do samba, e muitas controvérsias também. Numa delas, o samba teria surgido na Bahia, tendo sido levado ao Rio de Janeiro pelos soldados que lutaram em Canudos. Aparentemente, faria sentido: é comprovado que muitos soldados que retornaram ao Rio casaram com baianas e foram morar no morro da Providência. Em pouco tempo, erguiam-se ali casas toscas como as de Canudos, passando o morro a ser chamado “da Favela” (como o do sertão baiano), a denominação estendendo-se ao tipo de habitação. Quem trouxe o nome “favela” na bagagem, poderia ter trazido o samba também, certo?

Errado. Euclides emprega a palavra “samba” como um termo corriqueiro, pois não se detém em momento algum a explicar ao leitor o que seria o samba, como faz inúmeras vezes em relação a aspectos mineralógicos, botânicos ou antropológicos. Logo, o autor, que morou muito tempo no Rio e vivia então em São Paulo, tinha certeza que o público leitor conhecia o samba. Portanto, não podia se tratar de um ritmo introduzido no Rio por algumas pessoas cinco anos antes (lembrem-se, não havia rádio, disco, TV...).

ENCONTROS

Fagner conversou com Zeca Baleiro depois dum show deste no Rio de Janeiro, depois eles voltaram a se encontrar em Fortaleza e os papos evoluíram para parcerias, que eles gravaram e mostraram em turnê nacional iniciada em novembro de 2003, em Porto Alegre. Como diz o cearense, é uma grande dupla... de três, já que inclui o poeta Fausto Nilo, parceiro de Fagner de longa data.

Desta forma, vai se mantendo viva uma tradição da música brasileira - os *encontros*. Classifico assim a reunião de dois artistas que, não sendo uma dupla fixa, gravam um disco conjunto em estúdio. Por que em estúdio? Porque, ao vivo, a tendência é fazer um disco do tipo “os grandes sucessos de A e B, agora cantados pelos dois”. Já em estúdio, em geral se parte para um disco de inéditas, como este e ainda *Gil e Milton, Eu Não Peço Desculpa* (Caetano Veloso e Jorge Mautner), *Miúcha e Tom Jobim, Moraes e Pepeu, Tropicália 2* (Caetano & Gil)... Algumas vezes, como em *Elis & Tom, O Boêmio e o Pianista* (Nelson Gonçalves e Arthur Moreira Lima) ou *Edu/Tom*, o repertório é todo de regravações, mas são aquelas tais exceções que confirmam a regra...

É raro, mas chega a acontecer a apresentação ao público do *encontro* como sendo a formação de um “novo grupo”, embora também fique claro que depois de algum tempo todos retomarão sua trajetória individual. Os casos mais notórios foram os Doces Bárbaros (Caetano Veloso, Gal Costa, Gil e Maria Bethânia), que em 1976 lançaram um compacto duplo de estúdio e um LP duplo ao vivo, e os Tribalistas (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte), que produziram um CD campeão de vendas em 2002. Tirando casos como o dos Tribalistas, dificilmente os discos de *encontros* chegam à parada de sucessos, estando mais na esfera dos produtos *cult*. Sempre foram uma exceção na indústria fonográfica. Creio que eles vêm do costume de gravação de dupla não-fixa muito comum no período do disco de 78 rpm, que tinha uma música em cada lado (os artistas de sucesso chegavam a lançar mais de um disco por mês). Ficaram na história as gravações de Francisco Alves e Mário Reis na Odeon (1930-32) e do mesmo Mário com Carmen Miranda na Victor (1933-34). A partir da alta-fidelidade, a coisa mudou de figura, afinal agora um LP exigia 12 ou 14 músicas, e aumentou o espaço de tempo entre um disco e outro do mesmo artista.

Os discos de *encontros* só voltam a aparecer, com frequência, na Philips em meados da década de 1960 - comenta-se que isso se devia, em grande parte, ao elenco da gravadora ser tão grande que não havia estúdios disponíveis para todos...

PURIFICADOS POR DONA EDITH DO PRATO

Quem foi ao Itaú Cultural (São Paulo) na noite de 16 de abril de 2004, para assistir dona Edith do Prato, 88 anos, lançando seu primeiro CD, *Vozes da Purificação*, não podia deixar de se sentir na Bahia, mais precisamente em Santo Amaro da Purificação.

Para quem não está ligando o nome à pessoa, dona Edith do Prato é a Edith Oliveira que abriu o LP *Araçá Azul* (1973), de Caetano Veloso, cantando “Viola, Meu Bem” (adaptação de Caetano para tema de domínio público), e dividiu com ele os vocais em “Sugar Cane Fields Forever”. Dona Edith também era citada (“Edith Oliveira, meu bem/ Ai, ai, ai/ Torno a repetir, meu amor/ Ai, ai, ai...”) na parte improvisada do samba-de-roda “Torno a Repetir” (1968)(outra adaptação de Caetano para tema popular). Eram formas de homenagem do já famoso cantor à amiga de sua mãe, dona Canô, que sempre reuniu em casa amigos e parentes para cantarem samba-de-roda horas a fio, com o indispensável acompanhamento das iguarias da culinária do Recôncavo baiano. Com certeza, foi um ambiente de intenso aprendizado para o autor de “Purificar o Subaé” – o aprendizado mais gostoso, em que é difícil dizer quem ensina e quem aprende, e ninguém chega a perceber o processo acontecendo.

“Viola, Meu Bem” e “Torno a Repetir” - esta, com muitos outros versos que Caetano não gravou - foram dois dos muitos pontos altos da grande noite baiana, o primeiro show que dona Edith fez na vida, ela que praticamente não sai de Santo Amaro. A platéia acompanhou o tempo todo com palmas, numa cadência de marcação de capoeira, e cantou junto as músicas mais conhecidas - além das citadas, o megasucesso “Marinheiro Só” (“*Ô marinheiro, marinheiro/ Marinheiro só/ Quem te ensinou a nadar?/ Marinheiro só/ Ou foi o tombo do navio/ Marinheiro só/ Ou foi o balanço do mar?*”)(mais um tema popular do qual Caetano fez a arte-final e nos deu de presente), “Adeus, Meu Santo Amaro” (Caetano) e o “Hino à Nossa Senhora da Purificação”, que encerrou o espetáculo, ou melhor, a celebração, com todos os participantes de mãos dadas, cantando à capela e em pé (inclusive dona Edith, que caminha com dificuldade, sempre com auxílio). O “Hino...” chegou a ser gravado por Caetano com a mana Maria Bethânia num compacto duplo que circulou apenas em Santo Amaro. Aliás, era tal a relação de tudo o que se passou naquele auditório com Caetano que é quase difícil de acreditar que ele não estivesse presente (não estava).

O que se via no palco era aparentemente muito simples - um violonista, um percussionista com dois atabaques e um pandeiro, um coro - o *Vozes da Purificação*, formado por oito senhoras de Santo Amaro - (todas vestindo branco e descalços) e, sentada no centro do palco, numa cadeira de vime, dona Edith, tocando seu prato fundo de louça com uma faca sem ponta. Dito assim, parece pouco. É que às vezes as palavras são insuficientes para transmitir o que foi a energia que reinava no ambiente, por exemplo, quando cada uma das integrantes do coro mostrou seu samba no pé. Ou quando o público, atendendo à convocação do cantor J. Velloso, levantou-se das cadeiras e sambou. Ou ainda na hora em que João Francisco, um menino de seus 5 anos, mostrou com um mini-pandeiro que a fonte do samba de Santo Amaro nunca vai secar.

Enfim, saímos do espetáculo purificados. Só nos resta agradecer a Maria Bethânia, que teve a iniciativa, através do selo Quitanda da gravadora Biscoito Fino, de registrar em disco toda essa riqueza cultural:

- Obrigado, Bethânia!

SAMBA RIACHÃO

Confesso que ouvir o nome do sambista baiano Riachão sempre remetia minha lembrança a “Cada Macaco no Seu Galho”, não só por ser efetivamente sua obra mais famosa (muito em função das gravações de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1972, na volta do exílio, e em 1993) como por ser praticamente a única executada fora da Bahia. Assim sendo, foi uma grata surpresa assistir o filme *Samba Riachão*, de Jorge Alfredo (2001). É daqueles filmes em que se sente que o diretor buscou ser o mais fiel possível ao espírito do homenageado.

Jorge Alfredo acertou em cheio ao optar pelas seqüências longas com grandes planos. Só assim seria possível que o espírito de Riachão “coubesse” no filme. Perfeito para as cenas em que ele está contando um episódio, que o faz lembrar um samba que ele já começa a cantar, dançando e batucando em qualquer mesa próxima (planos que estruturam quase o filme todo).

Não se trata de uma biografia. Aqui e ali, surgem os dados oficiais: seu nome é Clementino Rodrigues, nasceu em 1922, foi eleito melhor cantor do rádio baiano em 1959, trabalhou como contínuo em banco... Seria pouco para definir Riachão. Melhor deixar o próprio nos conduzir pelas ruas e vielas de Salvador, fazendo de cada momento um pretexto para cantar um antigo samba. E são muitos os sambas lembrados. Os colegas de banco relatam que, ao levar documentos entre setores da agência, em cada sala ele entrava cantando.

A figura de Riachão manteve-se inalterada com o passar do tempo. Já em sua participação no filme *A Grande Feira* (dirigido por Roberto Pires em 1961), lá está ele com seu imenso sorriso, seu bigode, seu boné, sua toalhinha enrolada em volta do pescoço e seus anéis em quase todos os dedos. Interessante notar como na época do filme de Pires Riachão lembrava fisicamente Lupicínio Rodrigues - até o bigode e o sorriso eram parecidos!

Mas, se Riachão ficou fiel a sua imagem, sendo aclamado pelos blocos de Carnaval e pelo público de artistas mais jovens (os fãs de Daniela Mercury o saudaram num show como “lindo, tesão, bonito e gostosão”), os novos meios de comunicação surgidos na segunda metade do século passado não demoraram a remeter o sambista para uma espécie de limbo. Acostumado a cantar em auditório de rádio sempre com luz branca, Riachão estranhou os holofotes da TV Itapuã, ao participar de um programa no começo dos anos 60. Além disso, o ar-condicionado da emissora o incomodou, a ponto de ele precisar aspirar tabaco para não espirrar em cena (o que, naturalmente, gerou novo samba: “Pitada de Tabaco”). O fim da programação ao vivo das rádios baianas ao longo daquela década também cortou um canal de comunicação direta entre o sambista e seu público. No rádio, Riachão sempre cantava um samba de sua autoria, geralmente recém-composto.

De um tudo ele fazia motivo para compor. Uma baleia encalhada junto à área central de Salvador motivou a música “O Umbigão da Baleia” - que, como dezenas de outras apresentadas no filme, permanece inédita em disco (um convite a quem for ver a fita: fiquem até o final dos créditos e espantem-se como eu com a enorme quantidade de sambas inéditos que o filme registrou).

Felizmente parte da produção de Riachão encontra-se gravada. Além de alguns discos na JS, recentemente saiu um CD seu produzido por J. Velloso, com sessões documentadas pelo filme e das quais participaram Carlinhos Brown, Caetano Veloso, Armandinho (que em dado momento, fora do estúdio, improvisa sobre “Cada Macaco no

Seu Galho”), Tom Zé, entre outros. Todos eles (mais Dorival Caymmi, Bule-Bule, Gilberto Gil e Tuzé de Abreu) dão depoimentos sobre o focalizado e sobre o samba na Bahia.

Cumprimento Jorge Alfredo por sua postura ousada de identificar boa parte dos entrevistados como “sambista”. Ousada porque nos acostumamos nas últimas décadas a só chamar assim pessoas que façam exclusivamente samba e, de preferência, sejam de origem e condição humildes, mais ainda se forem de cor negra. Essa classificação incluiria naturalmente Riachão e Bule-Bule, mas deixaria de fora Tom Zé e Caetano.

A tese defendida pelo filme da origem baiana do samba acaba ficando um pouco deslocada, até porque boa parte do material apresentado a esse respeito refere-se ao Rio de Janeiro dos anos 1920. Nesses momentos o filme fica menos risonho e perde bastante do ritmo. Para mim ficou claro que Jorge Alfredo acredita na origem baiana do samba, embora tenha veiculado um depoimento, o de Gil, que localiza a possível gênese do ritmo “numa área de influência que vai da Bahia em direção ao norte, a Pernambuco”.

Fica difícil destacar este ou aquele momento do filme. Todo ele cria uma atmosfera de simpatia e de intimidade com Riachão que é como se realmente tivéssemos percorrido com ele Salvador - ou melhor dizendo, a cidade da Bahia.

Mistura e Manda

CADA MACACO NO SEU GALHO

Um fato ocorrido em novembro de 2003 não deixou dúvidas de que vivemos numa democracia. O técnico da Seleção Brasileira, Carlos Alberto Parreira, continuou solto, mesmo após chamar o presidente Luís Inácio Lula da Silva de “macaco”. Foi o que ele, no mínimo, sugeriu ao arrematar com a frase “Cada macaco no seu galho” sua resposta aos comentários presidenciais ao desempenho do Brasil no jogo contra o Uruguai no dia 19 daquele mês, em Curitiba, válido pelas Eliminatórias para a Copa do Mundo de 2006 – o Brasil encerrou o primeiro tempo vencendo por 2x0, mas o Uruguai conseguiu virar o jogo para 3x2; só a 4 minutos do final Ronaldo fixou o placar final em 3 x 3.

Além de lembrar o clássico samba do baiano Riachão, Parreira fez-me recordar de João Saldanha, que respondeu ao general-presidente Emílio Médici palavras semelhantes às do atual técnico: “Eu não palpito no ministério e o presidente não escala a Seleção”. É que Médici queria que Saldanha convocasse o centroavante Dario (o Dadá Maravilha) para a Copa de 1970.

Não foi o único episódio nesse estilo: Fernando Henrique Cardoso sugeriu a Luís Felipe que levasse Romário em 2002. Felipão não chamou Romário e ganhou a Copa, sem ate-boca. Agora, nesse caso o mais sábio foi Zagalo, que, nomeado técnico no lugar de Saldanha, agradou Médici convocando Dadá e ganhou a Copa sem colocá-lo em campo em nenhuma partida....

O SAMBA INDÍGENA*

(Palestra proferida em 15 de setembro de 2007 no Seminário Os Sambas Brasileiros: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda, realizado no Teatro Dona Canô em Santo Amaro, Bahia)

A primeira vez em que eu ouvi falar de uma possível relação do samba com os índios brasileiros foi no começo de 2004, quando o pesquisador pernambucano Bernardo Alves entrou em contato comigo. Ele lera meu artigo Samba n'OS SERTÕES, em que eu afirmava que não era possível que o samba tivesse surgido no Rio de Janeiro, considerando que Euclides da Cunha, em sua obra clássica lançada em 1902, o apontava em várias passagens como sendo a música típica dos vaqueiros do sertão nordestino.

Bernardo me informou que lançara em 2002 o livro *A Pré-História do Samba*, no qual afirmava que o samba surgiu entre os índios do Nordeste brasileiro, ao que tudo indica ainda antes do descobrimento, recebendo depois importantes influências européias e africanas. Hoje, são poucos os povos indígenas que ainda cultivam o samba. Os Kariri-Xokó de Sergipe dançam o coco sambado em suas festas e em algumas ocasiões especiais, como a eleição anual do cacique. Já os Fulniô de Pernambuco gravaram um CD contendo sambas de coco e toré. Ambos os povos, ao lado dos Xukuru-Kiriri de Alagoas, são remanescentes da família indígena Kiriri (também chamada Cariri ou Kariri), que esteve presente, em diferentes momentos, no território de todos os atuais Estados nordestinos.

Eram Kariri os povos Tremembé, Janduí, Kipeá, Sapuya, Rodela (ou Tuxá), Paiaia, Kamaru, Dzubukuá, Icó, Curema - todos eles classificados na época colonial como Tapuias. O termo *tapuia* era utilizado pelos índios da família Tupi para classificar outros povos indígenas e significa "intruso, bárbaro, inculto". O uso deste nome pelos Tupi não deixa de ser irônico, pois foram eles que, ao chegar ao Brasil há aproximadamente 10 mil anos, expulsaram do litoral os Tapuia, que já viviam aqui há pelo menos 2 mil anos. Assim, embora eu acredite ser impossível precisar data e local exatos, é possível afirmar que o samba teria surgido no Nordeste em algum momento dos últimos 12 mil anos.

Na época do descobrimento, os Cariri viviam na área da Baía de Todos os Santos. Foram avançando cada vez mais na direção do sertão devido às disputas de território com os Tupi e mais adiante com os portugueses. A partir de meados do século 17, a Casa da Torre de Garcia d'Ávila, que vinha ocupando o sertão com criação de gado (atividade em que eram servidos pelos caboclos, filhos de portugueses com índias Cariri), começa a reivindicar a posse de áreas indígenas, como a dos Rodela que viviam próximos a Jaguaripe (1646), vindo depois a invadir as missões religiosas em que os índios eram catequizados por jesuítas, capuchinhos e franciscanos. Importantes cidades atuais do Nordeste surgiram a partir de antigas aldeias ou missões nas quais os Cariri viveram, como São Félix, Jacobina, Rodelas e Banzaê, na Bahia; Pilar, na Paraíba; Soure, Mecejana e Ibiapaba, no Ceará; e Caicó, no Rio Grande do Norte. Na altura do século 18, o nome Cariri já está mais associado a uma região do sertão nordestino - São João do Cariri, na Paraíba, é fundada em 1782 - do que propriamente a uma família indígena: já estão praticamente extintos os Cariri do Ceará, Piauí e Maranhão.

Antes de Bernardo Alves, outros autores já haviam tratado da relação do índio com o samba. O primeiro deles foi o intelectual sergipano Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, publicada na *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro) em 1881. Dizia Romero:

“O samba, estou hoje convencido, é de origem indígena. Fernão Cardim, que escreveu em 1583, assim a ele se refere:

‘Fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos que é coisa ridícula; de ordinário não se bolem de um lugar, mas estando quedos em roda fazem o mesmo com o corpo, mãos e pés; não se lhes entende o que cantam; mas disseram-me os padres, que cantavam em trovas quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados.’ (Narrativa Epistolar)

“É claramente a origem dos nossos xibas e sambas atuais em que são exímias as populações do interior. Não os acho ridículos, como supôs Fernão Cardim; são a música e a dança na infância, e a infância é ingênua e não ridícula.”

Romero também mencionava, a propósito do que chamou “conflito das três línguas no Brasil”, que o idioma “dos conquistadores” tendeu a predominar, deixando-se contudo saturar de elementos estranhos, tomados aos outros. Como exemplo de versos cantados em português e tupi, apontou um fragmento citado pelo Dr. Couto de Magalhães:

“Te mandei um passarinho,/ Patuá miri pupé;/ Pintadinho de amarelo,/ Yporanga ne iaué.// Vamos dar a despedida,/ Mandu sarará,/ Como deu o passarinho,/ Mandu sarará.// Bateu asa, foi-se embora,/ Mandu sarará,/ Deixou a pena no ninho,/ Mandu sarará.”

(Heitor Villa-Lobos batizou “Mandu-Çarará” um bailado que compôs em 1940 baseado em lendas indígenas da Amazônia).

O esquema dos versos, em especial os das duas últimas estrofes, reproduz uma das formas poéticas características dos índios do Nordeste: o canto por um solista (que em geral improvisa os versos) tendo um coro respondendo um refrão fixo. Esta forma poética sobrevive no partido-alto, no coco e no samba corrido - um dos tipos do samba-de-roda do Recôncavo baiano, onde a resposta do coro ganhou o nome de “relativo”.

Já o tema dos versos podia variar entre as façanhas mencionadas por Cardim e assuntos ligados à natureza como o trecho citado por Couto de Magalhães e como veremos nesta passagem dos *Diálogos das Grandezas do Brasil*. O livro, publicado de forma anônima em 1618, é hoje atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão; os locais citados na obra ficam nos atuais territórios de Pernambuco e Paraíba. Sobre os costumes dos índios da região, conversavam Alviano e Brandônio no “Diálogo Sexto”:

“ALVIANO - Por fim que, com esta bárbara crueldade, se hão somente por satisfeitos?

BRANDÔNIO - Ainda fazem mais, por que têm já muitos vinhos preparados, precedendo logo grandes borracheiras, que duram por espaço de alguns dias.

ALVIANO - Os dias passados, indo visitar um amigo meu à sua fazenda, me não deixaram dormir toda uma noite uns índios que andavam nas suas borracheiras, na qual formavam uns cantos, qual eu nunca outros semelhantes vi.

BRANDÔNIO - Esse é o seu costume mais ordinário, porque para efeito de se emborracharem, aparelham muitos vinhos que fazem do sumo de canas de açúcar, que vão buscar pelos engenhos, e também de mel e de uma fruta que chamam caju, e, juntos em

roda muitos homens e mulheres, estão nesse canto todo um dia e noite inteira, sem dormirem, bebendo sempre de ordinário muito vinho até caírem todos por terra sem acordo, e às vezes saem também dali alguns não pouco escalavrados.

ALVIANO - *E que metros ou cantigas são essas que cantam em tanto espaço de tempo?*

BRANDÔNIO - *Nenhuma outra mais que alevantar o primeiro a voz, e dizer o pássaro está sobre a folha, ou a folha sobre a água, ou outra coisa semelhante, e com isto vão continuando sempre, dizendo uns e respondendo outros, por todo o espaço que lhes dura a borracheira, servindo as mulheres de tiple, por alevantarem a voz mais delgada.”*

Em 1953, o cantor e musicólogo Sílvio Salema abordou a relação índio-samba no trabalho denominado *Origens do Samba - Pesquisas Folclóricas*, que não chegou a ser publicado. Consta de sete páginas datilografadas e se encontra no acervo da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). Salema partiu da etimologia da palavra tupi *sambaqui* (depósitos de conchas, sendo *samba* o nome da ostra ou mexilhão) e concluiu que a palavra *samba* era genuinamente ameríndia. Constatou ainda a existência das variações *hamba* e *tamba* (todas as três também podem ser oxítonas: *sambá*, *hambá* e *tambá*. Em consulta a estudiosos de língua Tupi, ainda não obtive um retorno sobre se as seis formas podem ser usadas indiferentemente ou se há uma variação expressiva no uso de uma ou outra.)

Já em relação à música e a dança, Salema, além de pesquisar a cultura indígena, visitou diversos terreiros de Xangô em Pernambuco, vindo a concluir que o samba não teria como origem as músicas cantadas durante os cultos afro-brasileiros. Citava ainda um estudo de Batista Caetano, que já no século 19 afirmava que na língua Tupi *samba* tinha o significado de “dança em roda”. Batista Caetano manteve uma polêmica em 1880, através das páginas da *Revista Brasileira*, com o estudioso de línguas africanas A. J. Macedo Soares. Tendo Caetano afirmado que *samba* era dança para os Tupi, foi contestado por Soares, que afirmava que, na África, esta palavra era usada para denominar oração, nunca uma dança.

A rigor, ambos tinham razão. Estavam confrontando palavras de mesma grafia e pronúncia, mas extraídas de idiomas diferentes. Bernardo Alves informa que, na África, “samba” significa *reza* nos idiomas congouês e iunhaneca, *lavar o corpo* em Moçambique e é um nome próprio em quioco. Já no tupi, além de ser “dança em roda” e “ostra”, “samba” é sinônimo de *corda* ou *cordão* (podendo ser empregado inclusive em relação a uma roda de pessoas de mãos dadas) e é um eufemismo para designar a genitália feminina. Em guarani, diz-se *sambá* de algo que está amarrado. A palavra entrou ainda para o vocabulário nordestino com os sentidos de *festa*, *cachaça* e *briga*. No exterior, Gilberto Gil localizou entre os índios Jamaik, da Jamaica, a palavra “samba” também com o significado de “dança de roda”. É possível que o termo tenha chegado até lá através dos índios brasileiros Aruak, que abandonaram a ilha de Marajó ainda antes da chegada dos portugueses, rumando para as Antilhas buscando escapar dos Karib.

(Ainda assinale-se a existência, na Oceania, da ilha Samba, no arquipélago de Sonda, e da cidade de Sambas, na ilha de Borneo.)

É o livro *Origem do Termo Samba*, publicado em 1978 por Batista Siqueira, que vai estabelecer a ligação da palavra com outra família indígena brasileira. Siqueira encontrou na *Arte de Gramática da Língua Brasilica da Nação Kiriri*, de autoria do jesuíta italiano Luiz Vincencio Mamiani, publicado em Lisboa em 1699, “samba” como sinônimo de “cágado”. Chamava-se *sambahó* a festa onde os Kiriri comiam o cágado e bebiam vinho de

quixaba, enquanto cantavam e dançavam músicas sobre a natureza e relatavam valentias ao som de viola, pandeiro, flauta, tamborim e maracá. O cágado é um parente da tartaruga - ao contrário desta, que vive entre a terra e a água, o cágado prefere os ambientes áridos, chegando a atingir 70cm da cabeça à cauda.

Quando da publicação da gramática Kiriri por Mamiami, já era bastante antigo o uso entre os índios de instrumentos trazidos ao Brasil pelos europeus, como podemos ver nesta passagem de *Tratados da Terra e da Gente do Brasil* (1583), em que Fernão Cardim narra a recepção festiva que os jesuítas tiveram ao chegar a uma aldeia no Espírito Santo:

“Outros (*meninos índios*) saíram com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som de viola, pandeiro e tamboril e frutas (...) cantando algumas cantigas pastoris.”

A presença de viola e pandeiro neste período quase sempre indica que o grupo indígena tinha contato com os jesuítas, diferentemente da referência a flautas e maracás (utilizadas desde muito tempo antes pelos índios); já o tamborim é marca de influência portuguesa. O tamborim foi introduzido no Brasil quando da viagem de Pedro Álvares Cabral; a carta de Pero Vaz de Caminha menciona que, em abril de 1500, índios da costa da Bahia “dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso”.

No *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, Gabriel Soares de Sousa fala de outro povo indígena da Bahia que não fora aldeado por jesuítas e conhecia o tamborim:

“*Os tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente numa roda, na qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo por onde pegam; e nos seus bailes não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda, e entram pelas casas uns dos outros; onde têm prestes vinho, com que os convidar; e às vezes anda um par de moças cantando entre eles, entre as quais há também mui grandes músicas, e por isso mui estimadas.*”

A forma poética mencionada - versos improvisados por solista, sendo o final repetido pelo coro - sobrevive no samba-chula, uma das modalidades do samba-de-roda do Recôncavo baiano, e já foi o padrão do samba-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro antes de 1948. A partir de então, não foi mais permitido que as escolas entrassem a avenida sem antes submeter a letra dos sambas à Censura. A entrega antecipada da letra por escrito, a pretexto de facilitar o trabalho dos jurados ou ainda a divulgação dos enredos junto à imprensa, já constava no regulamento do desfile carioca de 1936, mas conviveu por doze anos com o modelo de versadores improvisando na avenida. Ainda era possível, portanto, improvisar como nas antigas aldeias no desfile de 1942, quando a origem indígena do samba foi proclamada com todas as letras na Praça Onze. Nesse ano, a Portela sagrou-se bicampeã cantando o samba de Alvaiade “A Vida do Samba”:

“*Samba foi uma festa dos índios/ Nós o aperfeiçoamos mais/ É uma realidade/ Quando ele desce do morro/ Para viver na cidade. // Samba, tu és muito conhecido/ No*

mundo inteiro/ Samba, orgulho dos brasileiros/ Foste ao estrangeiro/ E alcançaste grande sucesso/ Muito nos orgulha o teu progresso.”

Não sei de contestação alguma a esta afirmação tão clara, nem quando do desfile, nem quando a composição foi gravada em 1975 pelo grupo Os Caretas no LP *História dos Sambas-Enredo 1932-1975*. Sérgio Cabral, em seu livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (1996), nem comenta o fato, apenas destacando que foi neste ano que a escola barrou seu fundador: Paulo da Portela não pôde desfilar porque, recém-chegado de São Paulo com seus parceiros de Conjunto Carioca (Cartola e Heitor dos Prazeres), quis entrar na avenida com o uniforme preto e branco do grupo. Isto, segundo o diretor Manoel Bambambã, contrariava a orientação que o próprio Paulo sempre dera: a de que portelense só podia sair na escola vestindo azul e branco. A respeito do enredo apresentado, Cabral cita a matéria publicada pelo jornal *A Manhã*, então um veículo incorporado ao patrimônio da União pelo governo ditatorial do Estado Novo:

“‘A Vida do Samba’ foi o tema do enredo, defendido com muita oportunidade. Todos os detalhes do samba foram focalizados, finalizando com a sua vitória representada pela sua aceitação integral em Hollywood.”

(Considerando que o filme de Walt Disney *Alô, Amigos*, que tornou o samba de Ary Barroso “Aquarela do Brasil” um sucesso mundial, só estreou em 1943, ao falar em *aceitação integral [do samba] em Hollywood* o articulista d’*A Manhã* só podia estar se referindo aos três filmes americanos de que Carmen Miranda havia participado até então - o que representava mais uma vitória pessoal dela, Carmen, do que propriamente do samba.)

Apenas a psicóloga francesa Monique Augras estranhou a ligação de índio com samba no enredo de Alvaiade. No livro *O Brasil do Samba-Enredo* (1998), ela atribui o fato às recomendações dos radialistas afinados com o Estado Novo e ainda à inspiração “na melhor tradição nativista do século XIX”. Parece-me pouco plausível que Alvaiade estivesse pensando nos romances de José de Alencar ou nos poemas de Gonçalves Dias ao compor. A própria Monique Augras aponta 1948 (não por acaso, o marco do fim de qualquer improviso possível na avenida) como o ano em que se tornou obrigatório o enredo ter “tema nacionalista”, o que levava os compositores a buscar inspiração nos livros de História do Brasil.

Outros autores, além dos citados Bernardo Alves, Sílvio Romero, Sílvio Salema, Batista Siqueira e Alvaiade, comentaram que nossos índios sambavam, sem porém os afirmar com certeza como criadores do samba. Em *O Negro Brasileiro* (1936), Jacques Raimundo confronta os significados da palavra em tupi - dança - e em conguês - oração -, entendendo que, mesmo que alguns autores aleguem que “durante as orações os negros procediam a danças”, não lhe parecia o

“bastante para que se justifique a filiação negra; assim como em Pernambuco os negros adotaram o termo maracatu, tomado aos brasilíndios, assim poderiam ter adotado osamba; nenhuma notícia segura há que prove que o samba é nacionalmente africano, nem entre os bantus, nem entre os guinéu-sudaneses.”

(Observem a distinção que Raimundo estabelece: ele fala que os negros teriam adotado *o termo* maracatu para uma dança sua, e “assim poderiam ter adotado *o samba*”, ou seja, a dança, e não apenas o nome.)

No livro *Sua Excelência, o Samba* (1976), Henrique L. Alves (nenhum parentesco com Bernardo) cita o trecho reproduzido acima de Raimundo, para a seguir descartar qualquer possibilidade de o samba ter origem indígena.

A coleção *História do Samba*, um projeto de Elifas Andreato publicado pela editora Globo em 1997, menciona em seu primeiro fascículo “chocalhos e maracas (*sic*)” como contribuição indígena ao samba, cuja origem mais remota localiza na África. A assinalar, apenas o fato de as duas contribuições serem na verdade uma só, pois o maracá é um chocalho...

Já o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1969) de Luís da Câmara Cascudo menciona a presença do samba entre os índios, embora apenas a partir do século 18, e afirmando que a dança teria chegado aos aldeamentos “levado pelos escravos africanos fugitivos” - o que me parece pouco provável, tanto pela situação em que um fugitivo se encontra, quanto pelo caráter esporádico desse tipo de contato. Trocas culturais entre povos diferentes, principalmente antes da existência dos meios de comunicação de massa, precisavam de um maior período de contato e de liberdade, como o oferecido pelos quilombos.

O filme *Quilombo*, dirigido em 1984 por Cacá Diegues (com trilha sonora de Gilberto Gil) assinala a presença de índios junto aos negros no quilombo de Palmares. Acertadamente: de acordo com o livro *Palmares - A Guerra dos Escravos* (1973), de Décio Freitas, esta convivência se deu desde o início. Havendo poucas mulheres no quilombo, os primeiros palmarinos buscavam nas cercanias índias, negras, mulatas e brancas. Há notícias de reunião de africanos na região da serra da Barriga já a partir de 1597. Por volta de 1612, índios abandonavam espontaneamente aldeamentos jesuíticos para viver em Palmares. Além disso, era nas aldeias próximas que os quilombolas se refugiavam quando alertados de um ataque militar português ou holandês. Freitas observa que a liberdade experimentada em Palmares “fazia medrar novamente a sensibilidade artística atrofiada pelo cativo”; todo final de colheita era marcado por uma semana inteira de danças e festas. Clóvis Moura, em *Rebeliões da Senzala* (1959), cita também a presença indígena nos quilombos de Geremoabo, na Bahia (1655), e Cumbe, na Paraíba (criado em 1713 por sobreviventes da destruição de Palmares), entre outros.

A difusão através do Nordeste do samba, muito antes dele vir a ser conhecido no Rio de Janeiro, é comprovada por Bernardo Alves através da citação de inúmeros documentos, entre livros, periódicos e partituras. Vejamos alguns deles. O samba é mencionado três vezes no jornal *O Carapuceiro* (Recife), editado pelo padre Lopes Gama. Em duas, ele deplora as preferências das moças da capital pernambucana. Inicialmente, em 22 de novembro de 1837, na primeira vez em que a palavra samba aparece na imprensa brasileira, Gama afirmava que

“a mor parte das nossas Matutinhas tem gostos análogos aos usos e costumes do campo. Esta inclina-se a Sr. Janjão da pinguela, porque é insigne amansador de potros; aquela tem cativo o coração a Sr. Quinquim do riacho, porque este zangarrea em uma viola o samba, o coco e o minuete rasteiro.”

Já a 3 de fevereiro de 1838, ironizava dizendo que entendia que, para as moças de Recife, “tão agradável é um samba d’almocreves como *Semíramis*, a *Gazza Ladra*, o Tancredi & cia. de Rossini.”

A última menção ao samba n' *O Carapuço* aconteceu em 12 de novembro de 1842, dia em que Gama publicou a seguinte quadra: “Aqui pelo nosso mato/ Qu'estava então mui tatamba/ Não se sabia outra coisa/ Senão a dança do samba.”

Os almocreves eram os mercadores que, desde o período colonial, faziam a ligação entre o sertão e a costa, levando e trazendo mercadorias e notícias. Muitos tinham sempre sua viola, pois cantando conseguiam disfarçar a solidão do caminho. São apontados por Bernardo como principais responsáveis pela difusão do samba pelo Nordeste, ao lado dos corumbas - índios ou caboclos que na época de seca iam buscar trabalho no litoral (Fernão Cardim os refere em texto de 1583); nem todos retornavam ao sertão após a volta das chuvas e/ou final da tarefa acertada. A estes grupos, eu acrescentaria os quilombolas e os próprios caboclos que permaneciam no sertão - bandas contemporâneas do Ceará denominadas “cabaçal”, como a dos Irmãos Aniceto, por exemplo, destacam a origem Cariri de sua formação instrumental.

Foi em Fortaleza em 1898 que se imprimiram as primeiras partituras de samba como música popular. São duas músicas de autoria do compositor Ramos Cotoco, classificadas como “sambinhas”: “Jogo dos Bichos” e “D'Está! Não S'Importe Não...”.

Por que eu disse “*samba como música popular*”? Porque antes desses “sambinhas”, o nome *samba* já aparecera numa partitura de música de concerto. Alexandre Levy compôs em 1890 uma das primeiras obras brasileiras em moldes sinfônicos, a “Suíte Brésilienne”. Para ficar dentro das regras em vigor, além do título em francês, destinou o último movimento a uma dança nacional característica. Assim como os europeus encerravam suas obras com a giga ou minueto, Levy chamou o final de sua suíte de “Samba”. O tema por ele utilizado - “Balaio, Meu Bem, Balaio” - cuja origem localizou em ritmos típicos dos negros do interior paulista, também serviu como inspiração para Brazílio Itiberê compor “A Sertaneja” (embora Itiberê afirmasse que seu tema era do litoral paranaense). Aliás, “Balaio...”, mesmo que com outros nomes, é considerado música folclórica local em Pernambuco (onde se chama “O Carapina” e remontaria ao início do século 18), Maranhão (os maranhenses vêm no tema uma referência à Balaiada) e Rio Grande do Sul.

A influência do Nordeste está presente até no samba que vem sendo considerado o marco histórico do samba carioca, “Pelo Telefone” (Donga - Mauro de Almeida), gravado por Bahiano em 1917. Em seu livro *Na Roda do Samba* (1933), Francisco Guimarães (Vagalume) informa que Donga aprendeu o trecho da música que é samba-corrido - “*Olha a rolinha/ Sinhô! Sinhô!/ Se embaraço/ Sinhô! Sinhô!/ Caiu no laço/ Sinhô! Sinhô!/ Do nosso amor/ Sinhô! Sinhô!*” - com Mirandella, o primeiro a cantar samba e embolada no Clube dos Democráticos.

É pena que Vagalume não forneça muitas informações sobre Mirandella; não diz se era este mesmo seu sobrenome ou onde ele teria nascido. O autor nos informa, porém, que ele era “o introdutor diplomático de tudo quanto é embaixada nortista que vem ao Rio” (na época, ainda se chamava “nortista” ao nordestino). Como “Mirandella” é um sobrenome pouco comum, é bastante possível que este fosse um apelido a indicar que o artista fosse oriundo do norte da Bahia, mais especificamente de Mirandela, nome dado em 1758 à antiga aldeia jesuítica do Saco dos Morcegos. (A área hoje faz parte do município de Banzaê; os Kiriri voltaram em 1995 a morar no local, numa reserva demarcada).

O certo, porém, é que os versos que, segundo Vagalume, Donga “impingiu” no “Pelo Telefone”, são de um samba pernambucano, intitulado “Olha a Rolinha”. Bernardo Alves os menciona como sendo originalmente “Olha a rolinha/ Doce, doce/ Mimoso flor/

Doce, doce/ Presa no laço/ Doce, doce/ Do nosso amor.” Gilberto Gil conhece esta música tendo “Voou, voou” no lugar de “Doce, doce” como refrão - ou melhor, relativo.

** Este artigo está disponível em www.brasileirinho.mus.br/artigos/sambaindigena.htm, onde é possível ouvir “Pelo Telefone” (Donga – Mauro de Almeida), na gravação original de Bahiano (1917).*

CINCO PERGUNTAS PARA DJ DOLORES

Entrevista realizada por e-mail em 26 de junho de 2004

BRASILEIRINHO – Quando você insere elementos populares, como o ritmo dos tamancos das mulheres que participam de festas nas ruas de Laranjeiras (SE), em sua música, me parece que você parte do ritmo contido ali para criar um som, evitando cair na tentação de apenas “citar” para dar um caráter “exótico”. Estou certo nessa impressão?

DJ DOLORES - Sim. Mas também não sei discernir o que você chama de “cultura popular” do que poderíamos chamar de pop internacional. Cresci ouvindo as duas coisas, como quase todos os meus amigos. Lembro-me que quando era criança, em Propriá (SE), ia pras festas de marujada, pro boi, que envolviam toda a cidade. Mas nos alto-falantes tocava Roberto Carlos. Essa mistura sempre fez parte da minha vida e pra mim é tudo música de festa, coisa bacana pra alegrar o povo e fazer todo mundo dançar. Que nem uma boa noite de eletrônica...

B – Em “É o Frevo” e “Santa Massa Chegou”, é quase impossível identificar onde possa haver samples ou onde realmente os músicos estivessem tocando. Já na música que abre o filme *Narradores de Javé*, a bateria eletrônica está muito marcante (em todos os sentidos...). Você vem se preocupando em deixar os elementos eletrônicos aparecerem mais no arranjo?

DJ - Você está falando de timbres pois “Santa Massa...” é cheia de samples mas de origem orgânica. Daí soa como se fosse “tocado”. Quase toda a percussão do *Contraditório?* é programada. Em *Narradores...* a bateria está mixada bem na frente mas, se você reparar direitinho, apenas o *kick* e uns agudinhos são programados, a estrutura da música é de gente tocando ao vivo no estúdio. Curiosidade: o naipe de metais é feito por uns caras de Nazaré da Mata (PE), cobras em maracatu, músicos que acompanham o Siba mas também têm uma banda de rock, são ligados no que rola por aí...

B - Creio que você seja o pioneiro no uso da licença Creative Commons no Brasil, ao fazer um remix de “Oslodum” (Gilberto Gil), música da qual o ministro abriu mão da cobrança dos direitos autorais. Como surgiu a idéia desse remix?

DJ - O convite partiu do Gil e da revista *Wired* (“*Oslodum*” *saiu num CD que acompanhou o número de agosto de 2004 da publicação americana, dedicado aos novos rumos da economia mundial*). Acho importante tornar legal na Constituição algo que já está incorporado no dia-a-dia das pessoas que é o mp3, a cópia em CD-R, o uso de samples... o discurso das grandes corporações de música é retrógrado, é conservador e mesquinho. A tecnologia muda a vida das pessoas, as relações comerciais e isso não é bom. Temos que repensar o jeito de ganhar dinheiro com música e esse não é um problema do consumidor, é um problema nosso, dos profissionais. O que não dá pra tolerar é ver gente que baixa mp3 sofrer processos milionários como acontece nos Estados Unidos. Precisamos também rever urgentemente conceitos como autoria, composição e a própria idéia de música... a maioria das pessoas ainda tem em mente o conceito clássico de séculos atrás embora já tenhamos vivido a revolução do intérprete como autor através do *jazz* e da música popular...

B - Como estão os preparativos para a gravação de seu próximo CD, *Aparelhagem*?

DJ - Desde fevereiro estou em tour com a *Aparelhagem*, meu novo projeto. Mas só tocamos duas vezes no Brasil. Já fizemos 2 tournês pela Europa, a última começou pelo leste europeu, e semana que vem embarcaremos para fazer os grandes festivais de verão

européu como o Womad, por exemplo. O disco está quase pronto e, sem falsa modéstia, está muito poderoso. O leque de influências se ampliou bastante.

B – Quando anunciei em Passo Fundo (RS), numa edição do meu curso *Panorama Histórico da Música Brasileira*, que ia apresentar “*um trecho de ‘É o Frevo’, com DJ Dolores*”, uma estudante mostrou-se preocupada – pelo uso do termo “DJ” (vai ver que ela achou que ia ouvir algo trance). Você considera que o fato de usar como nome artístico esse termo, “DJ”, associado a um nome feminino, ajuda ou atrapalha?

DJ - É... as pessoas tem uma visão bastante estereotipada do que seja um DJ. Mas eu comecei assim, em 1989, e ainda me considero alguém mais capaz de manipular informações musicais que um músico exatamente. Quanto ao nome eu não sei se atrapalha ou ajuda mas tem um certo humor... humor é uma forma de inteligência, você não acha?

Mistura e Manda

BABY E OS TERREIROS DO “BRASIL PANDEIRO”

Na reunião dos Novos Baianos no final de 2004 para gravar o DVD alusivo aos 35 anos do grupo, Baby do Brazil não cantou o verso “Iluminai os terreiros” do samba “Brasil Pandeiro” (Assis Valente). Quem revelou o fato foi Paulinho Boca de Cantor no show realizado em Porto Alegre em 14 de novembro de 2004. Paulinho justificou o acontecido pela conversão da colega à religião evangélica.

Posso assegurar à artista anteriormente conhecida como Baby Consuelo que ela pode cantar o verso tranqüilamente. Os “terreiros” citados na letra nada têm a ver com candomblé. Assis Valente referia-se aos locais de ensaio das escolas de samba, conhecidos por muitas décadas como “terreiros”. Inclusive se consagrou a expressão “samba de terreiro” para os sambas feitos por compositores ligados a escolas e que na maioria dos casos eram cantados só na comunidade, sem chegar à avenida (afinal, não eram sambas-enredo) ou mesmo ao disco.

A partir de meados dos anos 1960, com o aumento do interesse da classe média pelo universo do Carnaval, as escolas procuraram qualificar o espaço de ensaio, calçando as sedes que até ali eram de chão batido. É por isso que hoje você não ouve falar mais em “terreiro” e sim na “quadra” da escola de samba - daí o equívoco, plenamente compreensível, de Baby.

PAULINHO BOCA (E VOZ) DE CANTOR

Se a boca do cidadão é realmente de cantor ou não, não tenho como dizer - ela não parece muito diferente das bocas dos não-cantores que andam por aí. Mas a voz, com certeza, é de cantor MESMO.

Me refiro à apresentação de Paulinho Boca de Cantor no Santander Cultural (Porto Alegre), em 14 de novembro de 2004, dentro da programação da 50ª Feira do Livro de Porto Alegre, que teve a Bahia como estado convidado. Em quase todas as músicas, Paulinho canta projetando bem a voz, conciliando o grande volume com uma emissão muito agradável. E isso não significa que Paulinho esteja cantando a plenos pulmões, como seu ídolo Vicente Celestino (que ele homenageou, interpretando de seu repertório “Senhor da Floresta”, de René Bittencourt). Isto ficou claro já de saída, em “Faixa de Cetim” (Ary Barroso). Paulinho fez uma introdução atonal, passou para o sambão e ralentou um pouco ao final.

A carreira de Paulinho foi bem descrita na música “Cantor Popular”, uma parceria sua com Moraes Moreira e Guilherme Maia: o começo como crooner de conjuntos de baile, depois a histórica fase dos Novos Baianos e sua carreira solo após o fim do grupo, em 1979.

Naturalmente, entre as músicas mais aplaudidas do fim de tarde estavam as do repertório dos Novos Baianos: “Swing de Campo Grande” (Moraes Moreira – Paulinho Boca de Cantor - Galvão), com bom solo de teclado por Júlio Vicente, que incluiu vários floreios à linha melódica original; o sambão “Brasil Pandeiro” (Assis Valente), puxado pelo teclado e pelo pandeiro de Paulinho (que conseguiu um belo efeito ligando as notas das segundas partes - cantando, né, não no pandeiro!); o megasucesso “Preta Pretinha” (Moraes Moreira - Galvão), cheia de mudanças de andamento (como tinha que ser), em que se destacou o violão de Sidnei Valle, o teclado reservando-se mais para a harmonia; e “Dê um Rolê” (Moraes Moreira - Galvão), aplaudida já no anúncio e em que o trio se mostrou bem integrado.

O público apreciou ainda as músicas de Paulo Leminski que Paulinho interpretou: “Valeu” e “Se Houver Céu” (nesta, numa das repetições do título, o cantor surpreendia, subindo uma oitava, voltando no verso seguinte ao tom original).

Apenas em “Falsa Baiana” (Geraldo Pereira) pode ter faltado um pouco de ensaio: os músicos tocaram o samba com andamento super-acelerado, o que levou Paulinho a tropeçar no início, mas em seguida ele recuperou o embalo e chegou a frasear muito bem do meio para o final.

Difícil dizer qual o melhor momento, arrisco um empate técnico entre “Preta Pretinha” e a seleção de samba-de-roda do bis, em que o violão esteve soberbo. O teclado fez apenas uma base, enquanto Paulinho puxava a participação do público nas palmas. Muito bom!

A MÚSICA LIVRE DE HERMETO PASCHOAL

Como definir o que foi a apresentação de Hermeto Paschoal no Santander Cultural (Porto Alegre) em 16 de fevereiro de 2005? Creio que a palavra que melhor a sintetiza é “livre”.

Primeiro, liberdade na escolha do repertório. Ele identificou a autoria de algumas das músicas interpretadas, uma como sendo de Sivuca, outra de Thelonious Monk. O público não teve dificuldade em reconhecer “Jesus, Alegria dos Homens” (Johann Sebastian Bach) e “Brasileirinho” (Waldir Azevedo). Do restante do que Hermeto apresentou, é possível que boa parte estivesse sendo composta ali mesmo.

Outra liberdade: na postura perante o público. A fama que Hermeto atingiu poderia fazer com que ele se tornasse um “nariz-empinado”. Ao contrário, ele parecia estar em casa. Entrou tocando berrante, caminhando entre a platéia; ao final, saiu também andando em meio ao público, posando para fotos, concedendo autógrafos...

Ainda, liberdade em relação aos instrumentos escolhidos. Aldir Blanc não estava brincando quando escreveu a letra de “Chá de Panela”, uma parceria com Guinga (gravada por este com Alceu Valença no CD *Suíte Leopoldina*, 1999): Hermeto realmente “foi na cozinha pra pegar o instrumental”. Além de instrumentos tradicionais como piano, sanfona, flauta e gaita-de-boca com teclado (apelidada de “piano de boca”), ele tocou chaleira, garrafa de plástico, copo com água...

“A ansiedade que vocês têm por mim, eu tenho por vocês.”

As quatro músicas que Hermeto interpretou ao piano já valiam o ingresso. Em três delas, a presença de um estilo vigoroso, de muitas notas. Na primeira, o músico alagoano alternou energia e suavidade, chegando a lembrar sons de trem e de tiro. Nos últimos compassos, começou a tocar junto um apitinho; o penúltimo compasso foi só com o apitinho e o final se deu com o toque de uma única tecla do piano. A segunda, “Boiada”, percussiva e balançante, ele justificou que precisava tocar “porque senão minha produtora atrasa o pagamento”. A terceira música era a um tempo vigorosa e devastadora, contrastando com o vocalise suave que Hermeto começou a fazer junto com o público a partir da metade da execução. A quarta música ao piano deixou pra depois.

“Minha missão aqui é música. Minha religião é música.”

Declarando que uma chaleira pode ser um instrumento tão musical quanto um piano, apesar de saber que “alguns músicos reclamam”, Hermeto tocou na chaleira um *jazz* de Thelonious Monk - “à la Miles Davis tocando trompete”, como classificou. Ele soprou pelo bico da chaleira, ocasionalmente mexendo na tampa para obter um som de surdina – e **junto com isso** apertava um bichinho de borracha daqueles que guincham. E isto tudo não soava como uma zoeira sem sentido, mas era Música - assim, com M maiúsculo!

Em seguida, Hermeto foi se servir de água. Encheu o copo, largou-o, pegou novamente a garrafa e soprou, fazendo um som. Preferiu voltar ao copo. Fazendo a água borbulhar, foi tocando “Jesus, Alegria dos Homens” - conseguia manter a afinação mesmo tomando goles d’água durante o processo. Comandou, ainda, o borbulhar da platéia!

Foi a vez de subir ao palco a gaúcha Aline Morena, com quem Hermeto forma o Duo Chimarrão com Rapadura. Na primeira música que apresentaram juntos, Hermeto tocou uma sanfoninha que ganhou de Renato Borghetti, enquanto Aline improvisava um vocalise sobre a harmonia. A música seguinte já contou com Aline ao violão; no começo, Hermeto acompanhou-a com o “piano de boca”, depois passando a fazer um canto-e-resposta com o público sobre a melodia feita ao violão.

Novamente sozinho no palco, Hermeto pegou uma flauta curva, com som grave. Alternando momentos em que efetivamente tocava o instrumento com outros em que assobiava junto ao bocal (“Na Europa eles procuram quem tá assobiando”, contou), emendou um samba, um vanerão e o choro “Brasileirinho” - neste, soprava a flauta sem tapar os orifícios, fazendo a percussão com a boca! Foi aplaudidíssimo.

“O instrumento pra mim pode se sumir tudo. O que eu quero é o som. Em tudo há música.”

Lembram da quarta música ao piano, que deixei pra depois? Pois é, já é depois. Hermeto fazia um baião suave, com Aline acompanhando-o num vocalise. Hermeto parou de tocar para dançar um pouco, enquanto Aline seguia. De volta ao piano, ele imitou no teclado o resflego da sanfona; no forte último acorde, Hermeto levantou-se, como se para tocá-lo fosse preciso uma certa solenidade. Feito isso, chamou ao palco o produtor Carlos Branco, que definiu como “musical”. Convidou o produtor a falar uma mensagem de amor. Branco aceitou o desafio, improvisando uma mensagem a sua esposa e ao público - com o fundo musical de Hermeto ao piano e Aline à viola de 10 cordas. Finda a mensagem, Branco sai muito aplaudido do palco, com Hermeto e Aline retomando o baião. O ritmo deste passa a ser mais forte, até virar um tango (“em homenagem a três argentinas que estão na platéia”, informou o mestre) e novamente se suavizar. Hermeto emendou com uma homenagem ao filho de Branco, André (cantando ao piano: “André, André/ Este som é muito lindo/ É por isso que dá pé”) e retomando o suave baião. Mas Aline pediu e ele o acelerou, até encerrar com o público cantando e aplaudindo demoradamente.

“Um acorde bonito é como uma pintura.”

(Ah, antes que eu esqueça: as frases em itálico soltas entre os parágrafos foram ditas por Hermeto durante o show)

TIA CIATA

A imagem que temos hoje de Tia Ciata surgiu em maio de 1949, quando o radialista e pesquisador Almirante realizou na Escola Nacional de Música (Rio de Janeiro) a conferência *O Samba Não Nasceu no Morro*, com o apoio musical de Aracy de Almeida e O Pessoal da Velha Guarda. Almirante buscou demonstrar que era uma lenda afirmar que o samba teria nascido no morro; ele seria, ao contrário, o resultado de uma série de manifestações de origem negra que se concentraria, particularmente, na Cidade Nova. Citou como exemplo que o "Pelo Telefone", que considerava o primeiro samba gravado, nasceu em 1916 na casa de tia Ciata, na rua Visconde de Itaúna, 117, freqüentada por músicos que nunca haviam morado no morro. As festas na casa de tia Ciata serviam ainda para a divulgação de sambas novos, pois o rádio ainda não existia, as festas da Penha aconteciam apenas nos domingos de outubro e era difícil o acesso dos compositores mais humildes aos empresários do teatro de revista para colocar suas músicas.

Almirante fixou portanto nesta conferência não apenas o modo como Hilária Batista de Almeida seria conhecida pela posteridade - seu apelido variava até então entre Ciata, Asseata, Assiata, Siata, Seata e Asseiata - mas também o seu caráter de uma anfitriã do samba, aspecto ao qual foi sendo dada gradativamente maior importância à medida em que "Pelo Telefone" deixou de ser considerado apenas o primeiro samba gravado, para ser apontado como o primeiro samba a ser composto. Passa-se então a se referir a casa de tia Ciata, ou mais especificamente o seu quintal, como "o berço do samba", e nisso se resume quase tudo o que dela tem sido dito (inclusive poucas vezes se tem buscado apontar as causas que tornariam sua casa tão especial).

Muitos outros sambas foram gravados e muitos mais ainda compostos antes do "Pelo Telefone", que, deste modo, não tem como ser considerado um "ponto inicial" do samba, embora seja inegável seu papel histórico de ter sido o primeiro samba a fazer grande sucesso no Carnaval carioca, sendo cantado em toda a cidade, e não apenas no círculo que o gerou, como era comum até então. Felizmente o valor de tia Ciata não se resume a seu hipotético papel de ser a dona do quintal "berço do samba".

Embora da pessoa, mesmo, de tia Ciata poucas informações circulem, a simples menção do seu nome desperta um sentimento positivo em quem ouve. Certamente foi por isso que os cariocas Leandro Braga (pianista), Carlinhos Sete Cordas (violonista) e Armando Marçal, Marcelinho Moreira, Ovídio Brito e Zero (percussionistas) deram o nome de "Tia Ciata" a seu grupo de samba instrumental.

Não foram nada positivas, porém, as menções que o jornalista João do Rio fez a tia Ciata na *Gazeta de Notícias* em 1904. Ele publicou nesse jornal carioca uma série de textos sobre as diversas práticas religiosas existentes então na capital federal. Estes textos são considerados hoje o marco inicial da reportagem no Brasil - pela primeira vez um jornalista saía da redação e ia às ruas em busca do assunto sobre o qual escreveria. Só o fato de os textos terem sido publicados no mesmo ano em livro (intitulado *As Religiões do Rio*) e de este ter merecido uma segunda edição (fato raro na época) já em 1906 atesta seu sucesso.

A série abre falando dos cultos afro-brasileiros (qualificados por João do Rio como "feitiços"). Tia Ciata aparece como Assiata em três desses textos: "As Iauô" (12 de março), "O Feitiço" (14 de março) e "A Casa das Almas" (16 de março). O autor a considera uma "feiticeira de embromação", que fingia ser mãe-de-santo e trabalharia com "três ogans falsos" ("João Ratão, um moleque chamado Macário e certo cabra pernóstico, o Germano."). Seria ainda uma "exploradora", uma "negra baixa, fula e presunçosa". O fato

de Assiata, em sua visão, não ser uma legítima mãe-de-santo teria sido a causa de uma grande confusão em sua casa, na Rua da Alfândega, 304, quando "meteu na festa de Iemanjá algumas iauô feitas por ela", o que causou "um escândalo dos diabos": "os pais-de-santo protestaram, a negra danou, e teve que pagar a multa marcada pelo santo." Acusou-a ainda de ter posto "doida" uma "senhora distinta" da Tijuca, "dando-lhe misturadas para certa moléstia do útero." João do Rio não informa o que a teria levado a fazer isso. Talvez não considerasse necessário, pois em *As Religiões do Rio* ele afirma que todos os praticantes de cultos afro-brasileiros eram "feiticeiros" que "formigam no Rio, espalhados por toda a cidade, do cais à Estrada de Santa Cruz" e que estavam espalhando o mal fora do limite do "estreito meio dos negros". Não era, portanto, algo pessoal de João do Rio contra tia Ciata. Por essa mistura da opinião do autor com a exposição do fato ao leitor, a série *As Religiões do Rio* dificilmente seria considerada reportagem no quadro jornalístico atual, estando mais para o ensaio.

Bem, ao menos o endereço de Ciata fornecido por João do Rio está livre de contestação. Com efeito, ela ainda morava no Centro nesta época. Aliás, residia na Rua da Alfândega desde que chegara da Bahia, provavelmente em 1870 (ou pouco depois). Nascida em Santo Amaro da Purificação no dia de São Jorge, 23 de abril, em 1854, teria então 16 anos. Mesmo tão jovem, já participara da fundação da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, outra cidade do Recôncavo baiano. A Irmandade existe até hoje e tem em seu acervo uma foto de Ciata quando jovem, vestida de baiana.

Ao chegar à Corte, Ciata foi morar na casa do baiano Miguel, casado com outra conterrânea, Amélia Quindunde. A residência do casal na Rua da Alfândega era uma espécie de "consulado baiano" no Rio. Por essa época, começavam a chegar à capital grande número de ex-escravos baianos, que tinham saído da terra natal levados para trabalhar nas lavouras de café do Vale do Paraíba, na província do Rio de Janeiro; essa migração foi aumentando conforme se aproximava o fim do regime escravocrata e continuou após a assinatura da Lei Áurea (1888). Perto do final do século 19, baianos e nordestinos que haviam sido soldados nas expedições enviadas contra Canudos também se fixaram no Rio.

A maioria escolhia a região central da cidade, indo morar nas casas de cômodos, também chamadas cortiços ou cabeças-de-porco. Estes palacetes construídos ao tempo da Colônia ou do Império estavam sendo abandonados pela antiga nobreza, incomodada pelo aumento da população pobre na área abrangida hoje pelo Centro e área portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Morro da Providência ou da Favela), incluindo inicialmente os morros do Castelo e Santo Antônio (demolidos mais tarde) e avançando depois em direção à Zona Norte (morros da Mangueira, Salgueiro e Santos Rodrigues, também chamado de São Carlos e hoje mais conhecido como Estácio).

No começo do século 20, quase um quarto da população carioca vivia em cortiços, mesmo com as sucessivas campanhas da Prefeitura contra esse tipo de habitação, ora apontada como a causa de epidemias como as de varíola e febre amarela, ora como fator de insegurança do restante da população. Foi pensando em saneamento que o prefeito Barata Ribeiro ordenou a derrubada de cabeças-de-porco em 1893. Já a famosa política do "bota-abaixo" de seu sucessor, Pereira Passos, em 1904, visava tornar o Rio de Janeiro uma cidade capaz de rivalizar com as maiores capitais européias, tendo Paris como modelo assumido. A partir daí, como o Centro não mais poderia ter casas de cômodos, seus antigos ocupantes se transferiram para a Zona Norte ou para a Cidade Nova - caso de tia Ciata, que se estabeleceu então no famoso endereço da Rua Visconde de Itaúna, 117, em frente à

Praça Onze, onde morou até morrer, em 1924. O casarão era uma legítima casa de cômodos, com seus 6 quartos, 2 salas, um longo corredor e quintal com árvores (um abacateiro, ao menos). Parte da família seguiu, porém, morando na Rua da Alfândega: foi lá que em 1909 nasceu Bucy Moreira, mesmo com a determinação de Ciata para que seu neto viesse ao mundo no casarão. Poucos meses depois, o futuro grande sambista mudou-se com a família para a Rua Minervina, perto da Praça Onze.

Além da Prefeitura, a imprensa também não tinha em bom conceito a Cidade Nova: em 1905 a revista *Renascença* publicou uma matéria intitulada "Onde moram os pobres", mencionando a Visconde de Itaúna como uma das ruas onde as casas de cômodos escondiam "a negra miséria de uma população enorme". É difícil avaliar hoje o real teor racista da expressão "negra miséria" nesse contexto. De todo modo, é bom acrescentar que eram vizinhos de tia Ciata também imigrantes italianos, caixeiros, tipógrafos e funcionários públicos. (A Visconde de Itaúna não existe mais, desapareceu quando das obras para a abertura da avenida Presidente Vargas)

Ah, e claro, a afirmação de João do Rio sobre tia Ciata ser falsa mãe-de-santo não tem o menor fundamento. Ela chegara ao Rio já iniciada: tivera a cabeça feita ainda na Bahia, no Ilê Iyá Nassô do Engenho Velho. No Rio, tornou-se filha-de-santo de João Alabá, de Omulu, cuja casa era considerada uma filial carioca de uma dissidência do Ilê Iyá Nassô em Salvador, o Ilê Axé Opô Afonjá. Antes de ter sua própria casa de candomblé, tia Ciata chegou a ser Mãe Pequena (ou seja, a substituta imediata do Babalorixá) da casa de João Alabá, que ficava na rua Barão de São Félix, no caminho da zona portuária para a Cidade Nova. Também eram filhas-de-santo de Alabá outras baianas amigas de tia Ciata: tia Amélia do Aragon (Amélia Silvana de Araújo, mãe de Donga), tia Preciliana do Santo Amaro (Preciliana Maria Constança, mãe de João da Bahiana), tia Mônica, tia Bebiana, tia Gracinda (esposa do sacerdote islâmico Assumano Mina do Brasil), e tia Sadata.

(Acrescente-se que, numa das poucas músicas que mencionam tia Ciata, é destacada sua ligação com os cultos afros. Na letra de "Quero Ser Teu Funk", composta em 1991 de parceria com Dé e Liminha, Gilberto Gil recomenda ao Rio de Janeiro: "Lembra da Bahia, que um dia/ Já mandou Ciata, a tia/ Te ensinar quizomba nagô").

Ainda morando em casa do "cônsul" Miguel, tia Ciata começou a vender doces, estabelecendo-se com tabuleiro na esquina das ruas Sete de Setembro e Uruguaiana. O cronista carnavalesco Vagalume afirma no livro *Na Roda do Samba*, publicado em 1933, que Ciata (a quem chama ora Asseata, ora Asseiata), quando moça, "era da classe das negas cheirosas" e chamava a atenção pelo trajar. Vestindo "saia bordada a ouro ou seda, sandália acompanhando o bordado da saia", era admirada por outras baianas. Isto fez com que, mais adiante, Ciata ampliasse seu campo de atuação, primeiro alugando roupas como as suas para outras baianas de tabuleiro, vindo depois a manter uma equipe de vendedoras de doces a seu serviço nas esquinas do Centro. Tudo isso sem tirar seu tabuleiro da rua, pois Vagalume informa que ela vendia doces "mesmo depois de velha". Essa era, segundo o cronista, a forma com que Ciata procurava ajudar o marido, o também baiano João Batista da Silva. João Batista iniciara - mas não concluíra - o curso de Medicina na Bahia, e durante boa parte da vida no Rio trabalhou na Imprensa Nacional. O casal teve 26 filhos.

Em seu trabalho na rua, tia Ciata não parece ter enfrentado problemas como os que sua conterrânea tia Tereza tinha com a polícia. Por algum motivo, a autoridade policial não queria que tia Tereza mantivesse o tabuleiro no Largo de São Francisco, transferindo-a para a Rua Uruguaiana, junto à grade da Igreja do Rosário. Como a implicância seguiu mesmo no endereço que o próprio chefe de Polícia havia fixado, ela conseguiu que Vagalume, que

trabalhava no *Jornal do Brasil*, intercedesse junto ao coronel Meira Lima, garantindo-lhe que pudesse vender seus quitutes em paz na esquina das ruas do Rosário e Gonçalves Dias. Tia Tereza não vendia doces como tia Ciata; servia angu à baiana, picadinho com batata, arroz, carne assada, fígado de cebolada, lingüiça frita, peixe frito, farofa de ovo e mingau. Tendo trabalhado sempre à noite - talvez pelo fato de ser esposa do guarda-noturno Chaves -, a exposição contínua ao sereno lhe trouxe com o tempo problemas de saúde, o que fez com que tia Tereza passasse a atender a fiel freguesia em sua casa, à Rua Luiz de Camões.

A casa de tia Tereza já era conhecida por outros motivos: pelo abrigo que oferecia a órfãos, viúvas e menores abandonados (como observa Vagalume, "sem que a polícia lhe indenizasse as despesas de estadia de dias, semanas e às vezes, meses"); pelo busto de D. Pedro I na sala de visitas; e pelas afamadas festas que promovia. Uma delas, em honra a São Cosme e São Damião, teve tia Gracinda como rainha. O filho de tia Gracinda, Didi, era assíduo nas festas em casa de tia Tereza, a quem homenageou com este samba:

"Esta gente enfezada/ Que nas pernas tem destreza/ Vem cair na batucada/ Na casa da tia Tereza./ Baiana do outro mundo/ Eu sinto a perna bamba/ O meu prazer é profundo/ Aqui na roda do samba."

Sua condição de saúde, mais a campanha do prefeito Pereira Passos contra as casas de cômodos do Centro, certamente contribuíram para a decisão de tia Tereza de voltar para Maragogipe, no Recôncavo baiano, onde nascera e de onde trouxera o apelido Tetéia (suas amigas baianas do Rio só a chamavam assim). Perdiam os sambistas um grande ponto de encontro. Diz Vagalume que *"quer no tabuleiro, quer na residência da tia Tereza, é que os sambistas sabiam das novidades. Qualquer brincadeira que houvesse, tinha que ir ali - ao bureau de informações."*

Sendo irrevogável a decisão de tia Tereza seguir com Chaves para junto de seus parentes, só restava aos sambistas buscarem novo *bureau*. Se alguns podem ter ido para outro samba afamado da época, o de João Alabá, é certo que muitos preferiram a nova casa de tia Ciata, na Visconde de Itaúna, estrategicamente localizada perto da Praça Onze, da sociedade recreativa Paladinos da Cidade Nova - e, mais tarde, da sociedade carnavalesca Kananga do Japão (fundada como rancho em 1910). E bota "muitos" nisso: nos cerca de 20 anos que Ciata morou na Cidade Nova, freqüentaram sua casa outras tias baianas famosas na época - além de suas amigas que também eram filhas-de-santo de Alabá, acrescentem-se tia Dadá, tia Veridiana (mãe de Chico da Bahiana), tia Josefa Rica e tia Tomásia -, o jornalista Vagalume, o ator Alfredo de Albuquerque e importantes nomes da música popular como Hilário Jovino Ferreira, Donga, Pixinguinha, João da Bahiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Caninha, Didi da Gracinda, Marinho que Toca (pai do compositor Getúlio Marinho), Mauro de Almeida, João da Mata, João Cância, Getúlio da Praia, Mirandella, Mestre Germano (genro de Ciata), China (irmão de Pixinguinha) e Catulo da Paixão Cearense. Jota Efegê inclui João do Rio na relação, o que parece improvável, a julgar pelo que este escrevera contra a dona da casa em *As Religiões do Rio*.

Tal preferência não pode ser atribuída apenas à mera localização da residência. Outra passagem do livro *Na Roda do Samba*, de Vagalume, pode ajudar a esclarecer a questão. Depois de falar de como tia Ciata seguia vendendo doces para ajudar o marido, informa que

"Nos dias de samba, candomblé ou carnaval, João Batista não podia contar com a esposa."

Em dia de candomblé, porque, como boa Mãe-de-Santo, ia ver arriar os orixás e levava em sua companhia as filhas Isabel, Pequena e Mariquita.

Em dia de samba, ela estava dentro da roda.

Quando era carnaval esquecia tudo, porque, foliona de primeiríssima, transformava a sua casa, quer na rua da Alfândega, quer ultimamente na rua Visconde de Itaúna (onde faleceu) em verdadeira Lapinha. Rancho que saísse e não fosse à casa da Asseziata - não era tomado em consideração, era o mesmo que não ter saído.

Os sambas na casa de Asseziata eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos da roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catadráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do 'tabaque'."

Aí está: além de receber os sambistas, como tia Tereza, ou recebê-los e ter em sua casa um centro de candomblé, como João Alabá, tia Ciata também fez de sua casa ponto de saída de ranchos carnavalescos - atividade a que tia Tereza não parece ter se dedicado, e que recebeu atenção apenas esporádica de Alabá (ele formou um rancho em estilo africano, que desfilou um ano só, em 1906). É digno de destaque também que ela, além de abrir sua casa para os sambistas, participava ativamente dos sambas que marcavam festas que ficaram famosas, como as que fazia para Cosme e Damião, em setembro, e para Oxum, em dezembro. Desde seus primeiros tempos no Rio, a beleza de Ciata e sua graça ao dançar já chamavam a atenção. Era exímia no miudinho, cujos passos ensinou a Bucy Moreira. Além disso, era partideira de destaque, sendo até apontada como uma das verdadeiras autoras do "Pelo Telefone" (chegamos lá). Essa enumeração de fatores que influíam na predileção dos sambistas pela casa de tia Ciata não estará completa sem que se mencione a relação que ela mantinha com a polícia.

Ao contrário do que costuma se afirmar, não havia nenhuma lei proibindo o samba no começo do século 20. Se considerarmos apenas o período que vai do sucesso do "Pelo Telefone" (1917) à morte de Ciata (1924), veremos que, em todos estes sete anos, sambas foram gravados em discos, impressos em partituras e cantados nos teatros, cafés, salões de baile e casas humildes - isto sem falar nas viagens dos Oito Batutas à França, em 1922, e à Argentina, em 1923.

O que havia era a repressão policial a manifestações culturais e religiosas das áreas pobres do Rio, o que incluía então a Cidade Nova e morros da Zona Norte, onde, como vimos, numerosas famílias negras foram morar depois que foram expulsas do Centro. Não parece ter havido base legal para essa repressão. Embora, pela Constituição de 1891, existisse liberdade religiosa no país, os cultos afro-brasileiros não eram ainda oficialmente reconhecidos como religião (o que levou décadas para acontecer). Os locais onde se praticavam esses cultos eram chamados genericamente de "macumbas" e só podiam funcionar com licença da polícia. Sendo os adeptos dessas religiões moradores da área mencionada da cidade e também os responsáveis pela introdução do samba no Rio, é natural uma certa confusão a respeito. A própria polícia na época associava as coisas, e as fontes disponíveis permitem concluir que, para a repressão, o simples fato de se cantar samba em determinada residência da Cidade Nova seria um indicativo de que o lugar seria uma "casa de macumba".

Que a repressão visava os cultos, deduz-se do que diz Vagalume, ao tratar da figura do pai-de-santo Cypriano Abedé: *"As funções na casa de Sua Majestade Abedé eram permitidas pela polícia, em vista de ser ali uma sociedade de Ciências Ocultas, com*

organização de sociedade civil, sendo (...) os seus estatutos aprovados pela polícia" para a prática "da religião e danças africanas". Isto porque Abedé era o único pai-de-santo com diploma de doutor em Ciências Ocultas, concedido por uma universidade norte-americana. Informa ainda Vagalume que

"Os grandes candomblés na casa de Sua Majestade Abedé eram precedidos de festas, dança e cânticos, em que o samba tinha preferência. Os sambas e os candomblés de Abedé, na rua João Caetano, 69, se recomendavam pela gente escolhida que os freqüentava e nos dias de tais funções, era de ver a grande fileira de automóveis naquela rua, sendo alguns de luxo e particulares na sua maioria. Era gente de Copacabana, Botafogo, Laranjeiras, Catete, Tijuca, São Cristóvão, enfim gente da alta roda que ali ia render homenagens a seu Pai Espiritual."

Para dar uma idéia do prestígio de *Sua Majestade Abedé*, Vagalume arremata com a informação de que, numa festa que deu em setembro de 1930, compareceu até o filho do presidente da República, Washington Luís.

Se a medida de prestígio era o bom trânsito junto à Presidência da República, pode-se dizer que tia Ciata não tinha o que invejar em relação a Abedé. Ela foi chamada ao Palácio do Catete para tratar de uma ferida do presidente Venceslau Brás, que resistia a todos os tratamentos indicados pelos médicos. Curado por Ciata, Venceslau Brás expressou sua gratidão transferindo João Batista da Imprensa Nacional para a chefia de gabinete do chefe de Polícia. Assim, durante o mandato de Venceslau Brás (1914-18), as festas na casa de tia Ciata eram autorizadas, contando com o envio de dois soldados que iam fazer a segurança. (O prestígio da família com o poder sobreviveu a Ciata: em 1925, o chefe de Polícia conseguiu vaga para Bucy Moreira estudar na Escola Bom Jesus, em Paquetá, onde ele ficou até 1927.)

Outro presidente, o marechal Floriano Peixoto, foi um dos primeiros a receber a visita do Rancho Rei de Ouros, em 1894. O roteiro do rancho fundado na Pedra do Sal (Saúde) por Hilário Jovino, tia Gracinda, Marinho que Toca, Chica do Marinho, Cleto Ribeiro, Noela e Atanásio Calisto incluía ainda as redações dos jornais cariocas e a casa das irmãs baianas Candinha e Telva, à Rua São Pedro (mais uma rua que desapareceu quando da construção da Av. Presidente Vargas). Além de procurar o favor presidencial, outra providência adotada por Hilário logo após criar o Rei de Ouros em 6 de janeiro de 1893 foi licenciá-lo na polícia.

Se há precedente para a busca desse registro por parte de Hilário - era o que, em seu Pernambuco natal, faziam os sambas que saíam no carnaval do Recife desde 1886 -, sua decisão de mudar a data de saída do rancho foi revolucionária. Até ali, os ranchos existentes no Rio, de modo semelhante aos da Bahia, saíam na época dos festejos natalinos, percorrendo as casas da vizinhança cantando e "tirando Reis" (pedindo dinheiro). Era o que fazia o Dois de Ouro, rancho que já existia na Saúde, fundado por Leôncio de Barros Lins. Os pastoris e ranchos cariocas tinham como ponto de encontro no Natal o Largo de São Domingos. Coube ao Rei de Ouros o pioneirismo de ser o primeiro rancho carioca a passar a desfilar no carnaval.

Outra grande contribuição de Hilário foi adaptar a estrutura tradicional dos ranchos baianos, fixando nos ranchos cariocas funções como as do mestre-sala e da porta-bandeira, lançando assim as bases do que viriam a ser as escolas de samba. Estas, a começar pela Deixa Falar, fundada no Estácio em 1928, seguiram os modelos vigentes nos ranchos.

Inclusive tendo o mesmo cuidado de obter um registro na polícia, para mostrar o caráter "sério" da agremiação, que a partir do gesto de Hilário todos os ranchos adotaram.

Vagalume aponta os ranchos como uma evolução natural dos grupos que já desfilavam no carnaval. Os sambistas que representavam nos cordões os velhos, palhaços e as figuras do "Pai João" e do "Rei de Diabo" formavam blocos de sujeitos na manhã da Terça-Feira Gorda, animando o carnaval das 8 horas até o meio-dia com trotes e críticas. Entusiasmados com os sujeitos, "os ases do samba" criaram primeiro *"um rancho à moda da Bahia - o '2 de Ouro' e logo a seguir fundaram o Rei de Ouro, vindo depois a Rosa Branca"*.

E quem eram estes ases do samba? Vagalume menciona *"Hilário, Cleto, Germano Theodoro (Massada), Assumano, falecido em 22 de julho de 1933, Galdino, Oscar Maia, João da Harmônica, Marinho que Toca, Bambala, Maria Adamastor, Maria de Santo Amaro, Asseata, João Alabá, Zuza, a gente toda do terreiro de Sua Majestade Cypriano Abedé, Gracinda, uma das mais lindas baianas e falecida no mês de janeiro de 1933"*. Sem dúvida, todos eles só podiam aprovar a idéia de Hilário de fazer os ranchos desfilarem no carnaval, permitindo-lhes uma liberdade maior do que a reservada à época para manifestações públicas no período natalino.

Seguiu inalterada, é evidente, a reverência dos ranchos às baianas notáveis. Em crônica de 1921, Vagalume lembrava que rancho que não fosse à casa de tia Ciata ou de tia Bebiana "era considerado como não tendo saído no Carnaval". Tia Bebiana morava próxima ao Largo de São Domingos, para onde levava sua lapinha, e onde recebia a reverência dos ranchos que faziam questão de cumprimentá-la. Jota Efegê localizou um "apêndice" publicado no *Jornal do Brasil* em 1906, assinado por Hilário Jovino, então presidente do rancho Jardineiras, convidando todos os ranchos a comparecerem à casa de tia Bebiana no nº 7 do Largo de São Domingos, para levar a lapinha e receber os ramos. A casa de tia Sadata, na Saúde, de onde já saía o Dois de Ouro, veio a ser também a sede do Rancho das Sereias. Da casa de tia Ciata, saíram, em épocas distintas, dois ranchos, o Rosa Branca e O Macaco é Outro.

O Rosa Branca contou entre seus integrantes Hilário Jovino. E Dedé, Abut e Germano faziam parte da diretoria d'O Macaco é Outro, que tinha como principais pastoras Ziza, Catita e Pequena. Também foram fundadores Ascendino, Gervásio, Manuel Pereira e Oscar Maia (que em 1907 criara outro rancho, o famoso Ameno Resedá). Didi da Gracinda somou-se ao grupo d'O Macaco, para o qual trouxe seu samba que homenageava tia Tereza ("Esta gente enfezada/ Que nas pernas tem destreza...").

O Macaco... fez seu primeiro desfile no domingo de Carnaval de 1910, tendo como mestre-sala Germano e como porta-estandarte Lili (Licínia da Costa Jumbeba, 16 anos, a neta mais velha de Ciata). O rancho saiu da Visconde de Itaúna em direção ao Catete, onde visitou seus coirmãos Ameno Resedá, Flor do Abacate, Mimosas Cravinas e Corbeille de Flores. Na rua, seus componentes cantavam: "Já fugiu meu macaquinho/ Coitadinho!/ Quem nos dará razão/ Que macacão!". Dias antes, ao se preparar para o desfile, em casa de Ciata, O Macaco cantou outra marcha ("Meu macaco feiticeiro/ Engraçado e tentador/ Meu macaco tão faceiro/ Da vitória é o portador.") ao receber a visita de Vagalume, que elogiou o novo rancho no *Jornal do Brasil*. Marinho da Costa Jumbeba, irmão de Lili, aprendeu com Germano a técnica deste como mestre-sala (que Jota Efegê definiu como "coreografia leve, elegante, sem lances de acrobacia") para sucedê-lo à frente dos desfiles d'O Macaco.

Até 1910, os ranchos simplesmente desfilavam, sem se apontar um deles como "vencedor do Carnaval". Porém, ao resolver que seu desfile em 1908 aludiria à Corte

Egipciana, o Ameno Resedá introduziu o conceito de "enredo" no Carnaval. Outras agremiações o imitaram, o que levou o *Jornal do Brasil* a encampar a idéia do diretor de harmonia dos Paladinos Japoneses, Barnabé Bouis, de haver uma comissão julgando os desfiles dos ranchos. Assim, a partir de 1911, o jornal passou a patrocinar anualmente o desfile competitivo na avenida Rio Branco, em frente à sua redação, no domingo de Carnaval - o "Dia dos Ranchos". Desta forma, o espírito de confraternização que unia os ranchos na visita à lapinha de tia Bebiana no largo de São Domingos foi dando lugar à competição entre as diferentes agremiações (que está na base do atual concurso das escolas de samba).

Embora alguns autores afirmem que o samba "Pelo Telefone" foi composto em casa de tia Ciata durante um ensaio do Rosa Branca, isto me parece pouco provável, levando em conta as informações de Jota Efegê de que este rancho foi criado em 1900 e teve curta duração, já não existindo quando do primeiro desfile d'O Macaco é Outro, em 1910. Assim, o mais provável é que "Pelo Telefone" tenha nascido numa festa de partido-alto. Donga conta que, ao se iniciar um samba, combinava-se se ele seria corrido ou partido-alto (Almirante informa que na casa de tia Ciata também se fazia o samba raiado).

A lenda do samba proibido pela polícia tem usado à exaustão como justificativa uma frase de Pixinguinha: a de que na casa de tia Ciata se fazia samba no quintal e choro na sala, "o samba era separado pelo degrau." Isto porque, segundo a lenda, o choro na parte da frente da casa serviria para abafar o som do samba, que não seria deste modo percebido pela polícia na rua. É difícil entender como essa lenda prosperou, por pelo menos três motivos: primeiro, como o choro não usava percussão na época, era impossível que abafasse o som do samba, com certeza muito mais forte; segundo, a polícia já estaria presente, garantindo o samba e não o combatendo, ao menos durante o governo Venceslau Brás, que coincide com a época em que "Pelo Telefone" foi composto (1916); terceiro, a explicação de Donga para a preferência por sambar no quintal: o samba de Ciata reunia tanta gente que só no quintal era possível acomodar a todos.

A polêmica envolvendo o "Pelo Telefone" parece ter sido a única briga realmente séria ao longo de décadas envolvendo o grupo que se reunia na casa de tia Ciata. Antes disso, ela chegara a romper relações com Hilário Jovino - afinal, ele, que estava namorando sua filha Mariquita, fugira com uma amiga dela, a mulata Amélia Kitundi (não confundir com a antiga "consulesa" baiana Amélia Quindunde). Mas isso já estava superado em 1916.

O caso é Donga se apresentou como autor do samba, registrando-o na Biblioteca Nacional no final de 1916 e fazendo-o gravar na Odeon em 1917, primeiro pela Banda Odeon (janeiro) e depois com o cantor Bahiano (fevereiro), e apontando Mauro de Almeida como parceiro. Seus amigos da casa de tia Ciata reconheceram no "Pelo Telefone" o "Roceiro", que teria sido composto coletivamente por Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida, como apontava o *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 1917. O texto datava a composição da música em 6 de agosto do ano anterior e mencionava Ciata duas vezes. A primeira, no caráter de parceira do samba ("a nossa velha amiguinha Ciata"); a segunda, numa estrofe da paródia do próprio "Pelo Telefone" que o JB utilizou para criticar Donga ("*Ó que caradura/ De dizer nas rodas/ Que este arranjo é teu!/ É do bom Hilário/ E da velha Ciata/ Que o Sinhô escreveu.*"). Henrique Alves informa que Didi da Gracinda também se atribuiu co-autoria. Já Almirante não exclui da relação de autores do "Roceiro" o próprio Donga, enquanto Vagalume situa a contribuição deste em ter feito "um arranjo da música" (enquanto Mauro fizera o "arranjo da letra"). É o autor de *Na Roda do Samba* ainda o único a mencionar que, na versão gravada, Donga incluiu parte

de um samba pernambucano ("Olha a Rolinha"), que conheceu cantado no Clube dos Democráticos por Mirandella. (Para maiores detalhes, leia o texto *O Samba Indígena*)

Por mais incrível que possa parecer, porém, em pouco tempo Donga já se reintegrara às festas na casa de tia Ciata: em 1918, o encontramos como um dos que se sentiram ofendidos quando Sinhô lançou o samba intitulado "Quem São Eles?", cujo refrão começava com os versos "A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui, iaiá".

Quase noventa anos depois, fica um pouco difícil entender a real causa da polêmica iniciada com "Quem São Eles?". Sérgio Cabral afirma que a motivação foi a discussão gerada quando da gravação do "Pelo Telefone", pois Sinhô passou a se dizer autor do "arranjo" (o que a citada paródia do *JB* respaldava), e isto teria feito com que ele, na condição de carioca, hostilizasse os sambistas baianos (entrando na contagem os cariocas filhos de baianos, como Donga e João da Bahiana, e até quem nada tinha com a Bahia, como Pixinguinha), compondo "Quem São Eles?" como uma provocação. Outra versão, apresentada no fascículo 2 da coleção *História do Samba*, dá conta de que Sinhô teria brigado com China e escrevera o samba para atacá-lo, estendendo a agressão a Pixinguinha (irmão de China), Hilário e Donga. Já Edigar de Alencar, embora chegue a mencionar que "Quem São Eles?" é tomado à conta de "revide ou desafio", pondera que talvez ele fosse apenas alusivo a um grupo com este nome que existia na época, ligado ao Clube dos Fenianos. Há quem diga ainda que o grupo teria sido organizado pelo próprio Sinhô.

Enfim, se hoje não temos certeza se Sinhô quis ofender seus antigos amigos, na época eles não tiveram a menor dúvida. Pouco depois, fizeram os sambas-resposta "Não És Tão Falado Assim" (Hilário Jovino), "Fica Calmo que Aparece" (Donga) e "Já te Digo" (Pixinguinha - China), este um dos sucessos do carnaval de 1919. Nesse mesmo ano, Sinhô replicou com "Três Macacos no Beco" (os três seriam Pixinguinha, Donga e China) e renovou o ataque com "O Pé de Anjo", seu grande sucesso no carnaval de 1920, e que ridicularizaria os pés muito grandes de China. Não houve resposta a estas duas composições, esvaziando-se a polêmica.

Há até quem duvide de que a briga entre Sinhô e seus velhos parceiros fosse pra valer, como Luís Antônio Giron, em seu livro *Mario Reis - O Fino do Samba*. Giron atribui a questão em torno do "Quem São Eles?" ao tino comercial de Sinhô, que buscava assim uma autopromoção, mostrando-se como um sambista urbano carioca que se opunha aos "'baianos', autores de sambas de teor folclórico e rural", "músicos que costumavam se reunir nas festas da baiana Tia Ciata" (ou seja: Giron parece desconsiderar que, por largo tempo, Sinhô era um destes músicos).

Seja como for, Giron apresenta como argumento para demonstrar que polêmicas como essas do "Quem São Eles?" não deixavam repercussões duradouras o fato de que foi Donga o violonista que Sinhô escolheu para acompanhá-lo na estréia fonográfica de Mario Reis, em junho de 1928. O repertório dos três primeiros discos que o jovem aristocrático fez então para a Odeon era todo de produções de Sinhô. Em apenas um samba ("Jura") Mario cantou com orquestra; nas outras cinco músicas - os sambas "Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher?", "Deus nos Livre do Castigo das Mulheres" e "Gosto que me Enrosco", mais o romance "Carinhos de Vovó" e a canção "Sabiá" -, foi acompanhado por dois violões. Sim, já famoso então na cidade como pianista, Sinhô nessas gravações tocou violão, fazendo os ponteios no baixo para os solos de Donga.

Giron fornece outra prova de que as eventuais brigas não se traduziam em rompimentos definitivos - Heitor dos Prazeres, que já se desentendera com Sinhô, a quem acusava de roubar músicas suas inteiras, dizia no seu samba "Primeira Linha", lançado em

1930: "E o Caninha, o Donga/ E o Pixinguinha/ São todos camaradinhos/ Inclusive o Sinhô."

Essa tendência dos sambistas de então a não perpetuar rancores me parece ter sido uma das tantas lições que tia Ciata lhes transmitiu, e que contribuem para que ela ainda hoje seja lembrada de forma tão especial.

BIBLIOGRAFIA DESTE ARTIGO

- ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. V.1
- ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977
- ALVES, Bernardo. *A Pré-História do Samba*. Petrolina: Fundação Cultural, 2002
- ALVES, Henrique. *Sua Excelência o Samba*. 2ª ed. São Paulo: Símbolo, 1976
- BANDEIRA, Manuel, ANDRADE, Carlos Drummond de (orgs.). *O Rio de Janeiro em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Educadora, 1933
- CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990
- CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso, uma Vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Brasília: Iphan, 2007 (disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>)
- Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Art/ Publifolha, 1998
- GIL, Gilberto. *Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis - O Fino do Samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001
- História do Samba*, fascículos 1 e 2. Rio de Janeiro: Globo, 1997
- JOTA Efegê. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- MATTOS, Rômulo Costa. "Aldeias do Mal". *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, outubro de 2007
- PAPINI, Giovana. *Samba: Origens, Transformações e Indústria Cultural (1916-1940)*. Disponível em <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>
- RIO, João do Rio. *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976
- Ruas - Guia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Abril, s/d
- SOUZA, Tárík de, ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular - Um Tema em Debate*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997
- VAGALUME (Guimarães, Francisco). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: São Benedito, 1933
- VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva - Produto do Morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

O AUTOR

Fabio Gomes (Porto Alegre, RS, 1971-) é jornalista, escritor e cartunista. Produziu e apresentou o programa *MPB Especial* na Rádio Revista (Bento Gonçalves, 1991-92). Criou em 2002 o site *Brasileirinho – A Sua Página de Música Brasileira* (www.brasileirinho.mus.br), selecionado em 2004 pela Comissão Regional do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para representar o Rio Grande do Sul na categoria Divulgação da Cultura Brasileira do Prêmio Rodrigo Melo Franco. Colaborou em 2004 com o programa *Samba da Minha Terra* (Rádio América, São Paulo).

Ministrou o curso *Panorama Histórico da Música Brasileira* na Universidade de Passo Fundo (RS)(2004) e na Fundação dos Administradores do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 2005). Apresentou comunicação sobre *O Trabalho na Música Popular Brasileira* no 2º Colóquio Internacional Cátedra Unesco-Unisinos/5º Encontro de Estudos sobre o Mundo do Trabalho (Unisinos, São Leopoldo, RS, 2005), destacando em especial o ciclo de sambas sobre malandragem e trabalho compostos na época do Estado Novo, Com tema semelhante, realizou a palestra *A Música Popular nas Ditaduras Brasileiras do Século 20* na Feevale (Novo Hamburgo, RS, 2004).

Palestrou sobre *O Samba Indígena* no Seminário *Os Sambas Brasileiros: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda* (Santo Amaro, BA, 2007), que marcou a inauguração da Casa do Samba de Santo Amaro - Centro de Referência do Samba de Roda.

Criou em 2005 o site *Jornalismo Cultural* (www.jornalismocultural.com.br). Ministrou curso de *Jornalismo Cultural* em diversas entidades, como a Fundação Getúlio Vargas, Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo e SESC de Santa Catarina. Neste, realizou também seu curso *Divulgação de Eventos Culturais* (2006). Debateu *Perspectivas do Jornalismo Cultural* com a jornalista Angélica de Moraes na Semana Acadêmica de Comunicação Social da UFSM (Santa Maria, RS, 2006).

Publicou os livros de contos *Zás-Trás-Puf* (1985) e *A Garota no Bar* (1990) e o livro *A Voz dos Distritos* (1992), com depoimentos sobre imigração italiana na serra gaúcha.